

Francesco Pitassio
*Il piacere del mito: Edgar Morin, Roland Barthes
e la riflessione sul divismo cinematografico*

Charlot devia su Hinkel la nostra credenza in Hitler.
Transfert del genere sono possibili
solo nella confusione mitologica delle apparenza e dell'essere.
André Bazin

Il dibattito contemporaneo negli studi dedicati a divismo e celebrità non sembra aver serbato grande memoria del lavoro pionieristico di Edgar Morin. Eppure, *Les Stars* (1957)¹, pubblicato quasi in concomitanza con l'altro contributo dello studioso francese imperniato sul cinema, *Le Cinéma, ou l'homme imaginaire*², conteneva numerose suggestioni o direzioni poi intraprese dalla riflessione sul cinema e i media, e sul ruolo occupatovi dalla rappresentazione della individualità. Probabilmente, quel contributo pionieristico fu penalizzato da un insieme di fattori, fra cui innanzitutto la scarsa conoscenza del pensiero dell'intellettuale francese in area anglosassone – il contesto nel quale maggiormente si sono consolidati gli *stardom studies*; è Francesco Casetti recentemente a sottolineare il carattere tardivo della traduzione di *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*, appena una decina di anni fa³. Ma a compromettere una migliore conoscenza della riflessione del teorico francese fu un certo eclettismo, una scarsa sistematicità poi rimproveratagli dal capostipite degli studi sul divismo, e in particolar modo della coniugazione tra questi e *cultural studies*: Richard Dyer⁴.

Non si intende certo fornire una legittimità non richiesta, né necessaria al lavoro di Morin. Piuttosto, si desidera qui mettere in luce tre elementi

¹ E. MORIN, *Les stars*, Seuil, Paris 1957, trad. it. *Le stars*, Olivares, Milano 1995. Si farà qui riferimento alla prima edizione francese.

² ID., *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*, Minuit, Paris 1956. Si farà qui riferimento alla riedizione francese: *Le cinéma, ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Gonthier, Paris 1965, trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, prefazione di F. Casetti, Feltrinelli, Milano 1982.

³ F. CASSETTI, *Il cinema*, in E. MORIN, C. PASQUALINI, *Io, Edgar Morin. Una Storia di vita*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 177-187.

⁴ R. DYER, *Stars*, British Film Institute, London 1979, trad. it. *Star*, Kaplan, Torino 2004.

di un certo rilievo. In primo luogo, il contesto disciplinare e istituzionale nel quale la riflessione di Morin sul divismo si sviluppa: il Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), ma soprattutto la «Revue internationale de filmologie», e l'Institut de Filmologie da cui la pubblicazione periodica scaturisce. In seconda istanza, il ruolo della prospettiva antropologica nel lavoro di Morin e nel dibattito interno all'Institut. In terzo luogo, la convergenza di questi elementi con il lavoro di un intellettuale a tutta prima distante: Roland Barthes. Il semiologo infatti contribuì alla fase conclusiva della vita della rivista, con alcuni scritti piuttosto noti⁵. Tuttavia, al di là della coincidenza leggermente sfalsata della sede editoriale, sembrano altre le rispondenze: la nozione di mito, in prima istanza, apparentemente declinata in modo differente dai due studiosi, ma con significative sovrapposizioni; l'elezione del fenomeno divistico tra i racconti mitici degni di interesse scientifico; e, soprattutto, il confronto con la contemporaneità e le sue forme di produzione simbolica. Non si crede casuale il riferimento all'odierno in due testi centrali nel lavoro intellettuale di Barthes e Morin: *Le mythe, aujourd'hui*⁶ e *L'Esprit du temps*⁷. In questa consonanza di prospettiva e oggetto già risiede il comune progetto di «Communications», varato proprio successivamente al trasferimento in Italia dell'Institut de filmologie.

Notoriamente, la riflessione sviluppata nel quadro dell'Institut de Filmologie, fondato nel 1947 da Gilbert Cohen-Séat, da subito ha un'impronta interdisciplinare. Nel programma umanistico dello studioso, come lo definisce Giorgio De Vincenti⁸, coesistono le prospettive delle scienze sperimentali e dei saperi umanistici più innovativi nel panorama della metà del Novecento. Tra questi ultimi, oltre alla psicoanalisi è da annoverare la sociologia. Nei contributi pubblicati dalla «Revue internationale de filmologie» quelli di impostazione sociologica sono limitati, nel complesso delle

⁵ R. BARTHES, *Le problème de la signification au cinéma*, «Revue internationale de filmologie», nn. 32/33, gennaio-giugno 1960, trad. it. *Il problema della significazione nel cinema*, in *Sul cinema*, Il melangolo, Genova 1994, pp. 51-59. Id., *La recherche des unités traumatiques au cinéma*, «Revue internationale de filmologie», n. 34, luglio-agosto 1960, trad. it. *La ricerca delle unità traumatiche nel cinema*, in *Ivi*, pp. 60-69.

⁶ R. BARTHES, *Le Mythe, aujourd'hui*, in *Mythologies*, Seuil, Paris 1957, trad. it. *Il mito, oggi*, in *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994, pp. 189-238.

⁷ E. MORIN, *L'Esprit du temps*, Grasset, Paris 1962, trad. it. *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2002.

⁸ Si veda G. DE VINCENTI, *Filmologia*, in *Enciclopedia del cinema*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 2003, reperibile all'indirizzo web <http://www.treccani.it/enciclopedia/filmologia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/> (ultimo accesso 12.05.2014). Id., *Alle origini della semiotica cinematografica: Cohen-Séat*, «Biblioteca teatrale», nn. 10-11, 1974, pp. 189-204.

attività della testata. Ne va rimarcata una caratteristica ricorrente: in larga parte, essi prendono le mosse dalla riflessione sociologica ed etnologica francese, e segnatamente da alcuni suoi padri fondatori: Émile Durkheim, Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss⁹. Il dibattito tedesco o anglosassone, non meno ricco e propositivo alla metà del Novecento, gioca all'interno della rivista una funzione meno modellizzante: le indagini condotte negli Stati Uniti da Paul Lazarsfeld su società e comunicazioni di massa sono note ai sociologi francesi interessati al cinema, e segnatamente a Edgar Morin¹⁰; tuttavia, sono considerate con notevole cautela, quando non con una certa freddezza. A questo distacco rispetto alla sociologia statunitense si aggiunge l'inclusione ponderata della riflessione tedesca, attraverso la mediazione piuttosto eccentrica di Siegfried Kracauer¹¹. Eccentrica per la marginalità dell'intellettuale francofortese rispetto al quadro accademico tedesco, e per le vie indirette con cui i due contributi giungono alla rivista: i testi sono infatti traduzioni francesi della introduzione al celeberrimo e appena pubblicato *From Caligari to Hitler*¹², e di una ricerca per conto dell'UNESCO, apparsa in «The Public Opinion Quarterly»¹³. Tuttavia, i due scritti sono rilevanti per la centralità che vi occupa l'interesse per il cinema come materiale della psicologia sociale, e l'attenzione agli stereotipi quale prodotto culturale.

⁹ Una ricostruzione dettagliata del ruolo della sociologia nella rivista è J.-M. LEVERATTO, *La Revue internationale de filmologie et la naissance de la sociologie du cinéma en France*, «CiNéMAS», *La Filmologie de nouveau*, a cura di F. Albera e M. Lefebvre, vol. 19, n. 2-3, primavera 2009, pp. 183-216. Al contributo sono ampiamente debitore, pur discostandomi da alcune conclusioni.

¹⁰ E. MORIN, *Recherches sur le public cinématographique*, «Revue internationale de filmologie», n. 12, t. IV, gennaio-marzo 1952, pp. 4-19. Morin nel saggio cita accuratamente P. Lazarsfeld, *Audiences Research in the Movie Field*, «Annals of the American Academy of Political and Social Sciences», vol. 254, novembre 1947, pp. 160-168.

¹¹ S. KRACAUER, *Cinéma et sociologie (sur l'exemple du Cinéma de l'Allemagne préhitlerienne)*, «Revue internationale de filmologie», n. 3-4, ottobre 1948, pp. 310-318. Id., *Les types nationaux vus par Hollywood*, «Revue internationale de filmologie», n. 6, t. II (1950), pp. 115-133. Sulla relazione tra Kracauer e la «Revue internationale de filmologie» si veda l'accurata ricostruzione di QUARESIMA, *De faux amis: Kracauer et la filmologie*, «CiNéMAS», cit., pp. 333-358.

¹² S. KRACAUER, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*, Princeton University Press, Princeton 1947, trad. it. *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino 2001.

¹³ ID., *National Types as Hollywood Presents Them*, «The Public Opinion Quarterly», vol. 13, n. 1, primavera 1949, pp. 53-72; ora in *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film and Popular Culture*, a cura di J. von Moltke e K. Rawson, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2012, pp. 81-104.

Dunque, il quadro di indagine sociologico della pubblicazione diretta da Cohen-Séat per più aspetti sembra radicato nel dibattito francese. Innanzitutto, perché la stessa struttura interdisciplinare dell'Institut de filmologie sembra ricalcare, secondo autorevoli osservatori¹⁴, quella dell'Institut d'ethnologie, fondato venti anni prima proprio da Lévy-Bruhl e Mauss. La genealogia è dunque, in primo luogo, di ordine istituzionale. Ma anche alcuni quadri concettuali vengono iterati. Per esempio, la distinzione fondativa di quel dibattito tra fatto filmico e fatto cinematografico adegua la nozione di fatto sociale centrale per la riflessione di Durkheim¹⁵. Più ancora, per la futura elaborazione di Morin paiono determinanti le figure di Lévy-Bruhl e Mauss. Il primo è un nome ricorrente in più scritti pubblicati nei primi anni della rivista. Notoriamente, la proposta teorica più influente del filosofo francese, postulata tra gli anni Dieci e Venti, è quella del «prelogismo», una struttura mentale propria alle popolazioni primitive, all'infanzia e agli alienati, efficiente nel pensiero animistico e magico¹⁶. Le acquisizioni di Lévy-Bruhl attraversano più contributi pubblicati sulla «Revue internationale de filmologie», a partire da un postulato: il dispositivo cinematografico induce una condizione spettatoriale e manifesta un assetto rappresentativo analogo alla condizione psicologica prelogica. Come suggerisce Henri Wallon nel primo numero della rivista, il cinema appartiene alla civiltà contemporanea; eppure, tra le proprietà del cinema è quella di confondere l'ordine spazio-temporale.

«In quella che Lévy-Bruhl chiamava "mentalità primitiva", strane coesistenze, coincidenze inconcepibili erano parte delle credenze comuni. [...] Il cinema ha reso possibili simili effetti»¹⁷. Questa combinazione di avanzamento socio-tecnologico e credenze ancestrali è uno dei paradossi del cinema meritevole di indagine per la «Revue internationale de filmologie». Infatti, il cinema sollecita processi identificativi analoghi a quelli ipnotici, secondo Jean Deprun¹⁸. E dimostra di condividere più aspetti

¹⁴ BLOOM, *Refiguring the Primitive: Institutional Legacies of the Filmology Movement*, «CiNéMAS», cit., pp. 169-182.

¹⁵ Questa ipotesi avanzata in E. LOWRY, *The Filmology Movement and Film Study in France*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1985.

¹⁶ L'influenza della teoria di Lévy-Bruhl sulla riflessione estetica di Sergej Eizenštejn, e particolarmente nella fase della speculazione sul *Grundproblem*, è ampiamente nota.

¹⁷ H. WALLON, *De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le Cinéma*, «Revue internationale de filmologie», n. 1, luglio-agosto 1947, p. 16.

¹⁸ Si veda J. DEPRUN, *Le Cinéma et l'Identification*, *Ivi*, pp. 36-38. Una associazione tra Deprun e Morin, attraverso il tema della ipnosi, in R. EUGENI, *La relazione d'incanto*, Vita & Pensiero, Milano 2004.

con il pensiero magico e con il sacro, nelle ipotesi di Guicharnaud e Anzieu¹⁹. Come dichiarava quest'ultimo, «il cinema è la forma corrente che nel XX secolo ha assunto la coscienza del sacro». Il film partecipa di una logica associativa analoga al sogno ad occhi aperti: li accomuna la sollecitazione di una forma di espressione arcaica, della regressione magica, e della catarsi. Questi elementi, secondo lo psicoterapeuta Robert Desoille, «liberano sentimenti che si esprimeranno con delle immagini nelle quali ritroveremo tutti i miti, tutte le credenze dell'umanità, senza che per questo il soggetto, più che lo spettatore del film, possa cadere in una condizione di credulità»²⁰. Per riassumere, in un ampio novero di contributi il cinema produce una condizione psicologica regressiva nel soggetto, e qui le consonanze con Kracauer sono rilevanti; a tale condizione appartengono stadi arcaici del pensiero e della produzione simbolica. Di questi, parte integrante è il mito.

Nel caso di Marcel Mauss, sembra rilevante per la riflessione sociologica sviluppata nella «Revue internationale de filmologie» la riflessione sul sacro, sul dono come meccanismo di coesione sociale, e il concetto di «fatto sociale totale»: un fattore che coinvolge molteplici sfere – cultura, religione, economia, tecnica... – e richiede pertanto un'attenzione pluridisciplinare. È infatti a partire da questa nozione che si sviluppa la riflessione di Georges Friedmann, mentore di Morin, sul cinema come istituzione²¹ – un concetto poi ripreso e ampliato nel tardo Christian Metz²². Friedmann, interessato dal secondo dopoguerra alla civiltà tecnica, si pone il problema del cinema come fatto di una «civiltà tecnica e macchinistica»²³. La distinzione tra società e civiltà è un ulteriore lascito del magistero di Mauss: se i fatti sociali sono solitamente contenuti a un ambito nazionale, i fatti di

¹⁹ J. GUICHARNAUD, *L'univers magique et l'image cinématographique*, «Revue internationale de filmologie», n. 1, luglio-agosto 1947, pp. 39-41. D. ANZIEU, *Filmologie et sociologie*, «Revue internationale de filmologie», n. 2, settembre-ottobre 1947, pp. 175-177.

²⁰ R. DESOILLE, *Le rêve éveillé et la Filmologie*, *Ivi*, p. 201.

²¹ G. FRIEDMANN, E. MORIN, *Sociologie du cinéma*, «Revue internationale de filmologie», n. 10, t. II, aprile-giugno 1952, pp. 95-112.

²² C. METZ, *Le Signifiant imaginaire*, UGE, Paris 1977. trad. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980. Per una ricostruzione puntuale del dibattito sul cinema come istituzione e la filiazione Friedmann-Morin-Metz, si veda F. CASETTI, *Il cinema come istituzione*, in ID., *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, pp. 124-128.

²³ FRIEDMANN, MORIN, *Sociologie du cinéma*, cit., p. 95. Friedmann affronta organicamente per la prima volta la civiltà tecnica in G. FRIEDMANN, *Problèmes humains du machinisme industriel*, Gallimard, Paris 1946.

civiltà eccedono questi limiti. Come è appunto il caso del cinema²⁴. Nella proposta di Friedmann, che nel 1952 firma con Morin un contributo significativamente intitolato *Sociologie du cinéma*, si rintracciano dunque alcune linee portanti della riflessione dell'autore di *Les stars*: cinema come istituzione a tendenza universalizzante; analisi della contemporaneità, a partire dalla dimensione tecnologica e mediatica; iscrizione della riflessione nella genealogia del pensiero filosofico e sociologico francese. A ciò si aggiunga un ulteriore elemento: implicitamente, il cinema come fatto di civiltà totale di cui parlano i due studiosi è, con tutta evidenza, il cinema hollywoodiano. L'istituzione linguistica, economica, sociale, rappresentativa capace di articolare una dialettica tra standardizzazione e individualizzazione propria al divismo, e di generare miti:

Forse, è in questo senso che la potenza del cinema assomiglia a quella del sogno o del mito, che l'uno e l'altro ripetono le medesime situazioni archetipiche, gli stessi monotoni comportamenti, lo stesso contenuto 'latente' e, al contempo, sono sempre diversi nella ricchezza infinita delle proprie sovrastrutture immaginarie²⁵.

La sociologia del cinema può inoltre interessarsi alla costruzione di stereotipi, nella direzione indicata da Kracauer, e che tanto peso avrà nella mitologia di Roland Barthes. Ma solo nel quadro di una ricerca più ampia sul cinema quale istituzione.

La vastità della interrogazione è implicita nel progetto della «Revue internationale de filmologie». Nel caso della riflessione di Morin, questa ampiezza ha una duplice valenza: da un lato, risponde all'universalità del cinema e del suo bisogno: il cinema è un'istituzione universale, capace di diffondersi in culture radicalmente differenti, e risponde a un bisogno individuale e collettivo diffuso²⁶; dall'altro lato, la larghezza dell'indagine coincide con una prospettiva antropologica, ovvero con il primato delle scienze umane e della centralità dell'uomo nella organizzazione della molteplicità dei dati e dei protocolli di indagine impiegati. L'intellettuale francese decide di iscriversi in un paradigma disciplinare nazionale, nel

²⁴ Si veda la ricostruzione della genealogia concettuale offerta in LEVERATTO, *La Revue internationale de filmologie et la naissance de la sociologie du cinéma en France*, cit.

²⁵ FRIEDMANN, MORIN, *Sociologie du cinéma*, cit., p. 101.

²⁶ «Il cinema è un bisogno universale, come ci dimostra il fatto che attecchisca in Africa e in Asia, presso popolazioni ancora arcaiche. Può radicarsi ovunque, laddove ci siano dei gruppi, siano questi evoluti o arretrati». MORIN, *Recherches sur le public cinématographique*, cit., p. 14.

momento stesso in cui lo rinnova eleggendo un oggetto di studio eccentrico. Inoltre, l'antropologia corrisponde agli interessi coevi di Morin, che proprio all'inizio degli anni Cinquanta firma il primo volume a carattere accademico: *L'homme et la mort*²⁷.

L'ambizione del tentativo di Morin è evidente: individuare gli elementi universali, e in certa misura permanenti, nella contemporaneità delle società capitalistiche e mediatizzate. L'elemento che gli consente questa operazione è l'immagine, e quel che ne deriva: l'immaginario. Questa nozione, troppo spesso abusata, mette in relazione la produzione simbolica (immagine) con il suo osservatore (uomo). Infatti, l'immagine è generatrice di un simulacro, di un Doppio. Come afferma Morin nell'altro fondamentale contributo cinematografico: «Il doppio è effettivamente universale nell'umanità arcaica. Forse è *il solo grande mito universale*»²⁸. L'interesse per un'antropologia dell'arte e il legame tra rappresentazione e morte indicano la consonanza con la coeva riflessione di André Bazin, come segnalava anni fa Francesco Casetti²⁹. D'altra parte, Bazin stesso non era certo restio a considerare l'efficacia mitopoietica delle immagini...³⁰

Il divismo è la manifestazione più adeguata a indagare le forme della credenza nelle società contemporanee e la attualizzazione del mito del Doppio. L'approccio che Morin adotta in questa indagine è molteplice. In prima istanza, si postula una omologia tra star ed eroi del mito classico, ovvero mediatori tra la trascendenza divina e l'esistenza mortale – un equivalente dei capi carismatici, nella nota tripartizione delle forme di

²⁷ E. MORIN, *L'homme et la mort*, Buchet et Chastel, Paris 1951. Nella prefazione all'edizione del 1970, Morin riassume il senso unificatore della prospettiva antropologica allora adottato, così come la sua valenza innovativa. Si veda ID., *Préface à la deuxième édition*, in *L'homme et la mort*, Seuil, Paris 1976, pp. 15-23. Recentemente, un contributo ha richiamato l'attenzione sul peso della prospettiva antropologica nel contributo alla teoria del cinema di Morin. Si veda: G. KIRSTEN, «*Tout film est un document social*». *Zum preklären Verhältnis von Filmologie und Kinosozioologie*, «Montage/AV», XIX, n. 2, 2010, pp. 7-20.

²⁸ MORIN, *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*, cit., p. 25 [corsivo mio].

²⁹ F. CASETTI, *Teorie del cinema. Dal dopoguerra a oggi*, Espresso, Roma 1978, in part. pp. 63-68. In particolar modo, lo studioso italiano in questo contributo mette in luce con acutezza la specularità delle prospettive di Bazin e Morin, il primo intento a porre l'accento sulla immagine della realtà, il secondo sulla realtà dell'immagine; ma entrambi costantemente attenti a non smarrire i due termini della questione.

³⁰ Si fa qui riferimento ovviamente ai classici scritti del teorico francese dedicati alle star, quali: A. BAZIN, *Pasticcio e posticcio o il nulla per dei baffetti* (1945), in ID., *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano 1999, pp. 49-53; ID., *Morte di Humphrey Bogart* (1957), in *Ibid.*, pp. 214-218. Ma si veda anche l'acuto e consistente tentativo di formulare una antropologia della immagine e della mitopoiesi cinematografica, in ID., *Il mito di Stalin nel cinema sovietico* (1950), in *Ibid.*, pp. 33-48.

potere adottata da Max Weber³¹. Quanto giustifica l'associazione è la natura peculiare della star, e l'indiscernibilità tra ruoli e attore chiamato a interpretarli: «Terminato il film, l'attore ritorna attore, il personaggio resta personaggio, ma dalla loro unione è nato un essere ibrido che partecipa dell'uno e dell'altro, e li avviluppa entrambi: la star»³². Questa peculiarità è considerabile a partire dalla nozione di mito – «insieme di comportamenti e situazioni immaginarie» secondo Morin³³ – che proietta nella dimensione appunto dell'immagine e del Doppio la rappresentazione.

In secondo luogo, Morin interroga il divismo in termini di istituzione: esso ha i caratteri di un culto, i cui adepti ambiscono a partecipare della natura semidivina dei propri idoli. Il divismo ha una propria liturgia, di cui i festival sono la manifestazione maggiore; delle pratiche di condivisione, in cui imitazione e feticismo coincidono con l'incorporazione; una logica antieconomica, fondata sul carisma, il dono e lo sperpero. Si tratta di una trasformazione della esperienza religiosa nelle società contemporanee di cui il culto delle celebrità è parte³⁴.

In terza istanza, l'intellettuale francese indaga la forma di manifestazione della star: non più la maschera dei culti misterici, ma il trucco. Ora

Il trucco del cinema non oppone un volto sacro al volto profano della vita quotidiana; eleva la bellezza quotidiana al livello di una bellezza superiore, radiosa, inalterabile. La bellezza naturale dell'attrice e la bellezza artificiale del trucco si coniugano in una sintesi unica. La bellezza truccata della star impone una personalità unificatrice alla sua vita e ai suoi ruoli³⁵.

In questa combinazione di standardizzazione e individualizzazione risiede il potere del divismo, la sua specificità mitopoietica, e a mio parere un elemento di comunanza con la riflessione di Roland Barthes. Infatti, il trucco e la fotografia spersonalizzano il corpo attoriale, mentre allo stesso tempo vi insufflano una sovraperpersonalità. Dunque, è l'operazione di inflessione programmata del corpo di un attore attraverso l'immagine fotografica e cinematografica ad uniformarlo, sotto l'apparenza di una unicità – singolare è l'eco della riflessione di Barthes su bellezza essenziale ed esistenziale

³¹ M. WEBER, *Carismaticismo*, in *Economia e società. Dominio*, a cura di E. Hanke, in collaborazione con T. Kroll, Donzelli, Roma 2012, in particolare le pp. 473-484.

³² MORIN, *Les stars*, cit., p. 37.

³³ *Ivi*.

³⁴ C. ROJEK, *Celebrity*, Reaktion, London 2001, in particolare cap. 2.

³⁵ MORIN, *Les Stars*, cit., p. 43.

nel volto della Garbo³⁶. Ma non solo. Si consideri un contributo del futuro autore delle *Mythologies*, del principio degli anni Cinquanta:

Si potrebbe dire che l'intenzione capitale della pittura sia opposta a quella di una qualsiasi sociologia del viso. Il ritratto dipinto conosce soltanto due poli estremi – l'essenza umana o l'identità personale –, trascurando completamente la generalità intermedia del viso collettivo, un viso che non sia cioè né particolare né universale.

Cioè, esattamente quello che il cinema realizza, e che richiede una impresa scientifica capace di produrne una teoria (sociologica) e una analisi (semiologica). Aggiunge infatti Barthes, poco oltre:

Non soltanto il cinema permette alla società di scegliere i propri visi [...] come lungo un'esposizione ben organizzata; ma inoltre, questi visi archetipi sono diffusi con un'insistenza e un'ampiezza sinora impossibili. Così, è proprio il cinema che è sul punto di costituire l'era storica di una sociologia del viso, laddove la pittura e la stessa fotografia ne erano soltanto la preistoria³⁷.

Non pare priva di rilevanza una ulteriore coincidenza: il futuro semiologo, nel medesimo testo, adotta una periodizzazione del divismo e una sua transizione dalla sacralità del muto alla secolarizzazione degli anni Trenta poi ripresa quasi alla lettera dal saggio di Morin. In sostanza, il divismo è una delle principali forme di persistenza del sacro nelle forme specifiche e mediatizzate della contemporaneità; pertanto, esso è una manifestazione pienamente meritevole di essere indagata nella sua immanenza, per comprenderne la funzione sociale³⁸.

Si torni alla riflessione di Roland Barthes sul mito. Il semiologo postula il mito come metalinguaggio, a partire da segni già accessibili: una fotografia denota un referente, però essa è disponibile a essere appropriata dall'operazione mitizzante. La lettura mitica può costantemente paludarsi dietro la denotazione – non è che quello che il segno indica –, ma allo stesso tempo cibarsene e arricchirsene – è evidente che quello che la

³⁶ BARTHES, *Il viso della Garbo*, in *Miti d'oggi*, cit., pp. 63-64.

³⁷ ID., *Visages et figures*, «Esprit», luglio 1953, trad. it. *Visi e facce*, in *Scritti. Società testo comunicazione*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 1998, pp. 143-144.

³⁸ Poco prima della scomparsa, Barthes ritorna ancora sulla transizione dal corpo religioso al corpo estetico – ed erotico, quale quello divistico, in ID., *Encore le corps*, «Critique», n. 432-424 (1982), tr. it., *Il corpo, ancora*, in *Ibid.*, pp. 122-131.

denotazione offre è anche il suo mito. È quanto Barthes definisce la «fisica dell'alibi». La garanzia di questa operazione è l'analogia:

La significazione mitica [...] non è mai completamente arbitraria, è sempre in parte motivata, contiene fatalmente una parte di analogia. [...]. La motivazione è necessaria alla duplicità stessa del mito: il mito gioca sull'analogia del senso e della forma: non c'è mito senza forma motivata³⁹.

La dialettica attore/personaggio tipica del divismo mi sembra assai vicina a questa definizione funzionale del mito proposta da Barthes. Non solo. È il radicamento in un elemento motivante il segno – un corpo attoriale, nel caso del divismo – a garantire quella riserva narrativa necessaria all'operazione mitopoetica esaminata dal semiologo⁴⁰. E ancora. È l'immagine analogica della fotografia prima, del cinema poi a instaurare la continua oscillazione consustanziale al mito divistico tra ruolo e attore, e tra dimensione pubblica delle finzioni e sfera privata della supposta realtà. Dinanzi a questo ondeggiamento, si possono scegliere due vie: esaminarne affettuosamente il funzionamento, e rilevarne le specificità. O avanzare sulla strada di una morale del segno, come scriveva Barthes a proposito di *Giulio Cesare (Julius Caesar)*, J.L. Mankiewicz, 1953) e destrutturare il mito per individuarne la funzione ideologica e dimostrare quanto esso sotto l'apparente inconsistenza politica risponda a esigenze di classe. In questa operazione, è evidente il fastidio provato dallo studioso dinanzi alla struttura rappresentativa fondante il divismo hollywoodiano: la verosimiglianza.

[I]l segno è ambiguo: resta alla superficie, ma non rinuncia a farsi passare per qualcosa di profondo; vuol far capire (che è lodevole), ma nello stesso tempo si dà come spontaneo (che è falso), si dichiara intenzionale e irrimediabile insieme, artificiale e naturale, prodotto e provato. [...] Tra il segno intellettuale e il segno viscerale, quest'arte colloca ipocritamente un segno bastardo, insieme ellittico e pretenzioso, che pomposamente battezza col nome di 'naturalità'⁴¹.

Nota è la fortuna di Roland Barthes nel dibattito anglosassone, e la sua influenza nella genesi dei *cultural studies*. Per paradosso, Morin non esprime

³⁹ ID., *Il mito, oggi*, cit., p. 207.

⁴⁰ Al riguardo, mi permetto di rimandare a un tentativo di elaborazione in F. PITASSIO, *Natali di stelle. Di qualche questione genetica e divistica*, «Agalma. Rivista di studi culturali e di estetica», n. 22, ottobre 2011, pp. 48-59.

⁴¹ BARTHES, *I romani al cinema*, in *Miti d'oggi*, cit., p. 20.

pari sospetto dinanzi al cinema hollywoodiano e alla cultura di massa. D'altra parte, proprio lui aveva indicato quanto la star risponda all'assetto delle società a capitalismo avanzato, e alla loro ideologia dell'individuo. Come avrebbe poi fatto Richard Dyer, in un contributo capitale, e con altri strumenti⁴². Gli intrecci possono essere differenti; ma i miti – e la loro decostruzione – spesso sono più prossimi.

⁴² R. DYER, *Heavenly Bodies*, McMillan, London 1985.

