

UM OLHAR SOBRE A ÉTICA DO CINEMA NA ERA DA COMUNICAÇÃO DIGITAL

UNO SGUARDO ALL'ETICA DEL CINEMA NELL'ERA DELLA COMUNICAZIONE DIGITALE

Dario E. Viganò¹

RESUMO: O presente artigo aborda a questão da "ética do cinema", distinguindo-a cuidadosamente da "ética no cinema". Em vez de focar nos temas representados (como violência ou sexo), a análise se concentra na relação que a obra cinematográfica estabelece com o espectador, especialmente na era digital. O autor destaca como a experiência de ver um filme mudou drasticamente: o ritual da sala de cinema deu lugar a um consumo fragmentado e individualizado através de streaming e downloads, transformando o espectador em um "prosumidor" que pode manipular e disseminar conteúdo. Com base nos fundamentos filosóficos da hermenêutica, especialmente de Hans-Georg Gadamer e Paul Ricœur, o artigo argumenta que um filme eticamente construído assume uma forma "interrogativa". Ele não impõe respostas, mas abre um espaço para a liberdade e a responsabilidade do espectador, que é convidado a interpretar e, nesse processo, a se autocompreender. A obra de arte é vista como um modo de conhecimento e acesso à verdade, que vai além da racionalidade científica. O texto também analisa como a Igreja Católica, sob o Papa Francisco, passou a tratar o cinema não mais como um "objeto" a ser censurado, mas como um "sujeito" com linguagem própria, capaz de dialogar com os desafios contemporâneos. O autor conclui ao diferenciar o "ver" (ato fisiológico) do "olhar" (ato que envolve o coração e a mente), defendendo que o cinema ético promove um "olhar" responsável, transformando a ficção em um laboratório para o juízo moral e a reflexão sobre a "vida boa".

Palavras-chave: Ética do cinema. Hermenêutica. Ricœur. Gadamer. Texto filmico.

RIASSUNTO: L'articolo affronta la questione dell'"etica del cinema", distinguendola attentamente dall'"etica nel cinema". Invece di concentrarsi sui temi rappresentati (come la violenza o il sesso), l'analisi si focalizza sulla relazione che l'opera cinematografica istituisce con lo spettatore, soprattutto nell'era della comunicazione digitale. L'autore evidenzia come l'esperienza della visione filmica sia profondamente mutata: il rito della sala cinematografica ha ceduto il passo a una fruizione frammentata e individualizzata tramite lo streaming e il download, trasformando lo spettatore in un "prosumer" in grado di manipolare e disseminare i contenuti. Basandosi sui fondamenti filosofici dell'ermeneutica, in particolare di Hans-Georg Gadamer e Paul Ricœur, l'articolo sostiene che un film eticamente costruito assume una forma "interrogativa". Esso non impone risposte, ma apre uno spazio per la libertà e la responsabilità dello spettatore, che è invitato a interpretare e, in questo processo, a comprendere sé stesso. L'opera d'arte è vista come un modo di conoscenza e di accesso alla verità, che trascende la razionalità scientifica. Il testo analizza anche come la Chiesa cattolica, sotto Papa Francesco, abbia iniziato a considerare il cinema non più come "oggetto" da censurare, ma come "soggetto" con un proprio linguaggio, capace di dialogare con le sfide contemporanee. L'autore conclude distinguendo il "vedere" (atto fisiologico) dal "guardare" (atto che coinvolge cuore e mente), sostenendo che il cinema etico promuove uno "sguardo" responsabile, trasformando la finzione in un laboratorio per il giudizio morale e la riflessione sulla "vita buona".

Parole-chiave: Etica del cinema. Ermeneutica. Ricœur. Gadamer. Testo filmico.

¹ Università Telematica Internazionale Uninettuno – Roma – Itália

La questione dell'etica del cinema, da non confondere con l'etica *nel* cinema, ha suscitato nel corso del tempo un vivo interesse non solo in ambito educativo ma anche accademico, coinvolgendo in un acceso e intenso dibattito studiosi dei media, specialisti della comunicazione, storici dell'età contemporanea e, più in generale, coloro che indagano lo stretto rapporto tra questo strumento e la cultura nel suo complesso (Bettetini, 1985; Bettetini, Fumagalli, 1998; Ceri, 2018; Fabris, 2014; Fumagalli, 1999). In effetti, come scrivevamo già nel 2006 con Ruggero Eugeni, gli studi svolti fino ad allora stavano mostrando chiaramente come il mezzo cinematografico, fin dalla sua prima apparizione nel panorama mediatico, era stato capace di «autoaffermarsi come fonte indiscussa di radicale ridefinizione dell'immaginario collettivo, dei valori individuali e sociali, delle categorie conoscitive ed interpretative del reale». Il cinema, notavamo allora,

pare il medium che forse più di altri ha contribuito a ri-orientare i tratti delle culture ad esso preesistenti, a segnare il passo della loro successiva evoluzione ed a costituirsi per questo, ancora oggi, come ambito di osservazione privilegiato a partire dal quale è anche sempre possibile cogliere gli elementi salienti e generali della più recente storia culturale (Eugenio, Viganò, 2006, p. 9).

Un rapporto talmente stretto che ci pone davanti a costanti sfide e sollecitazioni che divengono inedite in un campo mutevole come quello relativo all'evoluzione dello strumento cinematografico.

Il vuoto di una riflessione etica del cinema ha lasciato per lungo tempo alla legge il compito di dirimere determinate questioni. Anche per questo motivo, è importante notare come i recenti studi sull'etica del cinema si siano finalmente allontanati da uno sguardo meramente contingente e si siano invece sviluppati attraverso il pensiero di intellettuali la cui formazione è radicata in ambiti disciplinari differenti, seppure non distanti, dalla filosofia morale (Mordacci, 2017). Più precisamente, dalla sociologia e dalla semiotica. È un dato che indica da un lato il consolidarsi di una ricerca filosofica sulle etiche “applicate” (soprattutto relativamente all'etica del giornalismo e della televisione), dall'altro la necessaria complementarità di competenze, tutte utili e nessuna esaustiva, attorno ad una questione rilevante sia per il singolo che per la società. Si tratta, in ultima analisi, di un'indagine che investe profili vari e interconnessi dell'esperienza

umana, e que interpella la capacità di assumere una libera e consapevole responsabilità dinanzi al mondo e alle sue rappresentazioni (Fabris, 2006; Fabris, 2009; Fabris, 2018; Gili, 2006; Stella, 2008).

Proprio a questo livello la problematica è assunta dall'universo educativo, che sperimenta quotidianamente la fatica del discernimento tra buona e cattiva comunicazione e la applica nella vita quotidiana. È una fatica che persino i teorici dell'immagine conoscono e che ci aiuta a comprendere meglio limiti e strabismi palesati dagli educatori, quando hanno dovuto confrontarsi con la babele audiovisiva. Le loro reazioni non di rado sono state o troppo accese o eccessivamente timide, apocalittiche o rinunciatarie: così, se da una parte il mondo dell'educativo – l'associazionismo genitoriale *in primis* – si è dimostrato molto attivo e sensibile nel sollevare il problema della violenza e del sesso nei film (sollecitando un pubblico dibattito sfociato talvolta nella promozione di disegni di legge a favore della tutela dei minori), dall'altra si è rivelato più pigro quando si è dovuto confrontare su forme diverse dell'audiovisivo.

Eppure esiste, ed è problema quanto mai attuale anche nel nostro sistema massmediale e nel panorama delineato dall'ormai inarrestabile sviluppo dei social, anche una ben specifica forma di violenza verbale che, dal punto di vista educativo, desidera eliminare la scala delle sfumature: solo per fare un esempio, è possibile che nei *talk show* e nei TG, a livello semantico, non si riesca a utilizzare una scala di valori ma tutto diventi inevitabilmente tragedia, tsunami (persino quando si parla di flessioni in borsa), devastazione? Anche per questi motivi la questione dell'etica dell'audiovisivo – a cui l'etica del cinema afferisce – ha ormai da tempo valicato i confini che la limitavano a un dibattito meramente teorico tra studiosi e specialisti per divenire invece una questione di rilevanza sociale che richiede lo sforzo e il contributo di tutte le componenti interessate (comunicatori, famiglie, educatori, ecc.)

Quando oggi parliamo di cinema dobbiamo fare i conti con una realtà differente rispetto a quella della sua epoca d'oro, tanto nella produzione quanto nella distribuzione. Se per etica *del* cinema vogliamo riferirci alla responsabilità della relazione che l'istanza narrante costruisce con lo spettatore, allora dobbiamo tenere conto di come si configura oggi l'esperienza della visione e dei mutamenti occorsi alla figura spettatoriale. Innanzitutto il pubblico/spettatore non è una massa monolitica indistinta ma è assai

differenziata al suo interno per età e per la ricchezza di approcci al mondo, approcci che passano anche da altri prodotti culturali (teatro, letteratura) e che dipendono da competenze cognitive acquisite e maturità emotivo-relazionale (Casetti, Fanchi, 2006). A ciò si aggiunge non solo la moderna complessità dei testi (abbiamo assistito ad esempio a una moltiplicazione dei punti di vista), dall'impianto sempre più sofisticato per poter meglio attivare il piacere della fruizione, ma anche il venir meno della sala cinematografica come luogo proprio e privilegiato dell'esperienza di visione.

A sparire è stato il "rito" della fruizione cinematografica che, fino al secolo scorso, prevedeva ancora un'accesa negoziazione (con gli amici) di scelte, valori, giudizi; un confronto serrato tra gusti e predisposizioni alla visione di generi specifici (un film drammatico rispetto ad uno fantasy); una decisione di investimento in termini di *time* e *money budget*. La sala ha perso la sua aurea, e quella soglia verso il mondo dei sogni si è improvvisamente dissolta sotto la pressione di fattori diversi, di fatto riconducibili all'azione sinergica del cambiamento sociale e dell'innovazione tecnologica. Il cinema oggi viene fruito in altri luoghi: basti pensare non solo alle pratiche di *downloading* (legale e, purtroppo, anche illegale) e alle piattaforme streaming ormai presenti nelle case di larga parte della popolazione mondiale, ma anche alla dispersione di segmenti testuali in Rete con la sempre più forte sollecitazione ai navigatori perché si trasformino in produttori ciascuno secondo le proprie capacità manipolative del testo. È un modo con cui il cinema diviene testo a partire dal quale i *prosumer* avviano processi di costruzione identitari disseminandoli in Rete.

Vista la quantità e la diversità di temi posti sul campo, vale la pena sottolineare ulteriormente che non si vuole in questo contesto indagare il grande tema che riguarda l'etica *nel* cinema, ovvero quanto viene rappresentato e la sua rilevanza etica (violenza, sesso, morte, il male, ecc.), quanto piuttosto fornire alcune chiavi interpretative relative all'etica *del* cinema, ossia su *come* venga istituita la relazione tra l'istanza narrante e lo spettatore, sulla possibilità di cooperazione nel testo e la previsione di uno spazio vuoto, lo spazio della libera responsabilità dello spettatore. È questa attenzione verso la coscienza del pubblico a distinguere, a ben vedere, il *buon* cinema da quello cattivo (come può esserlo un inutile sottofondo di immagini e suoni che può giungere, al massimo del proprio degrado, alla vera e propria pornografia incapace di trasfigurare il rappresentato).

Semplificando, si può dire che la forma del film etico è quella interrogativa, perché è la domanda a garantire la libertà dello spettatore di produrre autonomamente risposte, di costruire la propria responsabilità spettatoriale (umana) sulla base degli *input* che il testo offre alla sua coscienza. Come sapevano bene gli antichi, non c'è etica senza libertà, e non c'è libertà se ci sono solo risposte.

In questo senso, il cinema assume uno specifico ruolo anche nel processo di ridefinizione delle questioni aperte dalla contemporaneità, attraverso caratteristiche proprie del medium e da quelle concesse dal rapporto in costante discussione con lo spettatore. Persino un'istituzione con una storia e una tradizione bimillenaria come quella della Chiesa cattolica ha negli ultimi anni, in particolar modo con la rivoluzione culturale e comunicativa impostata dal papato di Francesco (Viganò, 2018; Viganò, 2015; Viganò, 2016; Menozzi, 2023; Fernández, Rodari, 2014; Franco, 2014, Valli, 2015), utilizzato il cinema per entrare efficacemente nel dibattito che tiene insieme temi della tradizione e sfide emergenti. In questo campo il pontefice ha permesso ormai da tempo allo strumento cinematografico di superare lo stato di “oggetto”, come tale degno di attenzione ma anche di una costante attività censoria, per vedersi attribuito quello di “soggetto”, avente dunque un proprio linguaggio e particolari codici espressivi (Della Maggiore, Subini, 2020; Pericancio, Marco, 2022; Viganò, 2024). Questo cambiamento di status, dovuto certamente anche alle esperienze e agli insegnamenti su questo campo dei suoi predecessori, gli ha permesso di coinvolgere la settima arte nei processi pedagogici e catechetici proposti nei suoi discorsi e nei documenti ufficiali. Nel suo magistero ha fatto infatti sovente ricorso al cinema come fonte di insegnamento e indicandolo come strumento utile ad adeguare il messaggio del Cristianesimo davanti a scenari di diffusione sempre più globali, per non sottrarsi alle sollecitazioni della modernità, per «mantenere saldamente “la prospettiva evangelica in questa specie di *autostrada globale della comunicazione*”» (Francesco, 2013). La Chiesa ha dunque il compito di intercettare le potenzialità dei mezzi e metterli a servizio della diffusione del proprio messaggio, rilanciando un modello comunicativo al passo coi tempi (Francesco, 2015). È così che i grandi temi di attualità entrano negli insegnamenti del magistero attraverso il linguaggio specifico dell'arte cinematografica.

Vale la pena di ricordare, a conferma di quanto espresso, che nel film diretto da Wim Wenders *Papa Francesco. Un uomo di parola* (2018) il pontefice si immerge nel

dibattito contemporaneo passando da temi più spirituali, come il ruolo del sacerdote nella società moderna, la ricerca della povertà nella Chiesa per rispondere al «grido» di chi ha più bisogno, il bisogno di coltivare la cristiana pratica del perdono, la necessità di riconciliarsi con la morte; a quelli più contingenti, come il dramma della disoccupazione e della mancanza di lavoro, del consumismo senza regole, la cultura dello spreco, la difficoltà di riscoprire il senso di famiglia e il bisogno di vivere la vita a ritmi frenetici che incide sulla salute mentale, spirituale e quella fisica; per arrivare perfino ad alcuni decisamente di rottura come la grande questione dell'ambiente e dello sfruttamento delle risorse naturali, peraltro richiamata con autorevolezza e con il supporto di dati e numeri nella sua enciclica *Laudato si'*, la ricerca del bene comune prevedendo una resistenza contro chi lo contrasta, il dramma delle giovani generazioni alienate dalle dipendenze e dall'insoddisfazione, la questione di genere da affrontare con approcci «reciproci e complementari», il nodo che riguarda da vicino il tema dell'omosessualità e dei suoi riflessi nella comunità religiosa del nostro tempo, la sempre più pressante sfida verso i fenomeni migratori di vasta portata (Viganò, Della Maggiore, 2020). Il film si basa, per la precisa volontà del regista, su un “dialogo” stretto e continuo tra il papa e lo spettatore frutto di un nuovo paradigma espressivo che ha previsto un rapporto capace di accorciare lo spazio frapposto tra lui e le persone e di porsi su un piano comunicativo dialogico che potesse prevedere la stretta connessione tra le due parti in gioco. Un «faccia a faccia» già in parte “sperimentato” dal papa nel primo giorno di pontificato quando, al momento di presentarsi dal balcone della loggia centrale di San Pietro, aveva espresso questa «intenzione precisa di comunicazione nei “due sensi”» che aveva saldato in relazione il pontefice, i fedeli sulla piazza e, nondimeno, i telespettatori di tutto il mondo (Viganò, Della Maggiore, 2020, p. 26).

Una questione ermeneutica

Non è dunque scopo di questo saggio segnare la strada dell'etica dello spettacolo e del cinema in particolare; infatti in epoche anche piuttosto recenti più studiosi hanno affrontato tale questione dando corpo alle esigenze che il dibattito pubblico ha più volte espresso declinandolo spesso nella forma dell'urgenza educativa (Malavasi, Polenghi,

Rivoltella, 2009; Martini, 2010; De Caro, Terrone, 2023; Bergala, 2023). Piuttosto, si vuol far riferimento a rimandi gadameriani e ricœuriani per evocare, senza alcuna pretesa di esaustività, alcune movenze che il pensiero filosofico suggerisce come utile cartografia. È necessario, dunque, chiarire cosa si intenda, in questa riflessione, per etica del cinema. L'interesse è segnato dal comprendere come un'opera d'arte, e in questo senso specificatamente il cinema, si presenti come luogo di convertibilità del patrimonio che la tradizione filosofica ci consegna: *pulchrum, bonum et verum*. Inoltre, bisogna considerare che l'etica *del* cinema indica soprattutto la modalità attraverso la quale il dispositivo filmico costruisce un sapere attraverso il vedere.

Il cinema, ultima tra le arti, nata tra Ottocento e Novecento, condivide con tutte alcune questioni fondanti e in particolare pone la questione dell'arte contemporanea come possibile luogo del venire a presenza del *pulchrum*. Del resto, al di là delle forme estranianti o provocatorie, la questione è relativa all'arte contemporanea e alla possibilità, evocando Hans Georg Gadamer, dell'attualità del bello (Gadamer, 1977). Se i canoni dell'estetica contemporanea segnano distanza dalla tradizione artistica, che ha segnato e permeato la cultura dell'Occidente, la questione estetica non viene accantonata. Anzi, «la distruzione del figurativo nella pittura e nella scultura, l'estrema libertà di forme e proporzioni che l'architettura propone grazie anche alle possibilità offerte dai nuovi materiali, la rivendicazione da parte della fotografia, del cinema, della Realtà Virtuale al titolo di arte, danno una eco della complessità del fenomeno e, nondimeno, dell'urgenza di affrontarlo» (Iannotta, 2001, p. 1).

La razionalità occidentale, nel relegare l'esperienza del bello nella «massima arbitraria soggettività» (Gadamer, 1977, p. 17) vieta alla conoscenza sensibile, considerata come un paradosso, qualsiasi validità euristica. Così l'ermeneutica contemporanea ci fa comprendere che la *cognitio sensitiva* (Baumgarten, 1750-1758) dà a conoscere senza dimostrare, essa cioè mostra nella rappresentazione e rende partecipi o spettatori del vero. Insomma, «un tramonto del sole che ci incanta non è uno dei tramonti del sole, ma è questo unico tramonto che ci rappresenta la “tragedia del cielo”»; o ancora, «d'improvviso, in considerazione del bello, qualcosa ci trattiene, e ci costringe ad indugiare in ciò che appare individualmente» (Gadamer, 1977, pp. 17-18) e individualmente ci permette di conoscere un qualcosa di nuovo che ci concerne.

L'esperienza del bello, che assume il riverbero dell'ineffabile nella prospettiva gadameriana, abilita a una conoscenza che muove non dentro sistemi convenzionali chiusi, bensì su modulazioni differenti:

L'arte non ha davvero nulla a che fare con la conoscenza? Non c'è nell'esperienza dell'arte una rivendicazione di verità, diversa certo da quella della scienza, ma altrettanto certamente non subordinabile ad essa? E il compito dell'estetica non è proprio quello di fondare teoricamente il fatto che l'esperienza dell'arte è un modo di conoscenza *sui generis*, diversa beninteso da quella conoscenza sensibile che fornisce alla scienza i dati sulla cui base costruisce la conoscenza della natura, diversa altresì da ogni conoscenza morale della regione e in generale da ogni conoscenza concettuale, ma pur tuttavia sempre conoscenza, cioè partecipazione di verità? (Gadamer, 1995, p. 128)

La questione posta è chiara: la modernità con la svolta metodologica ha messo in mora tutte quelle forme della conoscenza, che non si siano riconducibili alla validità formale della metodologia scientifica. L'egemonia delle scienze e del loro linguaggio, che diviene escludente soprattutto in ambiente neopositivistico, conduce radicalmente alla questione della conoscenza come domanda sul *verum*.

In sostanza, se la cultura occidentale ha intrapreso, per quanto attiene alla verità, strade univoche immaginandole anche come esaustive, la verità stessa «inesauribilmente si è sottratta al possesso definitivo del pensiero razionale, ma non già per tacere bensì per esprimersi sulle modulazioni di linguaggi che la contemporaneità chiama “altri”». Al pari della pittura e della scultura, il cinema è un'opera; insieme, però, è un'opera differente. Infatti, «mentre nelle arti della pittura, della scultura, dell'architettura la rappresentazione è semplice, procede direttamente dall'atto della produzione a quello della fruizione [...] nel caso del teatro, della musica, del cinema, la rappresentazione è, per così dire, sdoppiata fra la scrittura del testo e la sua messa in scena» (Iannotta, 2001, p. 3). Tutto è finalizzato allo spettatore che «non si colloca nella distanza della coscienza estetica, che apprezza solo l'arte della rappresentazione, ma nella comunione del vero assistere» (Gadamer, 1995, p. 166). Il dispositivo testuale del cinema ha i propri codici e i propri sistemi di funzionamento sia testuali che pragmatici. Si tratta di un'opera concepita non secondo i parametri dell'ermeneutica, prima di Friedrich Schleiermacher (1838) e successivamente di Wilhelm Dilthey (1900), che procedevano al recupero dell'*intentio auctoris*, bensì dell'ermeneutica contemporanea, ovvero di un'opera concepita come un tutto non concluso che presenta un mondo per qualcuno convocandolo a un atto di

conoscenza, meglio di ri-conoscenza che è anzitutto partecipativo della verità dell'opera stessa.

Un film, pertanto, è anzitutto per qualcuno che accoglie il suo gioco e ne accetta le “regole”. Così, se «gli attori “giocano” il pezzo rappresentandolo, gli spettatori “giocano” le emozioni – le passioni – che l'intreccio di senso va a suscitare» (Iannotta, 2001, p. 4). Su questo snodo colmo di implicazioni torna utile ancora una volta il riferimento a Gadamer:

Nell'immagine, l'originale presenta se stesso. Ciò non vuol dire necessariamente che esso abbia bisogno proprio di questa rappresentazione per manifestarsi. Si può presentare per ciò che è anche in modo diverso. Ma quando in tal modo si presenta, questo non è più un fatto accidentale, bensì appartiene al suo essere stesso. Ogni rappresentazione di questo tipo è un evento ontologico, e entra a costituire lo stato ontologico del rappresentato. Nella rappresentazione, questo subisce una *crescita nell'essere*, un aumento d'essere (Gadamer, 1995, p. 175).

L'immagine, quindi, nella sua dimensione ontologica recupera la propria funzione euristica, per cui il mondo possibile rappresentato, di cui pentagramma è l'intreccio narrativo, delinea quello che Paul Ricœur (1986a) chiama «oriente del testo», «nel quale il fruitore è chiamato ad installarsi, per scoprire, attraverso il gioco delle variazioni immaginative, possibilità nuove di essere nel mondo, modalità inusitate di entrare in rapporto con se stesso e gli altri. E qui la conoscenza acquista la sua dimensione squisitamente etica, nella misura in cui il fruitore si ri-conosce come potenza di azione – o di passione – intessuta nel suo stesso esistere con e per gli altri all'interno di un orizzonte comune» (Iannotta, 2001, p. 4).

Il film come dispositivo testuale, pur recando traccia del proprio autore e del contesto socio-culturale nel quale è costruito, scioglie ogni legame privilegiando la libertà dell'immagine e divenendo opera, proposta di senso per lo spettatore che ne fa esperienza. Certo qui si colloca l'urgenza della riflessione reclamata soprattutto in ambito educativo. Infatti oggi un film, nel contesto dei media digitali, si presenta sempre meno come testo definito trasformandosi in testo disperso, frammentato, segmentato; inoltre la situazione fruitiva è mutata per cui la sala non è più luogo privilegiato ed esclusivo di esperienza cinematografica a favore di una fruizione che rende sempre meno percepibile il momento fortemente ritualizzato della visione. Ciò influisce sulla riflessione filosofica che

concerne questa specifica esperienza e, in ambito educativo, sollecita riflessioni circa i processi di acquisizione delle competenze cognitive, affettive e relazionali.

Qui sta una certezza: un film è un'opera d'arte quando nel dirci qualcosa ci mette «a confronto con noi stessi. Ci vuol dire che essa dice qualcosa che, così come è detto. È come una scoperta, è il scoprire qualcosa che è nascosto» (Gadamer, 1995, p. 17). Un confronto che nasce dal nostro porci dinanzi a un testo e, nel mentre ci riconosciamo, farci mettere in questione «dentro a quell'orizzonte di senso che il testo crea per noi quale mondo che potremmo abitare» (Iannotta, 2001, p. 6). In definitiva, il ri-conoscere che diviene ri-conoscersi a partire da altro, anzi, direbbe Ricœur, come *altro*, è continuo lavoro libero e responsabile nella consapevolezza che l'estetica potenzia l'orizzonte etico configurandolo in un intreccio di architetture di senso.

In tale prospettiva, etica ed estetica sono aspetti di un unico prisma, quello dello sguardo che non cede al peso della giustificazione in nome dell'estetica eretta a luogo interdetto alla conoscenza e dunque del giudizio. Come dire che nell'incontro tra il testo filmico e il guardare inteso come risposta e non semplicemente come reazione si apre lo spazio del riconoscimento, urgente, tra immagine violenta o perturbante, funzionale o gratuita, tra arte e decadimento. Così, «il piacere con cui seguiamo il destino dei personaggi implica certamente che sospendiamo ogni giudizio morale reale nello stesso tempo che sospendiamo l'azione effettiva». Ma allo stesso tempo «nella cinta irreal della finzione», non possiamo fare a meno «di esplorare nuove maniere di valutare azioni e personaggi. Le esperienze di pensiero che conduciamo nel vasto laboratorio dell'immaginario sono anche indagini condotte nel regno del bene e del male. Transvalutare, o anche svalutare, significa ancora valutare. Il giudizio morale non è abolito, esso stesso è, piuttosto, sottomesso alle narrazioni immaginative proprie della finzione» (Ricœur, 1990, p. 258).

L'incontro/scontro tra filosofia e medialità

L'etica ha a che fare con l'*agire* dell'uomo². Ma, l'*agire*, come magistralmente ci ha insegnato Aristotele nella sua *Etica Nicomachea*, è in vista del raggiungimento di un

² «La lingua greca possiede due vocaboli che si possono trascrivere nel nostro alfabeto [...] con la grafia *éthos*. Si tratta dei termini *εθος* ed *ηθος*: i quali si distinguono solo per la lettera iniziale – la ε ovvero la η – e che, comunque, si pronunciano pressoché allo stesso modo. Nonostante la differenza di grafia, non vi è

fine: «Comunemente si ammette che ogni arte e ogni ricerca, e parimente ogni azione e ogni scelta, mirino a un bene: perciò a ragione si è affermato che il bene è “ciò a cui ogni cosa tende”» (Aristotele, tr.1979, 1094 a1). L’etica, dunque, si lega all’agire in vista di un fine, che è il *bene* – desiderabile «per se stesso», sottolinea Aristotele – il cui perseguimento è felicità. Ma se il bene coincide con la felicità, allora dobbiamo asserire che l’agire etico è relazionale, tale cioè che, nel perseguimento del bene, il singolo è involupato con e nella comunità di appartenenza. Questo indica un peculiare riferimento al complesso di norme e di valori che stanno alla base del comportamento dell’uomo all’interno della società. L’uomo vive contesti differenti e pratica specifiche professioni, che divengono non solo prassi individuale ma modo concreto e personalissimo con cui ciascuna persona attesta la relazione con la propria comunità sociale. In questo quadro, nel prosieguo della trattazione, prenderemo in esame il contesto specifico della comunicazione cinematografica.

La società contemporanea individua nella comunicazione una delle caratteristiche, forse la dominante, che la definisce. Nell’effluvio di parole (orali o scritte) e di immagini si rilevano, «a dispetto dei numerosissimi codici di autoregolamentazione, uno scarso rispetto per l’ascoltatore (considerato poco più che un bersaglio da colpire), un’insufficiente attenzione per le esigenze che provengono dalle varie fasce di utenti (tutti subordinati, indistintamente, ai meccanismi della pubblicità) e un vero e proprio abuso dei mezzi d’informazione (spesso utilizzati in un senso strumentalmente ideologico e asserviti a scopi di parte» (Fabris, 2006, pp. 34-35). A fronte di tale situazione «sono sorte così nuove discipline, allo scopo di approfondire e valutare l’impatto delle nuove tecnologie sui vari ambiti della nostra vita: ad esempio la bioetica, l’etica ambientale, l’etica economica, l’etica sociale, l’etica della comunicazione» (Fabris, 2006, p. 31). Si tratta di etiche applicate che cercano di individuare risposte a questioni che emergono nel vivere dell’uomo, nel segno di una trasformazione della società, con l’avvento di

comunque una diversità sostanziale nel contenuto delle due parole. Il primo termine, *εθος*, evoca infatti la prassi e il costume individuali; il secondo, *ηθος*, accentua piuttosto l’intimo legame di ogni comportamento alla dimensione della dimora e della comunità. Ma è evidente che entrambi gli aspetti devono essere tenuti assieme: l’agire, come abbiamo detto, può consolidarsi in un’abitudine, in un costume (*εθος*), e questo è per lo più il costume condiviso da una comunità, quello capace di identificarla nei suoi specifici caratteri (*ηθος*)» (Fabris, 2006, p. 12).

numerosi cambiamenti nell'epoca della tecnica. A monte di queste discipline, resta comunque l'esigenza di una meditazione filosofica.

Lo sviluppo dell'indagine filosofica sulla comunicazione ha preso avvio in epoche differenti e secondo parametri diversi nei vari paesi e ultimamente anche in Italia (Fabris, 2011; Fabris, Manetti, 2019; Gatti, 2008; Bianchi, Vassallo, 2014; Ronchi, 2008; Ure, 2010). Per etica della comunicazione si intende la «disciplina che individua, approfondisce e giustifica quelle nozioni morali e quei principi di comportamento che sono all'opera nell'agire comunicativo, e che motiva all'assunzione dei comportamenti da essa stabiliti» (Fabris, 2006, p. 37). Si tratta di una riflessione filosofica sull'agire delle professioni formative. Interessante a tale proposito l'etimo della parola “professione” nella lingua tedesca. Infatti, “*beruf*” proviene da “*rufen*” che significa “chiamare”: si sottolinea, così, «l'idea di una chiamata, di una vocazione. Le professioni di medico, di avvocato, di maestro, di operaio si darebbero quindi sempre solo all'interno di una chiamata a essere (nel senso di diventare) uomo» (Gatti, 1983, p. 9). Il mondo della comunicazione – ove si intendano i sistemi di produzione dei prodotti culturali – attiene, pertanto, alle professioni formative nel senso che esse hanno come referente proprio e diretto la persona umana, l'uomo nella sua integralità.

In questo senso, la domanda filosofica in ambito propriamente comunicativo accoglie una molteplicità di prospettive e di guadagni disciplinari differenti. Non mancano, infatti, studi dal carattere decisamente sociologico che però, pur offrendo interessanti suggestioni, non possono esaurire la riflessione etica sulla comunicazione, che muove piuttosto nel senso di una riflessione filosofica a cui «è chiesto non solo di chiarire che cosa significa “comunicare bene”; non solo di giustificare il perché della scelta di un determinato modello etico piuttosto che un altro; non solo di compiere, se necessario, una “critica della ragione comunicativa”» ma anche e soprattutto di «motivare alla scelta di una comunicazione buona rispetto a una che non lo è. E deve motivare tutti: i professionisti della comunicazione, nei loro diversi ambiti di competenza, nonché gli stessi fruitori. Questi ultimi, infatti, possono essere soggetti interattivi dei processi del comunicare e del loro possibile utilizzo» (Fabris, 2012, p. 159).

Se questo è il panorama complessivo delle esigenze della comunicazione, non bisogna inoltre tralasciare che lo spettro della comunicazione è variegato: si va dalle

forme tradizionali dell'informazione giornalistica a quella del teatro e del cinema, dalla comunicazione televisiva a quella pubblicitaria, da quella istituzionale a quella medico-sanitaria. In questa ottica si parla di etiche al plurale (etica del cinema, dell'informazione, della pubblicità, della comunicazione medica...) precisando però che «il plurale “etiche” si riferisce [...] ai molteplici campi di applicazione, non già alla pluralità dei principi morali che, a tale riguardo, possono essere assunti» (Fabris, 2011, p. 15).

In particolare, Adriano Fabris (2006; 2009) ritiene che ciò si realizzi, anzitutto, nella concreta elaborazione di una *deontologia professionale* e, principalmente, nel tentativo di definire cosa significhi “comunicare bene”, ricollegandosi ad alcuni criteri filosofici: la natura comunicativa dell'uomo; l'aspetto dialogico del linguaggio; l'attenzione per il pubblico e per l'*audience*; il principio generale dell'utilità; il criterio della «comunità della comunicazione». Nodi problematici di grande intensità che portano, in via preliminare a porre la questione del senso: quale motivazione spinge a comunicare in un modo piuttosto che in un altro? Perché comunicare bene? La risposta a tali domande è possibile solo se teniamo insieme il riconoscimento dell'istanza etica e l'idea di un comunicare inteso come creazione di uno spazio comune – secondo quella logica relazionale del perseguimento della felicità, cui avevamo accennato richiamando Aristotele; tutto questo non come un dato di fatto, ma come qualcosa collegato a una possibilità cui dare densità esistenziale.

Ora, a proposito dell'etica necessariamente connessa con la comunicazione cinematografica, è opportuno procedere discutendo, sia pur brevemente, del prodotto che da essa scaturisce – il film – e dalla considerazione di tale prodotto alla stregua di un testo. Ma, “che cos'è un testo?”, ci chiederemmo prendendo a prestito l'espressione da Ricœur. Che cos'è un testo che voglia assumere in pieno la funzione del comunicare «qualcosa su qualche cosa a qualcuno» sia pur nella distanza che il testo inaugura nei confronti del faccia a faccia del dialogo in presenza? Non c'è dubbio, infatti, che nel depositarsi del discorso nella scrittura – e poi nelle forme complesse della testualità – la conversazione, con il suo gioco della domanda e della risposta e con la sua *costituzione in comune* del senso, venga a cadere, così come cade il riferimento a un orizzonte di dialogo immediatamente condiviso: c'è una distanza nel fenomeno della testualità che travalica la semplice fissazione della parola grazie a un *medium* che la ipostatizza nel

fissarla. Tuttavia, tale distanza è ciò che dà a pensare a una forma comunicativa che pure si impone, secondo canoni differenti ma ugualmente fecondi. Con la testualità, infatti, entra in scena il fenomeno della “autonomia semantica”, che libera l’opera dal riferimento al proprio autore, all’eventuale interlocutore, alla situazione di produzione. In breve, il testo strappa il discorso alla evanescenza del dire e apporta tutte le risorse di codice e di stile, che alimentano la letteratura come sequenza di generi letterari, in cui si sedimentano strati di scrittura successivi e ove il “riferimento a un mondo possibile” si arricchisce con quello agli altri testi generando il fenomeno della intertestualità. Sottolinea ancora Daniela Iannotta (2000, p. 48): «Stratificazioni successive, rimandi indiretti o intertestuali ci mettono, così, sulla strada di un *incremento* del potere di dire che “dà a pensare”. E dà a pensare nell’atto della lettura, ove il lettore “prende il posto” dell’interlocutore e “porta soccorso” al testo [...] in mancanza del suo autore a supportarlo».

Il testo, d'altronde, ha di mira un “qualcuno” cui il suo “mondo” invia un messaggio. E, se il qualcuno non è presente nell’atto dello scrivere – così come l’autore non c’è durante la lettura – il testo – parola che permane – si fa archivio della memoria “individuale e collettiva”, cioè patrimonio di tradizione da cui traiamo la consapevolezza della nostra appartenenza nel movimento dialettico della distanziamento e della appropriazione.

Su questo stesso vettore, è importante rilevare la funzione referenziale della comunicazione testuale, per cui dire qualcosa a qualcuno è dire “su” qualche cosa. E, se nel dialogo il *dire su* può valersi dell’indicare e del gesticolare finalizzati alla comprensione, nel testo, come sottolinea Ricœur (1986b, p. 181), «soltanto la significazione “porta soccorso” alla significazione, senza il contributo della presenza fisica e psicologica dell’autore. Ma, dire che la significazione “porta soccorso” alla significazione significa dire che solo l’interpretazione è il “rimedio” alla debolezza del discorso che il suo autore non può più “salvare”». L’interpretazione si attesta, così, come la possibilità più propria di comprensione dell’umano a partire dalla decodifica del messaggio fino alla lettura di un testo.

In che senso, possiamo ora chiederci, le categorie della testualità possono essere applicate all’opera filmica? «Come una tragedia, un romanzo o una poesia, il film intreccia narrativamente una proposta di mondo che offre alla “visione” di tutti gli

spettatori possibili, al di là dei vincoli spazio-temporali della sua stessa produzione» (Iannotta, 2000, p. 50). La distanza che mi separa dal film, allora, diventa occasione per un processo di appropriazione, che fa della mia stessa soggettività un progetto e mai un dato: un progetto *ermeneutico* in senso proprio. In questo modo, dice Ricœur (1986c, p. 51), «scambio l'io, *signore* di se stesso, con il Sé, *discepolo* del testo». Così, se la distanza è possibilità di atteggiamento critico di fronte alle distorsioni, l'appropriazione è ingresso creativo nelle “dimensioni simboliche” del nostro essere nel mondo, cioè in quelle dimensioni non situazionali in cui il sé – libero da quelle che Ricœur chiama le «false evidenze della realtà quotidiana» – risponde alle provocazioni del testo lasciandosi da esse guidare, corrispondendovi e ri-comprendendosi.

Ri-comprendersi come ri-conoscersi nell'atto di *appropriazione* del testo, cioè dicevamo in precedenza conoscere di sé qualcosa di nuovo, una possibilità nuova, una dimensione fino ad allora sconosciuta: «Per appropriazione – specifica ancora Ricœur (1986d, p. 148) – intendo il fatto che l'interpretazione di un testo si compie nell'interpretazione di sé da parte di un soggetto, che ora si comprende meglio, si comprende diversamente, o forse comincia a comprendersi». È quello che accade quando un libro, una poesia, una preghiera, un film, una pittura, un brano musicale e via dicendo “ci cambiano la vita” e “ci schiudono un mondo”, come capita di sentir dire. Mondo non fattuale, dunque, bensì possibile. Possiamo affermare, allora, che «il mondo è l'insieme delle referenze aperte dai testi. Così, parliamo del “mondo” della Grecia non per designare quelle che furono le situazioni per coloro che le vissero, ma per designare le referenze non situazionali che sopravvivono alla scomparsa delle precedenti e che, ormai, si offrono come possibili modi di essere, come dimensioni simboliche del nostro essere-al-mondo» (Ricœur, 1986d, p. 182). Dimensioni veritative, dovremmo aggiungere, perciò stesso etiche.

Verità che, nell'ambito della «pratica linguistica del cinema, della televisione e del teatro» è conseguibile, come ha affermato Bettetini nel suo volume *L'occhio in vendita* (1985, pp. 8-9), «nel rapporto tra produzione simbolica e referente o addirittura all'interno della stessa forma simbolica (quella che linguisticamente viene definita, appunto, come verità linguistica, differenziandola dalla verità empirica); un sistema di valori implicito al fare comunicativo, magari inconsapevolmente, e riferibile soltanto al

rapporto tra i due poli dello scambio, quelli che nella loro versione empirica sono tradizionalmente definiti come trasmittente e come recettore». I valori in discussione nell'analisi sono le «modalità di svolgimento dello scambio comunicativo, il gioco dei ruoli degli interlocutori e, soprattutto, i modi secondo i quali lo scambio è già rappresentato dentro al testo. I due discorsi, quello della verità e quello sui valori, saranno rigorosamente separati secondo le forme della tradizione filosofica, che assegna il primo ai campi della metafisica, della logica e dei linguaggi, il secondo al campo dell'etica. Ciononostante, saremo costretti [...] ad intrecciarli, a causa delle esigenze della realtà analizzata e della considerazione pragmatica dei relativi fenomeni di comunicazione» (Bettatini, 1985, pp. 8-9). Visione filosofica e mediale confluiscono, pertanto, nella assunzione della dimensione etica, quale trama del “mettere in comune” cui anche la comunicazione cinematografica è votata.

Lo sguardo del cinema attraverso il film

Il testo filmico è, come emerso da quanto detto finora, un dispositivo che funziona in maniera complessa, un sistema che è capace di correlare tra loro aree espressive diverse, segni diversi e infine codici diversi e che, lungi dal coincidere con i messaggi che veicola, si configura come un *discorso*, particolarmente articolato, capace di sviluppare le più diverse modalità di significazione. Chiaramente, per poter sviluppare appieno tutte le intenzioni comunicative, il film richiede la partecipazione dello spettatore, il quale viene invitato a prendere parte a un gioco sfumato e sottile nel quale l'opera sul grande schermo, lasciando agire i propri specifici modi comunicativi, si fa capace di *raffigurare* e trattenere in singoli costrutti ampie e perfino amplissime costellazioni di senso.

Fin dai suoi primi anni, il cinema è stato contraddistinto da una vera e propria forza mitopoietica, dalla facoltà di assegnare alla materia e ai protagonisti del suo raccontare per immagini una dimensione in tutti i sensi *ingigantita* e dalla capacità di riorientare in direzioni nuove e diverse non solo i gusti dei suoi spettatori, ma i loro modelli culturali, i loro valori, e via dicendo. Ecco, dunque, che se il dispositivo testuale cinematografico è, proprio come ogni altro tipo di testo, anche un esercizio di

discernimento, responsabilidade e libertà, esso, più di ogni altro tipo di testo, è in grado di parlare in termini convincenti e coinvolgenti di *umanità* in senso ampio. Il cinema non si è ritirato di fronte alla possibilità di misurarsi con le grandi questioni dell'esistenza, con i grandi interrogativi; al contrario, movendo in questa direzione ha sfidato se stesso (mettendo sempre alla prova il proprio potenziale comunicativo ed espressivo, vagliando la propria capacità di rappresentare l'irrappresentabile) e, in un confronto tanto impari quanto ineludibile, ha saputo sfidare l'*assoluto* cui di volta in volta si è trovato di fronte. Dare immagine a ciò che non si vede, nel senso più ampio possibile, cercare l'invisibile nelle pieghe del visibile, misurarsi con la sua presenza o con la sua assordante mancanza: questo assoluto che ci circonda, e che il cinema più grande ha sempre cercato, è un altrove, un *muovere fuori di sé* che l'immagine cinematografica porta scritto nella sua stessa essenza, nel *fuori campo* che la delimita e ce la restituisce come tale.

Lo sguardo del cinema è per essenza uno *sguardo estroverso*, un guardare che tiene sempre con sé, vivo ai bordi dell'immagine, quello che non si vede. Da questo livello linguistico primario fino alle più articolate architetture semantiche, il testo cinematografico ci mostra i propri confini e si (ci) spinge a oltrepassarli. Insomma, il cinema è sempre capace di rivelarci un altrove, e spesso, mettendolo al centro delle proprie intenzioni discorsive, ce ne fornisce modelli e figure. Quello che è interessante porre in risalto, comunque, è che l'intensità di questo tracciare, di questo formare e mettere in figura si dà come più forte e più vera quando ci è possibile riconoscere nell'*oltre* che l'immagine cinematografica chiama in sé non un asettico luogo dell'assoluto, non un ascetico territorio della contemplazione, ma l'essere dentro le cose dell'irrappresentabile, il suo splendere nella realtà. In questo modo il cinema cerca ciò che ci trascende mentre ce lo addita, si misura con gli ingorghi del senso mentre improvvisamente ce ne mostra l'immagine. O meglio mentre quasi automaticamente – oltre ogni articolazione discorsiva, oltre ogni principio razionalisticamente orientato – si dispone a cogliere il mistero dell'immanenza.

Nel vasto e variegato panorama mediale, dunque, il cinema mantiene un ruolo certamente di rilievo, per il suo potere evocativo, formativo, documentativo, artistico e fascinatorio. Il film non ha mai smesso di costituirsi come un certo modo di pensare e di mostrare la realtà e nello stesso tempo come un certo modo di conoscerla, di analizzarla,

di osservarla da vicino e dal di dentro. Esso diviene *traccia* del reale che rappresenta, che ritrasforma nell'atto di metterlo in immagine, e insieme pensiero, articolazione, disamina mostrante del reale rappresentato. Il cinema pescando nel grande bagaglio della modernità, ha perseguito una visione in grado di restituirci il mondo nella sua totalità, e non solo attraverso dei frammenti. Uno «sguardo parziale ma anche aperto alla totalità, uno sguardo complesso ma anche articolato, uno sguardo acuto ma anche umano, uno sguardo acceso ma anche equilibrato, uno sguardo partecipe ma anche distaccato. Di qui l'idea di una visione che [...] si è modellata sull'*ossimoro*» (Casetti, 2005, p. 13).

Il cinema è certamente uno sguardo profondamente *rivelatore*. Suggerisce molto acutamente Francesco Casetti rispetto a questo tema:

Mettendo a punto un certo modo di osservare le cose, i film ci hanno aiutato a vederle, e a vederle nello spirito del tempo. Si tratta però anche di uno sguardo *vincolante*: nell'aprirsi gli occhi, i film ci hanno suggerito cosa guardare e come guardarlo. In questo senso il cinema non ha solo offerto una chiave di lettura dell'esperienza moderna; ha egualmente cercato di promuovere la sua azione, e dunque se stesso, a modello di riferimento. Il suo sguardo dunque ha avuto sia una valenza esplicativa sia una valenza regolativa; nella nostra esplorazione del mondo, ha funzionato tanto da ausilio, quanto da guida. L'esemplarità del cinema rispetto ad altri campi espressivi e comunicativi trova qui uno dei suoi motivi più forti: nel fatto che esso è riuscito a proporre e insieme un poco a imporre (Casetti, 2005, p. 15).

In tale contesto, la questione si complica ed è necessario decidere per un approccio. Il vedere umano, il vedere dell'uomo, è *sguardo*. Su questo tema ha voluto fornire il proprio approccio interpretativo anche papa Francesco allorché ha più volte ricordato come il grande schermo ha le potenzialità per divenire uno strumento al quale avvicinarci con fiducia e interesse, perché capace di risvegliare nei fedeli uno sguardo nuovo verso la realtà attraverso quello che il pontefice ha definito una riscoperta «attraverso il cinema dell'importanza dell'educazione allo sguardo puro». Diceva ancora: «Guardare non è vedere [...]. Vedere è un atto che si compie solo con gli occhi, per guardare occorrono gli occhi e il cuore» (Viganò, 2021, p. 31). In fondo, sono considerazioni non così dissimili da quelle espresse da Silvano Petrosino, che le esplicava in maniera anche più composita:

Guardare non è vedere; una tale distinzione potrebbe essere espressa anche nel seguente modo: lo sguardo, luogo dell'esperienza della luce, va incontro sempre come risposta e mai come reazione. Che la risposta del guardare non sia riducibile alla reazione del vedere è un'evidenza che può

essere riconosciuta nel fatto che nello sguardo non solo si vede qualcosa, si vede la differenza del qualcosa, ma anche ci si apre talmente ad esso da coglierlo nel punto della sua unicità. [...] affinché questo avvenga è necessario che l'atto del cogliere sia esercitato secondo l'ordine dell'accogliere; quest'ultimo è caratterizzato da un'apertura in grado di lasciar libero il qualcosa di essere ciò che è, un'apertura che proprio per cogliere fino in fondo deve anche lasciare fino in fondo. Il fondo qui coincide con il culmine stesso, con il punto dell'unicità; di fronte a questo punto l'occhio dello sguardo, l'occhio che guarda, coglie in quanto sa lasciare e accogliere (Petrosino, 2004, p. 53).

Lasciare essere non significa cecità che invece sarebbe un lasciar perdere, piuttosto prendersi cura che trova la sua forma più alta nell'attenzione. Così «il rispondere, nel suo profondo differire da ogni forma di reazione, deve sempre essere inteso come un prendersi cura; rispondendo infatti, non ci limita mai a reagire a ciò che viene, ma [...] gli si va incontro prestando attenzione al suo esclusivo venire» (Petrosino, 2004, p. 54). Il racconto – e in esso il dispositivo cinematografico – ha la capacità di evocare, visivamente, davanti ai nostri occhi le scene del suo mondo, che istruiscono non già un “vedere” bensì un “guardare”, come ci ricorda Gadamer (1977, p. 29): «*I fratelli Karamazov*. Là, dove c'è la scala da cui precipita Smerdjakov. Ciò viene descritto da Dostoevskij in un certo modo. Io so in tal modo precisamente come è fatta questa scala. Io so dove comincia, che diviene poi scura, e poi conduce a sinistra. Ciò mi è chiaro nella maniera più palpabile, e tuttavia so che nessun altro “vede” la scala così come la vedo io. E tuttavia ogni altro che lascia agire su di sé questa eccezionale descrizione “vedrà” a sua volta la scala in maniera così precisa, e sarà convinto di vedere la scala così come essa è. Questo è lo spazio libero, che nel caso presente lascia la parola poetica, e che noi dobbiamo riempire seguendo l'evocazione linguistica del narratore».

In tale prospettiva, si configura quell'azione di comunione – o, per riprendere il vocabolario gadameriano, di «fusione degli orizzonti» – l'opera comunica con me ed io a essa rispondo, lasciandomi condurre dal suo oriente. Chi «ammira un famoso Tiziano, o un Velasquez, un qualsiasi Asburgo a cavallo e pensa: “Ah, questo è Carlo V”, questi non ha visto nulla del quadro. Quel che bisogna fare è costruirlo, tanto che per così dire venga letto parola per parola come quadro e, alla fine di questa vincolante costruzione tutto confluisca, in quell'immagine in cui egli è presente nel significato che con lui viene sempre rievocato, il significato di un signore del mondo, sui cui domini non tramonta mai il sole» (Gadamer, 1977, p. 31). E, se la relazione con l'opera indica un processo di lettura e di decifrazione, che prelude a uno “spiegare di più”, l'immagine nella sua totalità ci

consente di “comprendere meglio” noi stessi e le nostre possibilità di dominare il mondo delle nostre capacità, delle nostre iniziative, delle nostre realizzazioni. Nel caso, che qui ci interessa, del racconto filmico, lo sguardo non soltanto è forma propria del vedere dell’uomo ma anche luogo di ascolto libero e responsabile, esercizio di relazioni – laboratorio del giudizio morale, direbbe Ricœur – per realizzare «la prospettiva della “vita buona”, con e per l’altro, all’interno di istituzioni giuste» (Ricœur, 1990, p. 266).

REFERÊNCIAS

- ARISTOTELE. *Ética Nicomachea*, trad. it. a cura di C. Mazzarelli. Milano: Rusconi, 1979.
- BAUMGARTEN, A.G. *Æsthetica*, Frankfurt: Oder, 1750-1758, trad. it. *L'Estetica*, a cura di Salvatore Tedesco, Palermo: Aesthetica, 2000.
- BERGALA, A. *L'ipotesi cinema. Piccolo trattato di educazione al cinema nella scuola e non solo*. Bologna: Edizioni Cineteca di Bologna, 2023.
- BETTETINI, G. *L'occhio in vendita. Per una logica e un'etica della comunicazione audiovisiva*. Venezia: Marsilio 1985.
- BETTETINI, G., FUMAGALLI, A. *Quel che resta dei media. Idee per un'etica della comunicazione*. Milano: Franco Angeli, 1998.
- BIANCHI, C., VASSALLO, N., *Filosofia della comunicazione*. Roma-Bari: Laterza, 2014.
- CASETTI, F. *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Milano: Bompiani, 2005.
- CASETTI, F., FANCHI, M. (a cura di). *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Roma: Carocci, 2006.
- CERI, L. *Etica della comunicazione*. Bologna: il Mulino, 2018.
- DE CARO, M., TERRONE E. *I valori al cinema. Una prospettiva etico-estetica*. Milano: Mondadori Università, 2023.
- DELLA MAGGIORE, G., SUBINI, T. "Il cinema del papa, il cinema di Francesco. La svolta di Bergoglio nel rapporto con la settima arte", in *SdC-Sale della Comunità*, 2020, n. 2, pp. 19-23.
- DILTHEY W. "Die Entstehung der Hermeneutik", in *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, 1914-1936, vol. V, pp. 317-221.
- EUGENI, R., VIGANÒ, D.E. (a cura di). *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*. Roma: Ente dello Spettacolo 2006.
- FABRIS, A. *Etica della comunicazione*, Roma: Carocci, 2006.
- . "Etica della comunicazione", in *Dizionario della comunicazione*, a cura di Dario E. Viganò. Roma: Carocci, 2009, pp. 985-1005.
- (a cura di). *Guida alle etiche della comunicazione*. Pisa: ETS, 2011.
- . "Etica della comunicazione oggi", in *Itinerari*, 2012, n. 1, pp. 151-159.
- . *Etica della comunicazione. Nuova edizione*, Roma: Carocci, 2014.
- . *Etiche applicate. Una guida*. Roma: Carocci, 2018.

- FABRIS, A., MANETTI, G. *Comunicazione*, Brescia: Scholè, 2019.
- FERNÁNDEZ, V.M., RODARI, P. *Il progetto di Francesco. Dove vuole portare la Chiesa*. Bologna: Emi, 2014.
- FRANCESCO (papa). *Discorso ai dirigenti, ai dipendenti e ai collaboratori del Centro Televisivo Vaticano*, 28 ottobre 2013.
- . Lettera apostolica «motu proprio», *L'attuale contesto comunicativo*, 27 giugno 2015.
- FRANCO, M. *Il Vaticano secondo Francesco*. Milano: Mondadori 2014.
- FUMAGALLI, A. “Cinema dei valori fra esigenze etiche e dinamiche del mercato”, in *Arte, vita e rappresentazione cinematografica. Senso estetico, esigenze spirituali e istanze culturali*, Ente dello Spettacolo, Roma 1999, pp. 99-112; rist. con aggiornamenti in *Vita e pensiero*, 1999, n. 6, pp. 591-610.
- GADAMER, H.G. *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart: Reclam, 1977, trad. it. *L'attualità del bello*, a cura di R. Dottori, L. Bottani, Genova: Marietti 1986.
- . *Verità e metodo II*, a cura di G. Vattimo, Milano: Bompiani, 1995.
- GATTI, G. *Etica delle professioni formative*, Roma: Elledici, 1983.
- . *Etica della comunicazione*, Roma: Las, 2008.
- GILI, G. *La violenza televisiva*, Roma: Carocci, 2006.
- IANNOTTA, D. “È rappresentabile l'invisibile? Fondamenti teorici e prassi cinematografica”, in *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, a cura di D. Iannotta, D.E. Viganò, Cantalupa (TO): Effatà, 2000, pp. 13-101.
- . “Etica ed estetica nel cinema. Un involuppo possibile?”, in *Atti del Convegno Etica ed estetica del Cinema*. Roma: Acec, Ancci, Csc, Cgs, Cinit, 22-23 novembre 2001.
- MALAVASI, P., POLENGHI, S., RIVOLTELLA, P.C. (a cura di). *Cinema, pratiche formative, educazione*, Milano: Vita e Pensiero, 2009.
- MARTINI, C.M., *Educare nella postmodernità*. Brescia: La Scuola, 2010.
- MENOZZI, D. *Il papato di Francesco in prospettiva storica*, Brescia: Morcelliana, 2023.
- MERICO, M., SCARDIGNO, F. (a cura di). *Il continuum dell'educazione. Teorie, politiche e pratiche tra formale, non formale e informale*, Milano: Ledizioni, 2022.
- MORDACCI, R. (a cura di). *Come fare filosofia con i film*. Roma: Carocci, 2017.
- PERIS-CANCIO, J.-A., MARCO, G. “Cinema and human dignity: Pope Francis's cinematic proposal and its relationship with filmic personalism”, in *Church, Communication and Culture*, 2022, n. 2, pp. 314-339.
- PETROSINO, S. *Piccola metafisica della luce*. Milano: Jaca Book, 2004.
- RICŒUR, P. “Le modèle du texte: l'action sensée considérée comme un texte”, in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, 1986, trad. it., *Il modello del testo*, in *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, a cura di G. Grampa, Milano: Jaca Book, 1989b.

—. “Phénoménologie et herméneutique”, in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, 1986, trad. it. *Fenomenologia e ermeneutica*, in *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, a cura di G. Grampa, Milano: Jaca Book, 1989c.

—. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, 1986, trad. it. *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, a cura di G. Grampa, Milano: Jaca Book, 1989a.

—. *Qu'est-ce qu'un texte?*, in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Seuil, Paris 1986, trad. it. *Che cos'è un testo?*, in *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, a cura di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1989. (d)

—. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, trad. it. *Sé come un altro*, a cura di D. Iannotta, Milano: Jaca Book, 1993.

RONCHI, R. *Filosofia della comunicazione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

SCHLEIERMACHER, F. *Hermeneutik und Kritik*, Berlin: bei G. Reimer, 1838.

STELLA, R. *Media ed etica*. Roma: Donzelli, 2008.

URE, M. *Filosofia della comunicazione*. Cantalupa (TO): Effatà, 2010.

VALLI, A.M. *L'alfabeto di papa Francesco. Parole e gesti di un pontificato*. Milano: Ancora, 2015.

VIGANÒ D.E. *Lo sguardo: porta del cuore. Il neorealismo tra memoria e attualità*, Cantalupa (TO): Effatà, 2021.

—. “Il cinema di papa Francesco. Una “catechesi di umanità””, in *La rivista del clero italiano*, 2024, n. 1, pp. 73-87.

—. “La predicazione di papa Francesco””, in *Il cristianesimo al tempo di papa Francesco*, a cura di A. Riccardi, Roma-Bari: Laterza, 2018, pp. 185-205.

—. *Fedeltà è cambiamento. La svolta di Francesco raccontata da vicino*. Roma: Rai Eri, 2015.

—. *Fratelli e sorelle, buonasera. Papa Francesco e la comunicazione*, Roma: Carocci, 2016.

VIGANÒ, D.E., DELLA MAGGIORE, G. (a cura di). *Papa Francesco. Un uomo di parola*, Città del Vaticano: LEV, 2020.