

Arte, finzione o verità? Mimesi, creatività e riflessione: un gioco complesso

SILVIA PARIS¹

Sommario: Introduzione; La condanna platonica della poesia tra filosofia, psicologia e politica; L'esaltazione vichiana della sapienza poetica, tra falsissime fantasie e vere narrazioni; Filosofia vs poesia: un confronto tra Vico e Platone; La funzione della poesia alla luce della psicologia analitica junghiana; L'arte come curiosissima unità dualistica nell'estetica di Morin.

Abstract: In questo articolo mi soffermerò sul rapporto tra finzione e verità nell'arte: un tema che offre spunti utili a riportare l'attenzione filosofica sul valore antropologico e psichico dell'attività creativa. In particolare, metterò a fuoco la relazione che nel gioco del fare arte si instaura tra dimensione ispirata e creativa e attività critico-riflessiva, confrontando le posizioni di due pensatori distanti nel tempo, Platone e Giambattista Vico, i quali, a partire da una simile concezione mimetico-poietica dell'arte, giungono a conclusioni opposte circa il valore di verità delle opere di finzione. Nelle conclusioni allargherò lo sguardo alle prospettive di Carl Gustav Jung, James Hillman ed Edgar Morin per tornare sul gioco esistente, nel fare arte, tra dimensione immaginativa e pensiero riflessivo a partire da una prospettiva filosofica e psicologica.

1 L'autrice è dipendente di DiSCo, Ente regionale per il diritto allo studio e la promozione della conoscenza. Come consulente filosofico, svolge attività di volontariato in campo culturale e formativo con l'associazione Lo Sguardo e la Voce.

Abstract: In this article, I will focus on the relationship between fiction and truth in art, since this topic offers useful insights to bring philosophical attention back to the anthropological and psychic value of creative activity. In particular, I will dwell on the connection that exists, in making art, between inspired and creative dimension on one hand, and critic-reflective dimension on the other hand, comparing the positions of Plato and Giambattista Vico.

Starting from a similar mimetic-poietic conception of art, these two thinkers, very distant in time, come to opposite conclusions about the value of truth of fictional works. In conclusion, I will broaden my view on the perspectives of Carl Gustav Jung, James Hillman and Edgar Morin, coming back to the interplay, in making art, between imaginative dimension and reflective thinking from a philosophical and psychological point of view.

Keywords: *poetry, reflection, fiction, truth, creativity*

Introduzione

Quali sono la natura e il significato delle esperienze espressive e creative che chiamiamo arte? E qual è il gioco, all'interno di queste esperienze, tra l'ispirazione creativa da un lato e l'attività critico-riflessiva dall'altro? Formulare domande così generali e astratte senza riferirle a casi concreti, a pratiche creative specifiche, a opere definite può sembrare una pretesa vana e ingenua. Ciascuna pratica e opera offre risonanze estetiche e inviti specifici al pensiero e all'azione, intrecciando in modo irriducibile, cioè attraverso un equilibrio sempre contingente e situato, componenti di natura sensibile e componenti di tipo concettuale. Tuttavia, se abbandoniamo l'idea che domande come queste possano avere una risposta definitiva, e le usiamo piuttosto come delle bussole capaci di indicarci la direzione di una ricerca sul senso generale del fare arte – su ciò che è in ballo quando facciamo arte – esse ci aiutano a spostare l'attenzione dal giudizio sul valore artistico dell'opera, che rischia di monopolizzare la riflessione sulle esperienze estetiche, alla riflessione sulla funzione dell'arte, intesa in una più ampia accezione antropologica.

In questo intervento comincerò ad analizzare la relazione tra finzione e verità nei prodotti dell'immaginazione, confrontando principalmente le posizioni di due pensatori distanti nel tempo – Platone e Giambattista Vico – che, a partire da una concezione mitopoietica dell'arte, hanno fornito risposte opposte circa la capacità delle opere creative di esprimere un qualche tipo di verità. In particolare mi soffermerò, a partire dalle posizioni di questi due pensatori, sulla relazione che c'è tra dimensione poetica e dimensione critico-riflessiva. Da questa particolare angolazione potrà schiudersi, infine, uno spiraglio da cui lasciar filtrare, alla luce della riflessione moderna e contemporanea sull'arte avviata dalla psicologia analitica junghiana, indizi per comprendere il senso dell'esperienza artistica.

La condanna platonica della poesia tra filosofia, psicologia e politica

Il primo filosofo a porre la questione del rapporto tra verità e finzione nell'arte è Platone, stabilendo in conclusione la falsità dei prodotti artistici. L'opera di riferimento è *La Repubblica*, un dialogo poderoso in cui il filosofo ateniese, ormai nella fase matura della sua speculazione, muove dal concetto di giustizia per arrivare a delineare un modello di città ideale. Proprio in questo dialogo, che mette al centro un tema politico, Platone afferma che l'arte in quanto mimesi – ossia imitazione delle cose sensibili, che a loro volta sono imitazioni delle idee – sarebbe una copia ancor più degradata delle essenze intelligibili a cui, sole, spetta l'attributo di vere.

L'interrogazione sulla verità e bontà dell'arte, in particolare della poesia, viene introdotta nel Libro II, in relazione al tema dell'educazione da impartire ai giovani e degli insegnamenti morali volti a indirizzare i comportamenti dei cittadini. Qui Socrate, protagonista del dialogo, comincia a criticare i «falsi racconti» dei grandi narratori come Omero ed Esiodo, ancora al suo tempo tramandati e raccontati dai più. Il perimetro in cui, in questa prima trattazione, si muove la riflessione platonica è quello della *musiché* – l'attività presieduta dalle muse, ossia il canto poetico – e dei *mythoi* – le favole narrate dai poeti².

La critica platonica – dettagliata attraverso puntuali riferimenti ai versi della *Teogonia* esiodea, dell'*Iliade* omerica e della tragedia *Le sofferenze di Niobe*, di Sofocle – si appunta in primo luogo sulla «cattiva immagine» che questi poeti tracciano di dei ed eroi «al modo di un pittore che dipinga ritratti per nulla somiglianti a coloro che voleva raffigurare» (*ibidem*, p. 413). Si tratta di una critica al tempo stesso filosofico-teologica – che nega i falsi caratteri attribuiti agli dei in questi racconti, per esempio la litigiosità o la malevolenza – e pedagogico-morale, che ne contesta gli effetti sull'educazione dei giovani e l'esercizio delle virtù nell'ambito della vita civile. Questo intreccio epistemologico-pedagogico-morale posto al cuore del discorso platonico si rende ben evidente nella critica ai versi dell'*Odissea* in cui Omero racconta come «spesso gli dei, simili a ospiti d'altra contrada, sotto tutte le forme girano per le città» (*ibidem*, p. 425). Messa

2 Platone, *La Repubblica*, a cura di Mario Vegetti, BUR, Milano, 2007.

in luce l'incongruenza tra l'idea di perfezione, associata alla divinità, e quella di alterazione, Socrate ammonisce le madri dall'atterrire i bambini inculcandogli insulse paure attraverso le false favole tramandate dai poeti. E alla fine del libro, dopo aver ribadito la natura menzognera dei racconti poetici e averla giudicata incompatibile con quella veritiera degli dei, il filosofo esprime la necessità politica e legislativa di delimitare l'ambito nel quale i poeti devono comporre i loro racconti anticipando quella censura verso la poesia che assumerà i contorni di un bando definitivo nell'ultimo libro de *La Repubblica*.

Nel III libro Socrate prosegue l'argomentazione contro quella poesia che, trasmettendo insegnamenti falsi e nocivi, induce nei cittadini comportamenti non virtuosi e lesivi della coesione sociale, come la viltà, la malvagità, la lamentosità, l'empietà. Qui però aggiunge un ulteriore tassello alla sua critica, soffermandosi su un particolare tipo di narrazione poetica costruito mediante l'imitazione (*mimesis*), caratteristico delle opere drammaturgiche – come la tragedia e la commedia, ma anche le parti dialogiche dell'epica – dove il poeta si “camuffa” dietro le voci di altri personaggi. Anche rispetto alle arti imitative il giudizio espresso da Platone è negativo, specialmente laddove si imitino quei tratti che non si addicono agli uomini liberi o buoni³. Anzi, l'imitazione viene considerata una forma d'arte tanto più degradata quanto più tende a riprodurre indiscriminatamente l'ampio spettro delle voci e dei gesti imitabili.

L'argomentazione decisiva con cui il filosofo ateniese liquida sul piano conoscitivo l'arte imitativa in quanto inaccettabile simulazione di parvenze, per poi bandirla politicamente dalla città giusta, arriva nel libro X, che chiude il dialogo. Qui il campo si è ormai allargato a tutte le arti, prendendo a modello la pittura per appuntarsi sul bersaglio che sta più a cuore a Platone, la poesia e in particolare quella omerica. Sul piano epistemologico e conoscitivo egli rileva che «la tecnica dell'imitazione è in un certo modo lontana dal vero, e, a quanto sembra, riesce a produrre tutte le cose per questo: coglie una piccola parte di ognuna, e si tratta di un simulacro» (*ibidem*, p. 1105). Con un'immagine di

3 Qui Platone dettaglia una serie di atteggiamenti e caratteri, femminili e maschili, indegni di imitazione: dai comportamenti ingiuriosi o litigiosi a quelli esaltati, stravolti, folli concludendo: «Perché bisogna sì conoscere pazzi e uomini malvagi e donne, ma non compiere e imitare nulla che sia loro proprio» (*ibidem*, p. 467).

facile presa Socrate suggerisce l'analogia tra il pittore e colui che si avvalga di uno specchio per riflettere la realtà esterna e restituirla in forma di mere apparenze, e sottolinea poi come l'imitatore sia un autore di terzo livello, che riproduce cose di cui non è né primo creatore, come il demiurgo, né secondo artefice, come l'artigiano.

Il rifiuto dell'arte promosso da Platone trova ragione nel modello di anima che il filosofo ateniese ha intanto tracciato nel IV libro, ponendolo in stretta analogia con la struttura della città. Anche in questo dialogo, come nel *Fedro*, viene delineata la tripartizione dell'anima in una parte razionale, rivolta alla sapienza, una parte desiderante, ripiegata sugli appetiti corporei più immediati, e una parte irascibile, passionale e mediana tra le due. Ne *La Repubblica* tuttavia, come ha sottolineato Mario Vegetti, Platone produce il duplice effetto di «psicologizzare la città e di politicizzare l'anima» creando una equivalenza tra benessere psico-fisico e giustizia morale⁴. In questo quadro l'anima viene presentata come scissa in più «centri motivazionali» aventi finalità diverse. Questi centri motivazionali, osserva sempre Vegetti, possono entrare in conflitto tra loro, innescando una guerra civile del sé che fa precipitare l'individuo nella malattia morale, o al contrario possono stabilire un sistema di alleanze che conduce a una gerarchia di comando, nell'interesse comune, e assicura il benessere dell'individuo, coincidente con la giustizia. Una situazione del tutto parallela si verifica nella città, descritta come ripartita in tre diversi gruppi di cittadini con funzioni analoghe alle tre parti dell'anima: gli addetti agli affari, associati all'anima desiderante; i guardiani, all'anima collerica, e i decisori politici, all'anima razionale. Anche nell'ambito civile, come in quello psicologico, la giustizia può essere assicurata solamente da una corretta divisione di compiti e gerarchia di comando, in cui ogni parte svolga la propria funzione e dove la parte razionale eserciti il comando mentre quella collerica le sia suddita e alleata.

Alla luce di questa psico-politica, la condanna filosofica e morale dell'arte si rivela molto più radicata di quanto era apparsa inizialmente: il poeta imitatore, come il pittore, oltre a fare cose «di scarso valore riguardo alla verità», eccita

⁴ Mario Vegetti, *Politica dell'anima e anima del politico nella Repubblica*, «Études platoniciennes», 4, 2007, pp. 343-350.

le parti inferiori dell'anima poiché alimenta irrigando – anziché inaridire – «tutto quanto appartiene all'ambito dei desideri e dei dolori e dei piaceri». L'opera artistica e poetica in particolare svia l'individuo dal dominio razionale e promuove le parti inferiori dell'anima – quelle più energetiche e incontinenti – al comando dell'individuo e del corpo sociale, attentando alla moderazione e alla giustizia. Da qui l'assoluta necessità di «accogliere in una città solo quel tanto della poesia che consiste negli inni agli dèi e negli encomi di uomini buoni. Se invece tu vi accogliessi la Musa piacevolmente addolcita dalla lirica o dall'epica,» – ammonisce alla fine dell'argomentazione Socrate – «il piacere e il dolore regneranno nella tua città invece della legge e del principio razionale che la comunità in ogni circostanza avrà considerato come il migliore» (*ibidem*, p. 1135). Ecco tracciato quel solco tra filosofia e poesia, o anche tra *mythos* e *logos*, che alla fine del dialogo viene da Socrate riportato a un'antica discordia, ma la cui paternità sarà attribuita, d'ora in poi, a Platone.

L'esaltazione vichiana della sapienza poetica, tra falsissime fantasie e vere narrazioni

Molti secoli dopo, a partire da elementi in parte comuni a quelli messi in campo ne *La Repubblica*, Giambattista Vico propone un rovesciamento della condanna platonica dell'arte di grande portata, riformulando l'opposizione tra poesia e filosofia in un originale modello antropologico che mette al centro della natura umana la sapienza poetica. È del 1744 la terza edizione della *Scienza Nuova*, il capolavoro in cui il filosofo napoletano si dedica alla costruzione di un nuovo sapere che abbia come oggetto la natura dell'uomo e, nella prospettiva vichiana, tale natura è originariamente poetica. Scrive Vico: «la prima natura, per forte inganno di fantasia, la qual è robustissima ne' debolissimi di raziocinio, fu una natura poetica o sia creatrice»⁵. Il riferimento alla prima natura va inteso in una prospettiva storica e genetica: l'umano per

5 Giambattista Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744) in *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, p. 859.

Vico è un genere in evoluzione nel corso del tempo, che modifica sé stesso.

Nell'antropologia vichiana, in particolare, la natura originaria dell'uomo è segnata dal predominio della fantasia – facoltà del pensiero sensibile foriera di rappresentazioni immaginifiche, che presiede alla creatività poetica – e dalla debolezza del raziocinio. L'uomo primitivo, in forza di una tale robusta fantasia è simile al bambino, che naturalmente, ossia istintivamente, crea storie e rappresentazioni fantastiche prendendole sul serio.

Alla base della spinta creativa tipica dell'età infantile Vico colloca il predominio di sensi e passioni e la facoltà dell'immaginazione, che lavora metaforicamente, attribuendo alle cose esterne caratteri del proprio sé. Scrive il filosofo napoletano:

«Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fussero, quelle, persone vive» (*ibidem*, p. 509).

Come i fanciulli infondono un'anima a oggetti inanimati e li plasmano a partire dal proprio sé, così gli antichi crearono favole poetiche dando senso e passione a ciò che non lo aveva, attribuendo cioè alla natura esterna caratteri di personaggi antropomorfi. L'esempio più rilevante sul piano simbolico e antropologico è quello del fulmine, che viene dall'umanità primitiva scambiato per l'attributo di una figura divina immaginata e identificata con Giove⁶. Questa immaginativa poetica si esprime, oltreché in modo analogico-metaforico, per via mimetica, ossia imitando e “ridicendo” le cose⁷. Della coincidenza tra

6 «In tal guisa i primi poeti teologi si finsero la prima favola divina, la più grande di quante mai se ne finsero appresso, cioè Giove, re e padre degli uomini e degli dèi, ed in atto di fulminante; sì popolare, perturbante ed insegnativa, ch'essi stessi, che sel finsero, sel credettero e con ispaventose religioni, le quali appresso si mostreranno, il temettero, il riverirono e l'osservarono» (*ibidem*, pp. 572-573).

7 Osserva Vico «I fanciulli vagliono potentemente nell'imitare, perché osserviamo per lo più trastullarsi in assemblare ciò che son capaci d'apprendere. Questa Dignità dimostra che 'l mondo fanciullo fu di nazioni poetiche, non essendo altro la poesia che imitazione» (*ibidem*, p. 515). Così il filosofo napoletano recupera la tradizionale associazione – platonica e aristotelica,

poesia e imitazione resta traccia nei primi nomi, creati dai poeti delle origini in modo mimetico-onomatopeico riproducendo quanto essi percepiscono: emblematico è proprio il caso di Giove, il cui nome originario *Ious* viene ricalcato, nella ricostruzione etimologica vichiana, sul fragore del tuono.

L'originarietà creativa dei primi poeti, radicata nella forte fantasia e operante in modo metaforico-mimetico, si affievolisce con quel passaggio dall'infanzia all'età adulta dell'umanità segnata dall'affinamento del razionalità: senso poetico e riflessività filosofica non coesistono in modo bilanciato nella stessa fase di sviluppo dello spirito umano ma si alternano nel corso della storia. Eppure la creatività originaria non abbandona l'umanità, e in successive fasi storiche può ripresentarsi in forme nuove, come accade in modo evidente nelle opere di autori dotati di grande senso poetico anche in età segnate dal predominio della ragione analitica⁸. Questa idea è ben espressa in una lettera che il pensatore napoletano indirizza a Gherardo degli Angioli, un giovane contemporaneo a cui Vico attribuisce una vigorosa natura poetica: «cotal vostra fantasia» – gli scrive – «vi porta ad entrare nelle cose stesse che volete voi dire, ed in quella le vedete sì risentite e vive che non vi permettono di riflettervi, ma vi fan forza a sentirle, e sentirle con cotesto vostro senso di gioventù, il quale, come l'avverte Orazio nell'*Arte*, è di sua natura sublime». E continua «i vostri sono sentimenti veri poetici, perché sono spiegati per sensi, non intesi per riflessione»⁹. Anche nell'età della riflessione si può dunque possedere una natura poetica che si esprime per senso e non intende per via filosofica. Tuttavia, mentre nell'età della sapienza poetica questa fantasia è un tratto largamente condiviso e primario, nei tempi in cui predomina la riflessione il vivido senso poetico è la rara dotazione di singoli individui. Ecco compiuto il passaggio dai poeti dell'origine all'artista individuale dell'età moderna.

con le dovute distinzioni – tra arte e imitazione.

8 L'invito a considerare dimensione poetica e dimensione razionale sempre coesistenti, in proporzioni diverse, nelle diverse età umane è stato tematizzato in modo esplicito, a partire dallo studio della semiotica vichiana, da Paloma Brook e Sara Fortuna in *Ironia, antagonismo sociale, mostri poetici: tre aspetti del plurisemiotismo di Vico*, in «Aretè. International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences», 3, 2018, pp. 110-138.

9 Giambattista Vico, *Lettera a Gherardo degli Angioli. Su Dante e sulla natura della vera poesia*, in *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Mondadori, Milano, 1990, p. 320.

La creatività originaria dell'uomo si esprime, dicevamo, attraverso la produzione di favole, caratteri poetici – così li chiama Vico – o anche universali fantastici che vengono creati in modo mimetico e metaforico. Nel creare queste figure attribuendo sensi e passioni all'inanimato, l'uomo primitivo crea inconsapevolmente, ossia crea in modo ricettivo: crea ciò che sente come vero. Questi caratteri prodotti dalla fantasia mettono insieme, in un personaggio, una storia o un mito unitario diversi aspetti. In questo senso hanno una doppia natura: da una parte sono immaginari, perché non esistono, sono inventati; dall'altra sono universali, perché raccolgono, tessono e tengono insieme una serie di elementi particolari che diventeranno decisivi per la costruzione di idee e concetti.

Scriva il filosofo napoletano nella *Scienza Nuova* del 1744:

«I primi uomini, come fanciulli del gener umano, non essendo capaci di formar i generi intelligibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici da ridurvi come a certi modelli, o pure ritratti ideali, tutte le spezie particolari a ciascun suo genere simiglianti».

Vico esemplifica questa prospettiva portando il caso degli antichi egizi, i quali «tutti i loro ritruovati utili o necessari al genere umano, che sono particolari effetti di sapienza civile, riducevano al genere del 'sapiente civile', da essi fantasticato Mercurio Trimegisto, perché non sapevano astrarre il gener intelligibile di 'sapiente civile', e molto meno la forma di civile sapienza della quale furono sapienti cotal'egizi» (G. Vico, o.c., p. 514). Gli antichi egizi attribuiscono alla figura di Ermete Trismegisto una serie di caratteristiche particolari che andranno a comporre il loro modello – e dunque il loro concetto – di sapienza civile, tuttavia, mentre compiono questa operazione, essi non possiedono assolutamente il concetto di sapienza civile, semplicemente perché un tale concetto non preesiste alla creazione di Ermete Trismegisto. In un certo senso, la condizione stessa di possibilità per la formazione di concetti astratti è data dalla creatività poetica. Tali caratteri sono il primo modo attraverso il quale l'umanità genera degli universali; prima di saper astrarre – o anche estrarre – concetti universali, essa produce immaginativamente, attraverso la sapienza

poetica, universali fantastici.

Veri e propri ossimori, i caratteri poetici descritti da Vico sono finzioni vere: da una parte prodotti fantastici e immaginari, sono falsissimi se giudicati attraverso il raziocinio e la riflessione. D'altro canto, se analizzati alla luce di una scienza nuova basata sulla conversione del "vero" con il "fatto", i caratteri poetici sono assolutamente veri: esprimono cioè delle verità radicate nell'esperienza e nel sentire degli uomini antichi, a cui i primi poeti danno vita fattivamente ma inconsapevolmente, in forma di figure e racconti¹⁰. Tali caratteri sono veri perché non vengono inventati artificiosamente ma si impongono ai poeti, sono sentiti naturalmente dai poeti come reali, e ricalcati mimeticamente a partire dalle verità della natura umana.

Dunque, gli universali fantastici non vanno giudicati secondo una loro eventuale corrispondenza con la realtà fisica, cioè attraverso la «ragione tutta spiegata», un criterio successivo ed estraneo a quello della creazione poetica. Poiché, appunto, precedono la riflessione, sono essi stessi il primo criterio in base al quale giudicare la realtà. In questo senso va letto l'originale rovesciamento in base al quale Vico considera il vero poetico un vero metafisico rispetto al quale il vero fisico deve essere preso per falso: il criterio di giudizio di comportamenti e fatti individuali è originariamente offerto proprio dai caratteri poetici¹¹.

Questo criterio di uniformazione delle realtà individuali agli universali fantastici resta valido nell'ambito della "ragione poetica" non solo durante l'età primitiva, in cui l'unico accesso all'universale è di tipo fantastico-immaginativo, ma anche in tempi segnati dal predominio della ragione analitica, come illustra Vico in un passaggio significativo che mette al centro un poema moderno – ma

10 Presentato nell'opera *L'antichissima sapienza degli italici da trarsi dalle origini della lingua latina*, il principio secondo il quale il vero e il fatto si convertono viene così riformulato nella *Scienza Nuova*: «essendo questo mondo di nazioni stato certamente fatto dagli uomini (...), e perciò dovendosene ritruovare la guisa dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana - egli, in quella pruova 'dovette, deve, dovrà', esso stesso sel faccia; perché, ove avvenga che chi fa le cose esso stesso le narri, ivi non può essere più certa l'istoria» (*ibidem*, p. 552).

11 Su questo punto Vico si esprime in modo molto fermo e originale: «Talché, se bene vi si rifletta, il vero poetico è un vero metafisico, a petto del quale il vero fisico, che non vi si conforma, dee tenersi a luogo di falso» (*ibidem*, p. 513).

sempre innervato da un forte senso poetico – come la Gerusalemme Liberata: «Dallo che esce questa importante considerazione in ragione poetica: che ‘l vero capitano di guerra, per esempio, è ‘l Goffredo che finge Torquato Tasso; e tutti i capitani che non si conformano in tutto e per tutto a Goffredo, essi non sono veri capitani di guerra» (*ibidem*, p. 513). Il Goffredo della Gerusalemme Liberata riassume e include in sé tutti i caratteri del vero capitano di guerra: dunque, in quanto carattere poetico, non deve essere affatto giudicato in base alla corrispondenza con il concetto di capitano di guerra, piuttosto funziona esso stesso come un modello verace a cui i capitani di guerra per essere buoni capitani devono conformarsi, spiega Vico, emancipando il criterio del vero poetico da quello del vero filosofico a cui lo aveva sottoposto Platone.

Filosofia vs poesia: un confronto tra Vico e Platone

Da un primo confronto tra Vico e Platone emergono diverse coordinate comuni. In entrambi i pensatori, innanzitutto, la poesia è associata alla dimensione imitativa: gli artisti e i poeti creano imitando, con una mimesi di tipo sensibile e non concettuale, che elabora inconsapevolmente la realtà in modo immaginifico, attraverso la personificazione e il racconto fantastico. Il nucleo di questa attività poetico-mimetica è la mitopoiesi, la creazione di favole vividissime e falsissime, se giudicate attraverso la filosofia. Per tutti e due i pensatori la poesia è dunque tutt'altro che un'attività elegiaca o sapienziale, frutto di un minuzioso *labor limae*; al contrario è il residuo di un pensiero fortemente sensibile, che si autoinganna dando forma a figure divine e miti ricalcati su un nucleo integralmente emotivo e passionale, da cui queste storie e personaggi originano e che a loro volta alimentano. Uno dei nuclei emotivo-passionali su cui si radica la poesia greca epica e tragica per esempio è la diade “rabbia-paura”¹², dove la rabbia è contrassegno di

12 La rabbia e la paura sono due delle sei emozioni considerate universali – ossia presenti in tutti i gruppi umani – in base alle evidenze della psicologia sperimentale raccolte da Paul Ekman, indagando la correlazione tra ben definiti pattern di espressione facciale e specifiche emozioni. Su questo per esempio P. Ekman, *Universal Facial Expressions of Emotion*, «California Mental

terribili divinità ed eroi, mentre la paura è la reazione indotta e amplificata dai racconti mitici negli uditori¹³.

Non stupisce allora che il principale modello di poesia a cui fanno riferimento i due pensatori sia lo stesso: Omero, che ne *La Repubblica* rappresenta il principale bersaglio su cui si appuntano le contestazioni platoniche alla poesia, mentre per Vico è l'«inarrivabile» poeta, anzi è la personificazione stessa della sapienza poetica, l'universale fantastico dietro il quale si nasconde una intera collettività poetica. E questo vale soprattutto per l'Omero dell'*Iliade*, il cantore di quel mondo che trova nell'io collerico, e nell'ampio spettro delle sue declinazioni, il nucleo stesso di una soggettività passionale o eroica¹⁴. Omero: il poeta per antonomasia, modello di una poetica robusta, sublime, fiera e selvaggia.

Il terreno a cui vanno riportate sia la condanna platonica che la celebrazione vichiana della poesia è in sostanza il medesimo: investe la sfera psicologico-morale e pedagogico-politica, strettamente connesse. Il parallelismo tra struttura dell'anima e struttura politica, come abbiamo visto, è istituito dallo stesso Platone, per il quale le tre funzioni dell'anima – concupiscibile, irascibile e razionale – convivono sincronicamente in ciascun individuo così come nella comunità. Vico, dal canto suo, sembra riarticolare in una prospettiva diacronica il modello platonico, avvicinando sul piano temporale le tre diverse età dello “spirito” umano, individuale e collettivo, che segnano il passaggio “psicologico”

Health Research Digest», 8, 1970, pp. 151-158. Le altre quattro emozioni universali sono felicità, tristezza, sorpresa e disgusto.

13 Una interessante esplorazione del ruolo e delle connotazioni delle passioni nella cultura greca è contenuta in Mario Vegetti, *Passioni antiche: l'io collerico*, in *Storia delle passioni*, a cura di Silvia Vegetti Finzi, Laterza, Bari, 1995 pp. 39-73.

14 Nota Mario Vegetti (o. c., p. 39): «Nel solo primo libro dell'*Iliade* Omero usa ben quattro diversi termini per descrivere la nebulosa collerica, nei riguardi della quale il poeta dimostra dunque un'attenzione ed una sensibilità paragonabili a quella degli eschimesi per le sfumature del colore bianco della neve e del ghiaccio». Si tratta di *menis*, *cholos*, *menos* e *thymòs*, dove questo ultimo termine, correlato all'impulso emotivo che scatena l'azione, «è importante perché segna il transito immediato fra la psicologia della collera e i primi segni della costruzione di una soggettività eroica, che vi trova le sue radici e le sue condizioni di pensabilità» (*ibidem*, p. 40).

dalla sfera degli appetiti a quella delle passioni e infine al dominio della ragione¹⁵. A questa scansione fa da *pendant* l'evoluzione politica delle società dal primitivo stato di natura – una condizione completamente eslege, sregolata e pre-sociale, in cui tiene banco un'umanità rinselvaticata e ferina – ai governi teocratici, aristocratici e infine popolari.

Le prospettive di Platone e Vico si divaricano invece sul ruolo e il valore attribuiti al pensiero sensibile-immaginario-fantastico e alla mozione degli affetti nel quadro del comportamento morale e della vita civile. Per Platone, le passioni e le emozioni che sono esibite e attivate dalla poesia, se non vengono imbrigliate dal principio razionale, si saldano con gli appetiti più triviali, facendo precipitare l'umano verso il basso. Per Vico, al contrario, queste componenti esercitano una funzione ancipite: responsabili di ogni originaria sregolatezza, sono capaci, in un secondo momento, di auto-limitarsi e riorganizzarsi in un singolare autogoverno, traghettando l'uomo verso una forma di sapienza, verità e moralità non razionale. È quanto avviene in quel passaggio tra la fase proto-storica della selvatichezza e la prima età della storia umana innescato dalle implicazioni di un tipo particolare di emozione provato dai bestioni dell'umanità primitiva: l'intensissima paura indotta dal fulmine tuonante, incombente dal cielo. Questo sommo terrore produce nell'umanità selvaggia "l'immagine" di un dio falsissimo: quella di Giove fulminante, a cui assoggettarsi per avere salva la vita, mediante l'istituzione di pratiche culturali e sociali – come la divinazione, i funerali, i matrimoni – in grado di promuovere gradualmente la civilizzazione umana.

Dunque per Vico è proprio in forza del nucleo potentemente irrazionale,

15 «Alla platonica corrispondenza tra le tre "anime" di ciascun uomo, le tre "classi" di una *pòlis* ideale bene ordinata e/o le tre forme di governo possibili (...) si sovrappone in Vico la corrispondenza agostiniana tra le tre perfezioni della Divinità – spiegate nel *De Trinitate* con il loro corollario analogico nell'essere, conoscere e volere di ciascun uomo –, le tre età psichiche di ciascuna vita umana individuale e le tre epoche, da Vico fatte risalire alle "egiziache antichità", delle nazioni e delle loro lingue». Lo scrive Giuseppe Prestipino nel saggio *Memorie mediterranee in Vico e nella sua eredità meridionale*, in *Mediterraneo e cultura europea*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2003 p. 55-56, sottolineando la palese correlazione tra l'anima irascibile di matrice platonica e i «collerici Achilli guerrieri» protagonisti dell'età eroica nella colorita versione vichiana.

passionale, sensibile, fantastico, di cui si compone l'originaria natura umana, che i primitivi bestioni “stupidi, insensati e orribili” si trasformano in “giganti nobili”, dotati di sapienza poetica; e che dallo sregolato stato di natura eslege in cui brancolano – solitari e privi di ogni vergogna – i selvaggi primordiali, si passa all'età degli dei, ossia alla fondazione delle religioni pagane e alla vita di comunità.

A differenza di Platone, che considera gli appetiti e le passioni un terreno del tutto caotico, dal quale non può emergere alcun ordine, ma che può essere governato solo sottomettendosi al dominio della ragione, Vico tratta le passioni come un complesso molteplice e conflittuale, in cui i pesi e i contrappesi dei diversi nuclei emozionali possono trovare un provvidenziale bilanciamento reciproco, e mettere così a freno la loro tendenza verso gli eccessi. Al tempo stesso il predominio delle passioni, nell'umanità primitiva, garantisce un assetto morale all'insegna di quella fierezza generosa, semplicità, sincerità e religiosità che Vico considera i naturali fondamenti della giustizia¹⁶. La minaccia alla coesione politica e sociale va invece individuata, per il filosofo napoletano, proprio in quel predominio della ragione astratta che per Platone è l'unico argine al caos e timone in grado di assicurare salute, equilibrio e giustizia all'individuo come alla città.

Anche per Vico, infine, filosofia e poesia restano saperi e “pratiche” sostanzialmente eterogenee, opposte l'una all'altra: la prima però conduce l'uomo alla conoscenza metafisica, la seconda lo tiene nel solco della “veracità” morale. Come aveva scritto nella prima edizione della *Scienza Nuova* datata 1725, rovesciando di segno il valore pedagogico-morale attribuito da Platone alla differenza tra filosofia e poesia: «Gli studi della metafisica e della poesia sono naturalmente opposti tra loro: perocché quella purga la mente dai pregiudizi della fanciullezza, questa tutta ve l'immerge e rovescia dentro; quella resiste al giudizio de' sensi, questa ne fa principale sua regola; quella infeeolisce la fantasia, questa la richiede robusta; quella ne fa accorti di non

16 A questo proposito Andrea Battistini parla di «terrificanti spinte emotive del *pathos*, responsabile paradossalmente del “conato” che tiene “in freno i moti impressi alla mente dal corpo”, per l'incontenibile spavento destato nei bestioni dalla attribuzione delle loro stesse “violentissime passioni” a dispotiche divinità» (*Vico tra antichi e moderni*, Il Mulino, Bologna, 2004, p. 73).

fare dello spirito corpo, questa non di altro si diletta che di dare corpo allo spirito: onde i pensieri di quella sono tutti astratti, i concetti di questa allora sono più belli quando si formano più corpulenti; ed in somma quella si studia che i dotti conoscano il vero delle cose sceveri d'ogni passione, e, perché sceveri d'ogni passione, conoscano il vero delle cose: questa si adopera indurre gli uomini volgari ad operare secondo il vero con macchine di perturbatissimi affetti, i quali certamente, senza perturbatissimi affetti, non l'opererebbono»¹⁷.

La funzione della poesia alla luce della psicologia analitica junghiana

La concezione mimetico-poietica dell'arte, nel rovesciamento operato da Vico in seno alla tradizione platonica, offre spunti interessanti per comprendere l'esperienza del fruire e del fare arte. Innanzitutto essa rende esplicito che, pur legata a una dimensione "riproduttiva", l'arte non rispecchia la realtà per come essa è, o meglio per come si rivela all'indagine razionale, ma per come appare alla luce del pensiero sensibile e fantastico, "performata", plasmata e modificata dal nucleo emotivo e passionale posto alla radice della natura e della mente umana. Ma soprattutto suggerisce come, nella sua originaria matrice mitopoietica, l'arte – pur non conducendoci a verità concettuali e astratte ma a finzioni – ci offra contenuti universali di cui possiamo avvertire l'autenticità e la verità. Ma di quale tipo di verità si tratta? Innanzitutto, di verità psicologiche e antropologiche, oggetto di una filosofia volta alla comprensione dei modi in cui l'umano immagina il mondo e gli dà vita, trasformandolo.

Alla luce dell'orizzonte psicoanalitico, in particolare nella sua declinazione junghiana, possiamo spingerci più in là e sostenere che le verità espresse dalla mitopoiesi attingono alla sfera dell'inconscio. In questa direzione James Hillman suggerisce, per esempio, di leggere gli universali fantastici, con riferimento alla psicologia archetipica di ispirazione junghiana da lui

¹⁷ Giambattista Vico, *Principi di una scienza nuova intorno alla natura della nazioni per la quale si ritruovano i principi di altro sistema del diritto naturale delle genti* in *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, p. 1132-1133.

promossa¹⁸. L'impresa di Vico, sostiene Hillman, «preannuncia in prospettiva il pensiero di Jung, nel quale dèmoni e Dei sono strutture assolutamente reali e fondamentali, perché precedono nella psiche le menti che credono di proiettarle. (...) Queste persone mitiche sono gli archetipi, le realtà metafisiche alle quali la realtà fisica si conforma, e non può non conformarsi». E aggiunge: «La teoria vichiana dei caratteri poetici prefigura una terapia fondata sugli archetipi: il carattere poetico – un Eroe, un Dio, una Dea – diventa la struttura psichica che ci consente di ordinare gli eventi e valutare il loro grado di conformità con il loro tipo universale, o archetipo, del *mundus immaginalis*» (J. Hillman, o.c., p. 37).

Per comprendere appieno la lettura del pensiero vichiano offerta da Hillman è utile risalire alla concezione di Jung sull'arte e al nesso tra creatività poetico-artistica e inconscio tracciato dal padre della psicologia analitica. Jung si occupa di questi temi nel saggio breve *Psicologia analitica e poesia*, non prima di aver chiarito l'oggetto e i limiti di una “buona” psicologia dell'arte. Tra la psicologia analitica, l'approccio da lui promosso, e l'arte poetica esistono dei rapporti molto stretti – premette nell'incipit – «poiché l'esercizio dell'arte è un'attività psicologica, o un'attività umana dovuta a motivi psicologici, e come tale è e deve essere sottoposta all'analisi psicologica»¹⁹.

La psicologia dell'arte proposta da Jung ha d'altronde un'impronta molto più filosofica che clinica: esclude cioè dai suoi interessi l'analisi dei fattori personali relativi all'artista, per orientarsi piuttosto verso la comprensione del significato dell'opera, poiché «la vera opera d'arte trae il suo significato particolare dal fatto che è riuscita a liberarsi dalla stretta e dall'ostacolo di quanto è personale, lasciando lungi da sé ogni elemento caduco e contingente della pura personalità» (*ibidem*, pp. 29-30)²⁰.

Il terreno su cui la psicologia analitica si occupa di poesia è dunque quello del

18 James Hillman, *Plotino, Ficino e Vico precursori della psicologia archetipica*, in *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milano, 2002, pp. 11-40.

19 Carl Gustav Jung, *Psicologia analitica e poesia*, in *Psicologia e poesia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979, p. 19.

20 La premessa del discorso junghiano è che l'arte, non essendo una malattia, richiede un orientamento psicologico del tutto diverso da quello medico.

significato: un terreno problematico d'altronde, come ammette Jung, perché di per sé l'arte non deve necessariamente significare, essa non ha bisogno di alcun senso. Il problema del significato entra in gioco quando, fuori dal perimetro dell'arte e del godimento estetico, ci si inoltra sul sentiero della conoscenza. «Per poter conoscere» – sottolinea Jung – «bisogna uscire dal processo creatore e considerarlo dal di fuori; solo allora esso diviene un'immagine che esprime significati. A questo punto, non solo ci è permesso di parlare di senso, ma anzi è un obbligo per noi il farlo» (*ibidem*, p. 40). Da questa premessa deriva che l'oggetto a cui si rivolge prioritariamente la psicologia dell'arte junghiana sia l'opera d'arte simbolica, quella cioè che «lascia supporre tutto un mondo di idee» e significati sulla cui natura Jung si soffermerà diffusamente.

Al cuore del discorso di Jung sull'arte c'è l'idea che la potenza dell'impulso creativo proviene dall'inconscio e si esprime in modo dispotico, perlopiù contrario al benessere dell'artista, portatore di quella potenza. Jung considera il processo della formazione creatrice simile a un essere vivente piantato nell'anima dell'uomo: «La psicologia analitica lo definisce come “complesso autonomo” il quale, come anima parziale dissociata, ha una vita psichica indipendente al di fuori della gerarchia della coscienza e appare, secondo il suo valore energetico e la sua forza, o come un turbamento del processo cosciente guidato dalla volontà, o come un'istanza di carattere superiore, che può sottoporre l'Io al suo servizio» (*ibidem*, p.35). Come tutti i complessi autonomi – per esempio quelli alla base dei disturbi psichici – l'opera d'arte *in fieri*, secondo lo psichiatra svizzero, si sviluppa in modo completamente inconscio e, una volta giunta alla soglia della coscienza, non può comunque mai essere da questa assimilata, ma solo percepita. Tale complesso viene descritto da Jung come una formazione dinamica, che, a partire dall'attivazione di una regione psichica rimasta fino ad allora inconscia, si accresce attirando a sé associazioni affini e sfruttando un'energia che – a meno che la coscienza non preferisca identificarsi con il complesso – viene sottratta alla coscienza, producendo, negli artisti, un'inattività apatica o una regressione delle funzioni coscienti.

Ma quale dimensione dell'inconscio guida la creazione artistica di opere d'arte simboliche che, una volta formate, offrono all'analisi «tutto un mondo di idee»? Non certo la sfera del subconscio personale dell'autore, relativa a quei

fattori che potrebbero essere coscienti ma che vengono rimossi e tenuti sotto la soglia della coscienza per la loro incompatibilità con essa. Nelle opere d'arte poetiche in cui – riformulando una citazione di Gert Hauptmann richiamata da Jung – risuona «dietro le parole la parola primordiale», il processo di formazione artistica è guidato da quella «sfera della mitologia inconscia, le cui immagini primordiali sono proprietà comune dell'umanità» (*ibidem*, p. 44). L'arte poetica simbolica o mitopoietica si configura, in sostanza, per Jung come terreno di elezione per la manifestazione di quell'inconscio collettivo che, in condizioni normali, non può assolutamente diventare cosciente, poiché non è stato affatto rimosso o dimenticato; anzi si può dire che esso non esista nemmeno, se non come possibilità ereditata attraverso immagini mnemoniche del passato, e trasmessa dalla struttura del nostro cervello, di formare rappresentazioni «che pongono limiti definiti anche alla fantasia più audace», come delle idee a priori la cui esistenza non è dimostrabile al di fuori dell'esperienza.

Da queste situazioni mitologiche o immagini primordiali, «ci sentiamo trasportati o afferrati» come da una «potenza sovrumana» proprio perché in esse si esprime «la voce della specie». Da un incontro così intenso con queste creazioni poetiche scaturisce, sottolinea Jung, un senso di commozione per l'innalzamento della nostra esistenza individuale sul piano del destino umano e universale, e soprattutto una liberazione in noi di «tutte quelle forze soccorritrici che sempre hanno reso possibile all'umanità sfuggire da ogni pericolo e di sopravvivere persino alle notti più lunghe» (*ibidem*, p. 47). Alla fine per Jung l'arte poetica si rivela un potente mezzo di ricongiungimento con «le fonti più profonde della vita», capace di controbilanciare e autoregolare, sul piano educativo e sociale, l'unilateralità di alcune posture sclerotizzate dei tempi attuali dissepellendo, attraverso l'inconscio, le forme primordiali – naturali in quanto native, potremmo dire con Vico – di cui noi contemporanei siamo più manchevoli²¹.

21 «In ciò sta l'importanza sociale dell'arte: essa lavora continuamente all'educazione dello spirito contemporaneo facendo sorgere le forme che più gli difettano. Volgendo le spalle alla manchevolezza del presente, l'aspirazione dell'artista si ritrae, sino a raggiungere nel suo inconscio l'immagine primordiale che potrà compensare nel modo più efficace l'imperfezione e la parzialità dello spirito contemporaneo» (*ibidem*, p. 48).

L'incrocio tra le prospettive di Jung e di Vico, segnate entrambe da un rovesciamento dell'orizzonte platonico in cui le creazioni mitopoietiche – caratteri poetici o archetipi – soppiantano le idee razionali nella loro capacità di esibire degli universali dotati di profonda realtà, consente di delineare meglio la natura dell'arte e il rapporto tra riflessione e immaginazione in questi pensatori. La psicologia analitica junghiana sta alla comprensione dell'arte poetica analogamente a come la metafisica di Vico stava alla sapienza poetica. Collocandosi all'apice della dimensione raziocinante, le prime due non possono affatto generare quelle immagini primordiali, all'insegna del vero poetico, capaci di guidare l'umano verso il pieno recupero della propria natura; possono però accedere analiticamente ai significati simbolici che la creatività poetica, mossa dalla spinta creativa, è in grado solo di esprimere, ma non di conoscere. Per entrambi i pensatori, dunque, conoscenza riflessiva da un lato e immaginazione poetica dall'altro sono poli necessariamente complementari per una piena espressione e auto-comprensione della natura umana. Tuttavia esse mantengono una sostanziale esterioresità reciproca nel libero gioco del fare arte. Anzi, le due componenti sono talmente eterogenee che un loro connubio sembra potersi realizzare solo entro approcci epistemologici e metodologici particolari, come quelli avanzati dalla scienza nuova vichiana o dalla psicologia analitica junghiana.

Il grande contributo alla comprensione del valore dell'arte offerto da questa linea di pensiero che unisce due pensatori a prima vista lontani sta nel valorizzare la sapienza immaginifica, profondamente verace, posta alla base del processo creativo. Il limite di entrambe è nel far coincidere sostanzialmente la dimensione del poetico con quella del mitopoietico, tagliando fuori dal proprio oggetto di riflessione le creazioni estetiche prive di un contenuto immaginativo e simbolico. In Vico, in particolare, l'identificazione del poetico con il “fiero” e il “sublime” si traduce in una limitazione del perimetro della poesia entro quel canone eroico ed epico che trova il suo insuperato esempio in Omero. Mentre in Jung la qualificazione dell'attività artistico-creativa come un processo integralmente inconscio si accompagna di fatto all'esclusione, dall'oggetto di una riflessione sul senso del fare arte, di tutte quelle opere non simboliche che, non esibendo alcun significato, si collocano entro una sfera

puramente estetica²².

In sostanza, l'antica polarizzazione tra poesia – intesa come attività immaginifica – e riflessione – intesa come comprensione concettuale – sembra riaffiorare anche dietro la riabilitazione dell'immaginazione poetica promossa da Vico e Jung, sottraendo spazio a una riflessione sull'arte capace di abbracciare la dimensione estetica *tout court*.

L'arte come curiosissima unità dualistica nell'estetica di Morin

Una proposta a mio avviso più convincente della dialettica tra processo espressivo-creativo e processo riflessivo, maggiormente capace di abbracciare il senso del fare arte in tutte le sue forme, arriva dal filosofo e sociologo contemporaneo Edgar Morin, in un saggio snello, dal taglio più divulgativo che specialistico, che dichiara sin dal titolo di volersi occupare, in senso ampio, di estetica²³.

Morin muove da un orizzonte antropologico in consonanza con la prospettiva genetica vichiana secondo cui la natura di un fenomeno va posta in relazione con la sua origine, e comincia a esplorare il sentimento estetico e la creatività a partire dalla sua primitiva connessione con la sfera magico-religiosa. La sua analisi circa la natura e l'origine dell'esperienza estetico-artistica viene poi dettagliata con riferimento alla polarità tra dimensione conscia e dimensione inconscia tracciata dal modello psicoanalitico. Integrando riflessione filosofica, riferimenti psicoanalitici e risultati della ricerca antropologica, Morin propone di considerare il fare arte come una attività “post-sciamanica” che conserva alcuni tratti della possessione sciamanica: un fenomeno, questo, comune a molte culture primitive in cui – grazie anche all'effetto di bevande allucinogene

22 Jung distingue, innanzitutto, le opere d'arte propriamente simboliche, frutto dell'inconscio collettivo, da quelle meramente “sintomatiche”, generate per lo più dal subconscio personale. In secondo luogo egli oppone le opere simboliche, capaci di penetrare maggiormente in noi ma scarsamente in grado di suscitare il nostro sentimento estetico, alle opere prive di un tratto manifestamente simbolico, in grado di parlare con maggior purezza al sentimento estetico.

23 Edgar Morin, *Sull'estetica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016.

o danze – lo sciamano sprofonda in uno stato di trance in cui viene posseduto dagli spiriti ed entra in connessione profonda con il mondo vegetale e animale. Gli sciamani di cui parla Morin condividono con i poeti teologi di Vico l'esercizio di pratiche divinatorie, il ruolo di educatori dell'umanità antica e la capacità di riprodurre analogicamente il mondo naturale. Queste figure sono dotate di sapienza poetica, e più in generale sono artisti, in quanto possiedono quella capacità mimetica che Morin, a partire da una tradizione inaugurata, come abbiamo visto, da Platone, mette al centro del fare arte.

Alla radice della creatività artistica lo studioso propone dunque di individuare un tipo di possessione simile a quella sciamanica: mentre però quest'ultima è un'esperienza di tipo magico-religioso, la pratica artistica è descritta dal filosofo francese come un'attività laicizzata e desacralizzata, in sostanza ludica. L'arte, anfibia e doppia come il gioco, è caratterizzata al tempo stesso da fusione e distacco: un esempio molto evidente della dialettica tra queste due dimensioni è dato dal vissuto dell'attore che, per via mimetica, viene posseduto dal suo personaggio nel gioco laicizzato del teatro. Seguendo il discorso di Morin possiamo aggiungere che, una volta oggetto di possessione, l'attore e più in generale l'artista può a sua volta “possedere” l'osservatore e il fruitore dell'opera portandolo all'immedesimazione. La mimesi esperita in primo luogo da chi fa arte produce così nuova mimesi in chi vi partecipa, che cessa di essere un mero fruitore per diventare a sua volta “attore” di un'esperienza estetica condivisa.

Da ciò ne consegue che il fare arte non si colloca, nella prospettiva di Morin, esclusivamente sul terreno dell'inconscio, ma viene realizzato attraverso meccanismi di controllo e coerenza tipici del pensiero conscio e riflessivo. A tal proposito Morin usa per l'arte le espressioni “post-sciamanica” ed «esperienza di semi-trance e di quasi possessione». La sorgente della creatività artistica è, nella sua prospettiva, «una capacità mimetica dello psichismo» in cui «cooperano l'inconscio e la coscienza». Scrive il filosofo:

«Si può dire che lo stato di semi-trance è lo stato che permette all'artista di utilizzare nello stesso momento le forze inconsce e conscie 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» (E. Morin, o. c., p. 46).

Attraverso le parole del cineasta Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, Morin entra così in dialogo indiretto con la prospettiva di Jung, ribattendo all'idea che l'arte rappresenti una forma di regressione artificiale nel campo della psicologia verso forme del pensiero primitivo l'ipotesi che essa sia costruita, piuttosto, su una «curiosissima unità dualistica» segnata al tempo stesso da «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» (*ibidem*, p. 47).

Tale prospettiva, restituendo centralità, nel fare arte, all'impulso mimetico nella sua ampiezza e riconoscendo una stretta connessione tra la dimensione creativa e quella ludica, ha il merito di liberare il senso del fare arte dall'esclusiva connessione con la sfera del simbolico e dell'immaginale, per abbracciare – in quel gioco che si realizza tra conscio e inconscio, tra fusione e distacco, tra ispirazione e controllo, tra connessione con energie ancestrali e concentrazione estetica sulle forma – tutte le pratiche espressive e creative sperimentate nelle diverse epoche della storia umana: dalla musica al romanzo, dal cinema alla poesia, dal fumetto al teatro, dalle arti figurative e plastiche alla danza. In questo quadro l'esperienza estetica generata dall'arte si configura come l'occasione di un incontro sempre unico e imprevedibile con gli esiti, più o meno consonanti con la nostra sensibilità individuale, di quella commistione tra finzione e verità, sensibile e spirituale, simbolico ed estetico, ispirato e ragionato che ciascuna opera si trova a suo modo, di volta in volta, a esprimere.

