

## Ragione e sentimento

### Peripezie della catarsi da *Apocalittici e integrati* ai media digitali

Eduardo Grillo

**Abstract.** *The article addresses three different interpretations of the concept of catharsis in three different texts: Apocalittici e integrati (Eco 1964), Montani (2020) and Bolter (2019). Despite substantial modifications, after sixty years the concept of catharsis still indicates the problem of media products' effects on the consumers and the different positions about it, whether they would be "apocalyptic", enthusiastic, or neutral. After an examination of these three texts, the article puts forth a semiotic interpretation, according to which media products entail a "sender" function of a "using program", which subjects have to make "instable" or "plural" in order to make their use less mechanical. Thus, subjects could enable a wider range of responses, in order to manage the possible effects more consciously. In this way, the old contrast between media enthusiasts and detractors can be seen as a non-exclusive opposition*

**Riassunto.** *L'articolo prende in esame tre "apparizioni" della nozione di catarsi: in Apocalittici e integrati (Eco 1964), in Montani (2020), e in Bolter (2019). Nonostante le significative trasformazioni subite, il concetto di catarsi continua a esprimere il problema dell'effetto dei prodotti mediali sui fruitori e le diverse posizioni in merito, che siano "apocalittiche", "integrate" o "neutrali". Dopo aver esaminato i tre testi, l'articolo propone una lettura semiotica che individua i prodotti mediali come portatori di "istanze di destinazione" che, dal lato dei destinatari, vanno rese "instabili" per moltiplicare le possibili risposte cognitive e passionali. In tal modo, è possibile gestire consapevolmente gli effetti, secondo un programma che fa dell'opposizione tra apocalittici e integrati una opposizione partecipativa e non esclusiva.*

**Keywords.** Catharsis, Media Effects, Apathy, Critical Sensibility, Semiotics.

**Parole chiave.** Catarsi, Effetti mediali, Passività, Senso critico, Semiotica.

**Eduardo Grillo** è assegnista di ricerca in Semiotica presso la Lumsa. Ha firmato, tra l'altro, *Semiotica. Storia, contesti, metodi*, Roma, Carocci, 2014 con Andrea Bernardelli e *Semiotica dell'investigazione*, Roma, Carocci, 2014. Il suo lavoro si colloca all'incrocio tra semiotica e narratologia, con un focus sui fenomeni estetologici e mediali.

**EMAIL:** e.grillo1@lumsa.it

*Ho visto effetti che ogni anno producevano una causa diversa.*  
Stanislaw Jerzy Lec

A sfogliare il primo capitolo di *Apocalittici e integrati* (Eco 1964), si rende subito evidente che i problemi posti al centro del dibattito erano già difficilmente contenibili, conoscendo inoltre un considerevole livello di articolazione e approfondimento. Il *cahier de doléances* che Eco stila riassumendo le accuse degli apocalittici, occupa assieme alla sua controparte "integrata" una decina di pagine, lasciando la sensazione che a esaurire tutte le questioni non bastasse già un'intera enciclopedia. Documentando in questo modo longevità e complessità di una serie di preoccupazioni che il tempo piatto in cui siamo immersi tende a

schiacciare sull'ultima innovazione tecnologica<sup>1</sup>, la discussione di Eco rappresenta così un salutare bagno nel mare del senso storico. Ma al contempo, non manca di generare nel lettore un effetto ottico opposto, per il quale si dispiega davanti ai nostri occhi un mondo in cui, gattopardescamente, tutto cambia affinché cambi – e in effetti, le pagine di Eco potrebbero essere riprese, con appena un cambio di soggetti, e applicate all'universo mediale del XXI secolo.

Se questo dipenda dall'ostinazione della natura umana che a ogni nuovo passo recupera gli stessi schemi di comportamento; o più correttamente dalla sia pur variabile costanza con cui operano le modalità di significazione, non è argomento da discutere qui – ammesso che sia possibile. Ciò che appare più interessante è invece rilevare alcune coppie di concetti che, individuate nelle polemiche di allora e discusse da Eco, continuano ad agitare il dibattito, con ancora la singolare insistenza su un antichissimo “meccanismo” patemico-cognitivo. Le coppie di concetti sono esplicitate da Eco nel capitolo dedicato alla televisione: *vigilanza e partecipazione*, e soprattutto *passività e rapporto critico* (Eco 1964, 332-336). Il meccanismo non è altro che la catarsi, la quale sta conoscendo nuova fortuna e soprattutto nuove declinazioni proprio a proposito dei media digitali.

Il problema era posto da Eco, già nelle prime pagine dedicate alle tesi apocalittiche, in questi termini: «I mass media tendono a provocare emozioni vive e non mediate; in altri termini, invece di simboleggiare una emozione, di rappresentarla, la provocano; invece di suggerirla, la consegnano già confezionata. Tipico in questo senso il ruolo dell'immagine rispetto al concetto [...]» (Eco 1964, 36) e meglio specificata nel capitolo già citato, come si vedrà nel par.1, sotto la rubrica della fascinazione o dell'ipnosi – mettendo tuttavia in questione che una compiuta “catarsi estetica” potesse in effetti avere luogo (Eco 1964, 347). Inutile aggiungere quanto sia ancora moneta corrente l'insistenza sulla presa viscerale e subliminale, nonché sulla conseguente impossibilità di una valutazione intelligente, dei contenuti mediali, nonostante gli appelli a valutare i nuovi livelli di interattività e di partecipazione in effetti sconosciuti anche soltanto pochi anni fa. Ecco dunque i *nostri* apocalittici e integrati: da un lato della barricata i sostenitori del ruolo maggiormente attivo dei “fruitori”, come si diceva un tempo; dall'altro gli allarmati dalle nuove strategie dell'economia dell'attenzione e dell'impoverimento cognitivo che ne conseguirebbe.

In questo gioco infinito che, naturalmente, conosce gradi e intensità differenti, la catarsi, lungi dall'essersi consegnata agli archivi, continua a fare capolino, recando tuttavia le tracce dei cambiamenti strutturali e contingenti che hanno interessato i media (più o meno) di massa negli ultimi decenni. Di fatto, il concetto continua ad assumere diverse accezioni in relazione ai discorsi che la convocano, recuperando vecchie distinzioni o istituendone di nuove. Due i casi più recenti e interessanti<sup>2</sup>: da un lato Montani (2020) che, recuperando Ricœur accanto a Vygotskij e Freud, considera la catarsi un ponte tra emozioni e cognizione gettato proprio dalle “forme brevi” digitali; se ne parlerà nel par.2. Dall'altro, Bolter (2019) fa della catarsi il contro-modello più antico e non ancora scomparso dello stato di flusso, tipico dei nuovi prodotti mediali; a esso sarà dedicato il par.3. Nel par.4 si proverà a tirare le somme e, in prospettiva semiotica, immaginare un modo aggiornato per inquadrare la questione dell'effetto dei media che consenta di sfuggire all'opposizione tra entusiasmo e allarme, così come suggerito da Eco.

<sup>1</sup> Il problema dell'illusoria simultaneità degli eventi e dell'affievolirsi del senso storico era discusso dallo stesso *Apocalittici e integrati* e su esso si appunta il grosso della discussione nell'intervista a Eco di Daniela Panosetti (2014).

<sup>2</sup> Dal punto di vista qui adottato. In effetti, la letteratura della catarsi in relazione ai media è ampia e centrata sui temi più disparati: violenza, credibilità, humor, benessere psicofisico; buone notizie per un approfondimento d'inchiesta. A titolo di esempio, si vedano Florea (2013); Gentile (2013); Negrea (2017); Westwood (2004); Soon Khoo, Oliver (2013).

In mezzo a tanti temi e problemi discussi da Eco (1964) – dall’impatto delle comunicazioni di massa sulla democrazia alla diffusione di modelli culturali conservatori e/o innovatori; dallo statuto estetologico di forme di espressione considerate minori alle nuove mitologie mediali – seguire le evoluzioni della nozione di catarsi, a partire dai termini del problema in *Apocalittici e integrati*, sembra utile per valutare lo stato del dibattito sugli effetti dei media e intravedere così in controluce le trasformazioni della *cultura* mediale, a sessant’anni di distanza.

## 1. Livelli di coscienza: gli effetti dei media tra apocalittici e integrati

All’inizio degli anni Sessanta, la “cosa nuova”, o comunque più recente, era la televisione, specialmente nelle sue relazioni col cinema<sup>3</sup>. Non sorprende dunque che su di essa si concentrassero le preoccupazioni sugli effetti potenzialmente dannosi. Naturalmente, la discussione si sviluppava intorno a diverse questioni: quella del falso – o della *falsa coscienza* – eventualmente veicolati attraverso la tv di servizio; quella della dignità estetica, dei prodotti televisivi; quella dell’appiattimento dei gusti che sembrava inevitabile, considerate le necessità economiche e industriali di un’impresa televisiva, sebbene e forse a causa del fatto che fosse ancora saldamente ed esclusivamente in mani statali. Ma è chiaro che le maggiori attenzioni si coagulassero intorno al polo terminale dei messaggi catodici, a quegli spettatori che si ritrovavano esposti, *in massa e in casa loro*, a un’inedita quantità di informazioni verbo-visive.

Dopo aver inquadrato il problema estetico delle trasmissioni televisive, come suo costume, *a parte lectoris*, Eco riprende alcune ricerche sperimentali di Cohen-Séat (1961), soffermandosi sulle varie possibilità di “impegno psicologico” davanti allo schermo, dal totale distacco e dunque rifiuto della trasmissione, al giudizio critico esercitato durante la fruizione, alla partecipazione più o meno coinvolta, fino alla fascinazione e al limite l’ipnosi (Eco 1964, 332). Il punto è superare il “vizio falso-umanistico” della cultura italiana (Eco 1964, 324) per qualificare il rapporto tra schermo e pubblico in modo determinato, distinguendo tra funzione *espressiva* e *di servizio* della tv e individuando le dimensioni nelle quali si articola «una nuova dimensione psicologica della quale stentiamo a renderci conto» (Eco 1964, 331).

Le considerazioni del dialettico Eco, elaborate sulla scorta dei risultati di Cohen-Séat, sono qui francamente preoccupate: «Ora pare che, a differenza di quanto si ritiene, le possibilità di vigilanza critica siano scarsissime, persino nei professionisti» (Eco 1964, 332); e laddove gli spettatori culturalmente attrezzati sembrano posizionarsi tra una “blandissima vigilanza” e un certo livello di partecipazione, “le masse” sembrerebbero in poco tempo passare dalla partecipazione alla fascinazione. Nel commento che segue, colpisce il riferimento a una “induzione posturomotrice” delle immagini in movimento, con il che non ci si limita a rilevare gli effetti *embodied* della visione, ma si descrive in modo straordinariamente accurato il processo che una trentina d’anni dopo sarà ridefinito grazie alla scoperta dei neuroni specchio (Rizzolatti *et al.* 1992; cfr. Eco 1964, 332-333).

Tali considerazioni si prolungano sulla questione della natura “culturale” dell’esperienza davanti allo schermo. Nota Eco:

Una comunicazione, per diventare esperienza culturale, richiede atteggiamento critico, la chiara coscienza del rapporto in cui si è immessi e l’intento di fruire di tale rapporto. Questo stato d’animo si può verificare sia in una situazione pubblica (in un dibattito) sia in una situazione

<sup>3</sup> Naturalmente, una tv molto diversa da quella attuale: a un solo canale in Italia, almeno fino al 1964, con un orario di trasmissione ancora piuttosto ridotto.

privata, meglio ancora di assoluta intimità (la lettura di un libro). *La maggior parte delle indagini psicologiche sull'ascolto televisivo tendono invece a definirlo come un particolare tipo di ricezione nell'intimità che si differenzia dall'intimità critica del lettore per assumere l'aspetto di una resa passiva, di una forma di ipnosi.* [...] In questo stato d'animo di rilassamento si stabilisce un particolarissimo tipo di transazione per cui si tende a ad attribuire al messaggio il significato che inconsciamente si desidera. (Eco 1964, 334-335, corsivo nel testo)

L'esperienza dello schermo sarebbe dunque tale da inibire, o rendere estremamente difficoltosa, l'ascesa verso una presa cognitiva davvero consapevole e trasformatrice. Da un lato, poiché vincerebbe le resistenze critiche di fatto scavalcandole, appellandosi direttamente al corpo; dall'altro a causa dell'effetto ipnotico dello scorrimento delle immagini. Con ciò si è a uno dei punti più interessanti del discorso; infatti, Eco condensa in queste pagine la diffidenza che critici e studiosi dell'epoca nutrono nei confronti dell'immagine – diffidenza che in realtà accompagna la storia della cultura almeno fin dal Medioevo (cfr. Abruzzese, Borrelli 2000, 40-42). L'avvento di una *iconosfera* offre senza dubbio accesso alle informazioni a una moltitudine prima esclusa dai canali comunicativi, ma sembra tuttavia minacciare le stesse capacità dell'uomo razionale, proprio a causa della *natura comunicativa* dell'immagine: «l'informazione visiva [...] riduce la vigilanza dello spettatore, lo costringe a una partecipazione, gli induce una comprensione intuitiva *che può anche non svilupparsi verbalmente*» (Eco 1964, 346, corsivo nel testo), e ha come correlato una condizione di passività di fronte a contenuti scelti e predisposti da un piccolo drappello dirigista. Ma al di là del problema strettamente politico, è proprio la radicale eterogeneità dell'immagine rispetto alla concettualizzazione verbale a fare problema:

La comunicazione di una parola mette in attività, nella mia coscienza, tutto un *campo semantico* che corrisponde all'insieme delle diverse accezioni del termine (con le connotazioni affettive che ciascuna accezione comporta); il processo di comprensione esatta si attua perché, alla luce del contesto, il mio cervello, per così dire, ispeziona il campo semantico e individua l'accezione voluta escludendo le altre (e tenendole sullo sfondo). L'immagine invece mi coglie proprio nel modo inverso: concreta e non generale come il termine linguistico, mi comunica tutto il complesso di emozioni e significati a essa connessi, mi obbliga a cogliere istantaneamente un tutto indiviso di significati e di sentimenti, senza poter discernere e isolare ciò che mi serve. (Eco 1964, 333, corsivo nel testo)

Si tratta della *vexata quaestio* del “fuori senso” dell'immagine che ha impegnato Barthes per tutta la vita, prima nel tentativo di ricondurlo dentro le maglie del linguaggio, infine forse per liberarlo (cfr. Barthes 1964; 1980)<sup>4</sup>. “Concreta e non generale”, l'immagine sarebbe dunque un *token* senza *type*, quindi nemmeno un *token* (cfr. Cimatti 2017); pura presenza che esorbita il senso linguistico. Essa si limiterebbe a *mostrare* agli spettatori alcune azioni che quindi si imporrebbero, quasi alla stregua di ingiunzioni olofrastiche «a effetto imperativo» (Eco 1964, 333). L'immagine, dunque, non consentirebbe di percorrere lo spettro componenziale del senso perché lo darebbe per intero, prescrivendo una temporalità immediata che non lascerebbe spazio a un'articolata testualizzazione. Oltre dunque al fatto che l'iconosfera prossima ventura promette una somma di informazioni circa il mondo difficilmente assimilabile,

questo accrescimento di esperienza avviene secondo modalità qualitativamente nuove: per via sensoriale e non concettuale; non arricchendo l'immaginazione e la sensibilità secondo le modalità della “catarsi estetica” (la quale richiede coscienza della finzione, razionalizzazione

<sup>4</sup> Ci si limita a indicare gli estremi di una produzione che, com'è noto, è vasta e tuttavia ruota, pur nella varietà di interessi, intorno ai problemi del fuori senso da un lato e dello stereotipo dall'altro. Su questo cfr. Marrone (1990).

dell'evento rappresentato e suo giudizio), ma imponendosi con l'evidenza della realtà indiscutibile. (Eco 1964, 347)

In sintesi, la comunicazione per immagini porrebbe “tutto qui”, tutto davanti agli occhi, appiattendolo le temporalità implicate negli eventi e non consentendo di distinguere tra ciò che autentico e ciò che è costruito. In tal modo, la catarsi diverrebbe impossibile poiché le immagini si farebbero strada verso i sensi, ma senza dare il tempo alle funzioni cognitive superiori, mediate dal linguaggio verbale, di entrare in azione e rielaborare gli stimoli da esse veicolati.

In conclusione di capitolo Eco, pur prendendo le distanze dalle opposte fazioni protagoniste del suo libro, continua a contrapporre decisamente immagini e linguaggio verbale: «In questo senso hanno ragione i manichei, c'è nella comunicazione per immagini qualcosa di radicalmente limitativo, di insuperabilmente reazionario. E tuttavia non si può rifiutare tutta la ricchezza di impressioni e di scoperte che in tutta la storia della civiltà i discorsi per immagini hanno dato agli uomini» (Eco 1964, 356). Il che, come si è detto, è tipico di quella temperie culturale – e non solo, a giudicare dagli accorati appelli che hanno contraddistinto il dibattito culturale in questo volgere di secolo. La soluzione di Eco consiste di conseguenza nell'immaginare processi di “de-condizionamento” che, tra gli altri, prevedano un incremento e l'integrazione delle comunicazioni “scritte”, con l'obiettivo finale di approntare i mezzi necessari per rendersi capaci di individuare in autonomia il momento in cui la fruizione non è più consapevole.

Proprio tale “integrazione” di scrittura e immagine – considerata però a seguire dell'avvento del web interattivo – è al centro delle riflessioni di Montani (2020) prese in esame nel paragrafo successivo. Come si vedrà, il giudizio intorno alla “catarsi estetica” sarà in questo caso opposto, e la stessa nozione assumerà una diversa coloritura.

## 2. L'immagine “scritta”: la catarsi tra sintesi e rielaborazione

Nell'ambito di un'estetica “estensiva” (dei/sui sensi, quindi non speciale o senz'altro “artistica”), Montani porta avanti da diversi anni, tra l'altro, un'indagine sul “sensorio digitale”. In analogia con le attuali teorie del *material engagement*, egli sottolinea quanto l'interazione con il materiale implicato dalle tecnologie digitali – dunque immagini, suoni, parole – possa, oltre e accanto agli usi anestetizzanti o depauperanti, dar vita a una retroazione trasformatrice e “migliorativa”. Tale retroazione sarebbe guadagnata proprio attraverso la natura interattiva, sincretica e discorsiva (una “scrittura”) del linguaggio digitale, senza paragoni con le forme a disposizione della nostra società prima dell'avvento del web 2.0. In particolare, Montani (2020) mette a fuoco il tenore emotivo e riflessivamente cognitivo messo in gioco dal siffatto linguaggio digitale, giungendo in tal modo – quel che interessa qui – a individuare una specifica forma di catarsi.

Una delle ipotesi di Montani è infatti che «l'insorgere di una tecno-estetica relativa alla produzione e al riuso di immagini audiovisive digitali sia caratterizzata, tra le altre cose, da marcate modalità *riflessive e differite* del *pathos*» (Montani 2020, 21, primo corsivo aggiunto). Riflessività e differimento che consentirebbero il compiersi di una catarsi più riferita «all'aspetto della *chiarificazione* – lenta ma durevole – che non a quello dell'*espulsione* – rapida ma effimera»<sup>5</sup> (Montani 2020, 27, corsivi nel testo), sulla scorta di Ricoeur (1983-1985).

<sup>5</sup> A questo proposito, le righe di *Apocalittici e integrati* in merito alla catarsi sembrano vicine all'idea proposta da Montani per quanto riguarda l'aspetto riflessivo. Tuttavia, sia il co-testo, sia entrambi i termini della distinzione tra catarsi omeopatica e allopatrica (quest'ultima propria dell'esperienza

Seguendo un percorso complesso e difficile da sintetizzare, Montani prende le mosse da una rivisitazione di ispirazione kantiana, ma “secolarizzata” e pluridisciplinare del concetto di immaginazione. In riferimento al *material engagement* già menzionato, Montani sottolinea la natura insieme ricettiva e “suscettiva”, ossia relativa alla *provocazione* del percepito, dell’immaginazione:

Osserviamo ora che uno dei tratti pertinenti più importante questa seconda modalità consiste nel fatto che essa si avvale di un fondamentale movimento di *oggettivazione*. Non si tratta tanto di una rottura del gioco fenomenologico originario (quello, paritetico e armonico, della prima modalità), quanto dell’attivazione, al suo interno, di *un elemento di distanziamento e di controllo riflessivo*. Utilizzando una bella immagine proposta da Vygotskij (1986), è come se l’immaginazione *si sdoppiasse* e assumesse in una comprensione riflettente la sua prestazione interattiva mentre questa si svolge. [...] In altri termini: grazie alla sua capacità di disinnestarsi dal *material engagement* [dalla co-implicazione tra il fare del soggetto su, e a partire da, l’ambiente], cioè di oggettivarlo incessantemente senza per questo perdere contatto con il suo procedere, l’immaginazione ne può decostruire il protocollo di base e può aprirvi spazi che rendano possibile l’introduzione di elementi nuovi. (Montani 2020, 51-52, corsivi nel testo)

Tale oggettivazione ha ormai, per gli umani, la mediazione specifica del linguaggio verbale, il quale assicura un’articolazione flessibile dell’esperienza tramite il modello della fonazione fine. L’ipotesi di Montani è che, in queste condizioni specificamente linguistiche, «l’immaginazione comincia [filologicamente] a riservarsi, se così si può dire, la dimensione dell’indeterminato e del simulato [...] nel cui ambito essa si riconosce nel *nuovo prodotto* appena comparso: l’immagine e le sue tecnologie» (Montani 2020, 54, corsivo nel testo). Questo è punto fondamentale, alla luce delle contestazioni apocalittiche viste più a proposito dello statuto conoscitivo delle immagini, cui Eco (1964) aderiva sia pur *cum grano salis*. Se l’avvento del linguaggio traduce il rapporto immaginativo tra *engagement* operante e distacco dall’ambiente in una relazione *in tensione* tra linguaggio e immagini (*il nuovo prodotto* indicato da Montani<sup>6</sup>), l’avvento delle tecnologie digitali riconfigura tale relazione, introducendo un tipo di immagine tecnica che, anticipata dal cinema, porta alle estreme conseguenze interattività e sincretismo.

Il punto di partenza è il fatto che l’immaginazione non si limita a sintetizzare l’eterogeneità dell’esperienza, ma è impegnata anche a segmentarla, creando delle prime ripartizioni poi a disposizione dell’intervento specializzato del linguaggio. Qui Montani nota, sulla scorta dei lavori di Ejzenštejn sull’inquadratura e di Freud sul sogno, l’attività di *iscrizione* implicata nella produzione di immagini (cinematografiche, disegnate, oniriche), la quale comporta delle operazioni di segmentazione e quindi di messa in luce di forme: «*ci stiamo insomma muovendo in un ambito che ha a che fare con processi “scritturali” prima ancora che con processi mimetici o raffigurativi*» (Montani 2020, 61, corsivo nel testo). Scritturali, ossia discorsivi: si tratta propriamente di una *Bilderschrift*, la quale «per via di ritaglio e di svelamento, evidenzia le diverse linee di forza nell’esistente o le sollecita a manifestarsi, ove necessario *iscrivendole* nell’esistente stesso (cioè interagendo nella modalità suscettiva o provocativa discussa più sopra)» (Montani 2020, 63). Tale iscrizione necessita di uno “schermo” in senso lato, e con lo sviluppo della tecnologia in senso proprio; in questa relazione con lo schermo, il lavoro di ritaglio e montaggio, se complesso a

estetica in quanto kantianamente implicante un “piacere senza interesse”) contenuta ancora in Eco (2013, 84) insistono soltanto su una “liberazione” dalle passioni.

<sup>6</sup> A sostegno di questa ipotesi, Montani fa riferimento alle ricerche che datano parola e esternalizzazione delle immagini grosso modo nello stesso periodo, in particolare quelle di Ian Tattersall.

sufficienza, ha due effetti specifici: quello di “svelare” la *forma* dell’intreccio testuale, e quello di differire il coinvolgimento emotivo.

In relazione al primo effetto, la vasta gamma di “moduli” che le tecnologie digitali rendono disponibili ampliano le possibilità combinatorie del montaggio tra elementi eterogenei, consentendo inoltre di manipolare il prodotto generando nuovi intrecci testuali. Tale complessità intermediale, soprattutto se completata da una maggiore complessità compositiva, rende potenzialmente autoriflessivo il testo, portando l’attenzione appunto sulle “modalità di composizione”.

Il secondo effetto, dipendente dal primo, è direttamente collegato al tema della catarsi. Infatti, il maggiore impegno nella cooperazione interpretativa, o interattiva – e molto spesso su entrambi i lati della catena comunicativa, poiché le “forme brevi” audiovisive che popolano il web sono spesso rimediate e rimesse in circolo dagli stessi soggetti – sono in grado di attivare, almeno le più complesse e intelligenti, un distanziamento che neutralizza l’immediatezza del coinvolgimento. In tal modo, l’emozione è in qualche modo differita, provocando un processo elaborativo che non si esaurisce dunque nello scarico di pulsioni, ma conduce all’individuazione di cause e modalità di ciò che viene provato. Una “chiarificazione”, dunque, dove la visibilità di cause e modalità sono come si è visto intimamente legate alla *forma* testuale. Tale la caratterizzazione della catarsi offerta da Vygotskij (1972), il quale insisteva sulla improvvisa “sintesi retrospettiva” che le forme brevi in generale (come un racconto, o un film), e in particolare per Montani quelle emerse col web 2.0, rendono possibile, laddove un testo più lungo disperderebbe l’effetto chiarificatore di tale sintesi.

Una sintesi retrospettiva fondata dunque sul richiamo mnemonico e la rielaborazione interpretativa di quanto si è esperito che, attraverso la catarsi, ha come effetto ulteriore quello di retroagire sulle stesse capacità elaborative. Ciò attraverso l’internalizzazione dei molteplici processi in gioco, così affinando le prestazioni di integrazione tra immaginazione e linguaggio: una «riorganizzazione creativa» (Montani 2020, 87). Così concepita, la catarsi perderebbe quel carattere “coribantico e misterico” (Eco 2013, 84) tradizionalmente attribuitogli: «la catharsis costituisce così un momento distinto dell’aisthesis concepita come pura ricettività [...] L’aisthesis libera il lettore dal quotidiano, la catharsis lo rende libero in vista di nuove valutazioni della realtà che prenderanno forma nella rilettura» (Ricoeur 1985, 275 trad.it.).

Tuttavia, la catarsi può naturalmente verificarsi soltanto “a cose fatte”, ossia al termine dell’esperienza interpretativa. Ma se un testo, veicolato dai media, *non ha fine* – o viene vissuto *come se non ce l’avesse*? Che fine farebbe la catarsi, o cosa diverrebbe? Per rispondere si dovrà interrogare Bolter (2019) il quale, tra le dicotomie poste per descrivere l’attuale condizione di *plenitudine digitale*, oppone la catarsi al *flusso*, quest’ultimo inteso come modalità di ricezione dei prodotti mediali contemporanei.

### 3. Finis coronat opus? La catarsi come “old thing” nel “flusso” mediale

Il libro di Bolter (2019) si presenta fin dal sottotitolo (*The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*) come una prosecuzione di Eco (1964). Il declino di cui discute era, a dire il vero, già segnalato con energia proprio da *Apocalittici e integrati*: il fatto stesso che i difensori della “cultura d’élite” fossero costretti ad arroccarsi nelle loro fortezze della solitudine e, da lì, lanciare strali sulla senescenza del mondo era un chiaro segno di una fine imminente, per adottare un linguaggio apocalittico. Cosa è dunque cambiato per Bolter? Il punto è che la netta distinzione di Eco non potrebbe più essere posta; non perché la cultura non sia più attraversata da tali opposizioni, ma perché non ne è più rilevabile una valida per tutti. Ogni “comunità”, ogni gruppo di adepti o cultori di un genere o di una forma

d'espressione, ha ormai i propri criteri di valutazione. Non soltanto; ma lo stesso senso di élite è ormai cambiato, applicandosi per lo più a ogni sorta di performer o artigiano creativo, compresi gli sportivi; esso indica ormai solo l'eccellenza raggiunta in campo, in qualche modo sovrapponendosi all'ubiqua etichetta di artista (Bolter 2019, 42).

Ciò sarebbe non una conseguenza dell'avvento dei media digitali, quanto un processo già in corso nei decenni precedenti, tuttavia da essi accelerato. Consentendo infatti di ricondurre ogni opera a un pacchetto di dati<sup>7</sup>; il digitale accoglie tutto, fagocita tutto, soprattutto è in grado di diffonderlo lungo gli stessi canali e con le stesse modalità – pur nella tensione tra aspirazioni da *metamedium* globale e spinta alla frammentazione. Ciò porrebbe ogni tipo di opera o prodotto, almeno potenzialmente, allo stesso livello; sono poi appunto i singoli gruppi “di fruizione” (e rielaborazione, come si è già accennato) a stabilire le loro gerarchie locali.

Così, a livello storico-culturale, il modernismo, sperimentale e sofisticato, avrebbe generato da un lato il postmoderno citazionista e ironico, tendenzialmente ancora d'élite. Dall'altro, si sarebbe fatto strada il modernismo “popolare” che, semplificatore e iconoclasta, avrebbe scelto «quelli che desiderava tra i frammenti del passato modernista e lascia[to] perdere il resto [...]. I teorici e i progettisti digitali hanno preso in prestito dal vecchio modernismo l'imperativo della rivoluzione e l'ingratitude verso il passato, e conoscono la storia quel tanto che basta per pensare di poterla superare» (Bolter 2019, 109 trad.it.). La “plenitudine” di marca digitale sarebbe una continuazione con altri mezzi del modernismo popolare, lasciando dunque circolare i frammenti di cui si è parlato senza sentire più il bisogno di fare necessariamente distinzioni, e certamente senza tentare di costituire un nuovo paradigma.

In questo contesto, culturale e tecnologico, sembrerebbe mancare il terreno per un quadro teorico onnicomprensivo dell'attuale condizione mediale. La strategia di Bolter consiste dunque nel costruire una serie di dicotomie, opponendo alcuni caratteri che segnerebbero ampie zone della cultura mediale. Tali caratteri sarebbero valori di natura estetica, socio-culturale e tecnologici; qui appare la catarsi, opposta da Bolter al *flusso*: «catarsi e flusso sono valori contrapposti nell'intrattenimento e nell'arte. Descrivono le due estetiche o le possibili risposte emotive di coloro che ascoltano musica, leggono romanzi, vanno al cinema, videogiocano e via dicendo» (Bolter 2019, 157 trad.it.).

È subito chiaro a quale modello di catarsi sta pensando Bolter; si tratta del processo di “espulsione” escluso dalla prospettiva di Montani. Bolter tuttavia non si limita a individuare l'effetto in gioco nelle produzioni medialità, ma estende il senso del termine per identificare una modalità narrativa: «La catarsi è un modo particolare di raccontare una storia, che enfatizza il modo in cui l'azione scaturisce dal personaggio conducendo a un conflitto e infine una risoluzione drammatica» (Bolter 2019, 176 trad.it.). Ossia, “catarsi” viene qui utilizzato per indicare ogni tipo di narrazione “psicologica”, la quale necessita di un finale “drammatico” per porre fine ai conflitti e permettere un “rilascio emotivo” (Bolter 2019, 162 trad.it.). Invocando Brecht e una serie di esempi tratti da diverse epoche, Bolter insiste sulla non universalità di tale modalità narrativa, ancora ben viva nel panorama mediale, ma di fatto già minacciata dalla frammentazione narrativa tipica delle più recenti narrazioni e in grado di attrarre spettatori o utenti sempre più vecchi.

Bolter individua nei videogiochi l'ambito in cui la catarsi sarebbe ancora efficace e presente; videogiochi i quali, accanto ai social media, sarebbero anche la forma mediale privilegiata dai nuovi pubblici in cerca di un differente tipo di esperienza: quella del flusso. Esso sarebbe caratterizzato dal

<sup>7</sup> Il fatto che al di sotto di immagini e parole ci sia un comune codice, quello binario, è considerato anche da Montani (2020), nel suo caso come fattore che facilita l'integrazione di linguaggi eterogenei.



piacere di perdersi. Può essere un piacere intenso o appena accennato. Per giocare a un videogioco può servire la stessa concentrazione necessaria per suonare il pianoforte; altri media digitali, come quelli meno recenti, ne richiedono meno. Guardare un video su Youtube dietro l'altro è come passare la serata davanti a una sitcom sul televisore tradizionale. Che siano attive o passive, tutte le esperienze di flusso...fluiscono. Offrono allo spettatore, al giocatore o al partecipante non solo un piacere momentaneo, ma anche l'allettante prospettiva che quel momento possa proseguire indefinitamente. [...] È soprattutto questa sensazione di estendibilità indefinita a distinguere le esperienze di flusso da quelle catartiche. La catarsi vuole, anzi *deve* avere una fine, mentre il flusso punta a continuare per sempre. (Bolter 2019, 182 trad.it., corsivo nel testo)

Lo "stato di flusso" garantisce dunque una gratificazione; ma essa è contraddistinta da uno stato emotivo più costante e non finalizzato al risultato – alla risoluzione, ma allo stesso processo esperienziale.

Ora, Bolter nota che l'opposizione tra catarsi e flusso, al pari delle altre dicotomie, indichi in realtà i poli di uno spettro e siano a volte compresenti nello stesso prodotto mediale. Di conseguenza, egli insiste sul fatto che i due valori non siano propri l'uno dei vecchi media, l'altro dei nuovi. Ma è pur vero che una contrapposizione, per quanto approssimativa, sembri stabilirsi: «Il cinema, la televisione e la narrativa appartengono tutti alla cultura della catarsi. La cultura del flusso prospera nei media digitali, come i videogiochi». Ciò non perché il flusso sia una "invenzione" dei media digitali; piuttosto a causa del fatto che «le forme medialità ne hanno diffuso l'estetica presso nuove comunità» (Bolter 2019, 189-190 trad.it.), per lo più, ma non esclusivamente, giovanili.

In ogni caso, per Bolter catarsi e flusso entrano, da un punto di vista estetico, in una relazione più complessa. Il XX secolo avrebbe posto una distinzione (più o meno) netta tra opere e arti "valide" perché complesse e difficili da un lato, e *mainstream* sentimentale velato dall'ombra del *kitsch* dall'altro; la plenitudine digitale redistribuirebbe invece i valori in gioco su un triangolo, che vede la catarsi-immersione e il flusso, più superficiale, incrociarsi e dar luogo a punti di intersezione con la "riflessione", ossia l'effetto derivante da opacità e metalinguisticità esibita da alcuni prodotti culturali.

#### 4. Forme di partecipazione: "mettere in forma" la destinazione dei media

Il percorso fin qui seguito corre il rischio di risultare piuttosto ondivago: è chiaro che si ha a che fare con significative variazioni concettuali e di prospettiva. Eco e Montani si pongono in una prospettiva estetologica, in entrambi i sensi che l'etimologia autorizza. Bolter si assesta invece su un piano mediologico e culturale, piano che interseca il lavoro di Eco, ma tange soltanto quello di Montani. Sia Eco sia Montani, come si è visto, focalizzano la catarsi attraverso l'opposizione e l'integrazione tra parola e immagine, laddove Bolter spargia la polarizzazione, prendendo in considerazione le modalità fruibili dei diversi media. Tuttavia, si mantengono al centro delle loro riflessioni proprio quelle coppie di concetti, variamente incrociate, individuate nel par. 1: vigilanza e partecipazione, passività e rapporto critico. Per riassumere tale campo relazionale, si potrebbe dire: "ragione e sentimento", dove il primo termine sta per la capacità di valutazione ed elaborazione, e il secondo per l'abbandono agli stimoli passionali e cognitivi dei prodotti medialità. La complessificazione di Bolter, con l'introduzione di tre elementi nel gioco, è da questo punto di vista solo apparente: una volta opposta la catarsi al flusso e spostato il fuoco dal solo effetto all'intera modalità narrativa, l'introduzione della "riflessione" non fa altro che riportare i termini della questione nel campo delimitato dalle coppie concettuali individuate da Eco, sebbene ripartite su due modalità narrative e fruibili.

Al di là dunque delle oscillazioni e delle differenti prese di posizione, quel che è in gioco è il tipo di risposta dello spettatore/utente alla *manipolazione* dei prodotti mediali. Manipolazione non è da intendere necessariamente in senso etico e disforico; piuttosto, col questo termine si indica uno dei momenti fondamentali della *narratività* del senso. A sua volta la *narratività*, in prospettiva semiotica, designa la natura di processo orientato di trasformazioni (azioni e passioni) della specificazione del *sensò* – già da sempre circolante e in qualche modo indistinto – in *significato* testualmente determinato. Adottando questo punto di vista, la manipolazione sarebbe la fase in cui i valori, e la conseguente “risposta” di uno più Soggetti, vengono introdotti da un Destinante nella costruzione testuale e attribuiti ad alcuni Oggetti, i quali a loro volta diventano, di conseguenza, “di valore” per i soggetti<sup>8</sup>.

Naturalmente, l’azione del Destinante può essere focalizzata secondo diverse prospettive. Il Destinante può essere inteso come architettura di valori posti o proposti; in prospettiva più antropomorfa, come “mandante e giudice”, laddove esso si incarna in una figura dotata dell’autorità necessaria. Ancora come, appunto, manipolatore: esso può sedurre, provocare o sfidare apertamente, proporre un “contratto” fiduciario, costringere, e così via. In ultimo, considerando che il ruolo di Destinante va sempre individuata, esso può essere instabile – ossia può assumere differenti “identità” nella ricostruzione del processo di generazione del senso (cfr. Bassano 2023, 28-33).

È chiaro in che senso questa ricostruzione schematica può applicarsi alla situazione fruitiva che si sta discutendo: i prodotti mediali possono essere considerati come portatori di una funzione “destinante” nei confronti di un soggetto, posizione che può essere assunta, passando al livello della concreta situazione di interazione, dai fruitori. Naturalmente, ogni strategia di destinazione avrà come conseguenza un diverso *range* di “risposte” da parte dei soggetti.

Ora, l’idea di catarsi è stata discussa anche in prospettiva specificamente semiotica da Paolo Fabbri (2023) nell’ambito dei processi “fattitivi”, orientati cioè a ottenere un effetto sull’interlocutore:

far interpretare l’altro, ma anche farlo agire, farlo soffrire [... da questo punto di vista] varrebbe la pena studiare da un punto di vista semantico anche alcuni verbi come “suggerire”, che significa rammentare a qualcuno qualcosa [...] e che in una forma più breve può significare anche richiamare alla mente, consigliare proporre. Vorrei riflettere su una modalità molto specifica del suggerire che è quella della *suggestione* [...] influire sul pensiero, sui sentimenti, sulla volontà di una persona. (Fabbri 2023, 259-260, corsivo nel testo)

Fabbri giustamente include sia la dimensione passionale (far soffrire, sentire), sia quella cognitiva (far interpretare), concentrandosi su un caso limite della suggestione così intesa, ossia l’ipnosi – più volte evocata in modo più o meno metaforico a proposito dell’azione dei media. A questo proposito, Fabbri nota che l’ipnotizzatore, al fine della buona riuscita del processo, deve spesso cambiare voce, modalità di interazione, insomma deve in qualche modo modificare la propria “identità” relazionale; in breve, si verifica «un fenomeno di sovrapposizione di destinanti che suscita nell’altro uno sdoppiamento in quanto destinatario» (Fabbri 2023, 272). In altre parole, il cambiamento di strategia nella figura destinante ha come effetto il cambiamento di posizioni occupabili dal soggetto-

<sup>8</sup> Si noti che Soggetto, Oggetto e Destinante sono posizioni vuote, ossia mere ruoli sintattici che poi possono incarnarsi in Attori più concreti. Per esempio, all’inizio della sua vicenda, Edmond Dantès incastrato e imprigionato; dunque egli stesso, in funzione di Destinante, dota l’Oggetto “Vendetta” (si “manipola”) di Valore per sé stesso in funzione di Soggetto. Da quel momento si tratterà di dotarsi del sapere e del potere necessario per congiungersi con il suo Oggetto di Valore (la vendetta); quest’ultimo sarebbe il suo Programma Narrativo Principale.

destinatario, il suo campo di risposte possibili. Considerato che per gli ipnotisti la responsabilità dell'operazione è a carico del paziente – l'ipnotista sarebbe soltanto "l'officiante" di un processo attualizzato dal destinatario, il quale in partenza vuole e non vuole (è restio) a guarire – la "catarsi" diviene possibile, sia da un punto di vista passionale sia cognitivo, soltanto se il paziente accetta di scindersi in più posizioni di soggetti, per poi ricomporsi in unità dopo aver preso coscienza del cambiamento possibile.

Per venire dunque al tema discusso: i prodotti medialti possono altrettanto bene essere considerati come destinanti "accomodanti" e ipnotici in senso deteriore, oppure "provocatori". Se si accetta di essere provocati da essi, ossia ci si pone in una condizione fruitiva di "sfida", si verifica quella scissione che già Montani, sulla scorta di Vygotskij, aveva sottolineato, mettendosi nelle condizioni di una concreta possibilità di catarsi trasformativa. Ma appunto si tratta di voler consapevolmente rendere "instabile" la figura di destinazione incarnata dal prodotto mediale, per poter consentire la "fluttuazione" degli atteggiamenti di fronte a esso.

Tra le valutazioni apocalittiche, ben riassunte dalle pagine di Eco (1964) prese in esame; quelle integratissime, pur tenendo presenti i possibili effetti perversi, di Montani (2020); e infine quelle sostanzialmente equanimi e forse indifferenti di Bolter (2019), si aprirebbe un'altra via. Si tratterebbe, cioè, di dar corpo alle indicazioni di Abruzzese, il quale, proprio a proposito di *Apocalittici e integrati* riletto in una mutata condizione culturale e mediale, ha suggerito di dare «alla congiunzione oppositiva tra gli apocalittici (i rivelatori) e gli integrati (coloro che tuttavia abitano il mondo) un significato – e un progetto – radicalmente paradossale: riuscire a essere al tempo stesso apocalittici e integrati» (Abruzzese 2014, 32).

D'altra parte, non diversamente suggeriva lo stesso Eco, nel sottolineare la necessità di accettare l'alienazione, ineliminabile, implicata dall'esternalizzazione dell'uomo nelle cose da esso prodotte (*Entäusserung*), guardandosi al contempo dall'alienazione in quanto *Entfremdung*, ossia l'asservimento alle proprie creazioni. Anche l'interazione del fruitore, con i suoi versanti cognitivo e passionale, è un "modo di formare" e anche esso implica un "impegno sulla realtà" (Eco 1962), in particolare quella che è indaffarata a costruire ogni giorno, nel bel mezzo di un ambiente profondamente segnato dai media.

## Bibliografia

Abruzzese, A. (2014). Essere apocalittici e integrati. In A.M. Lorusso (a cura di), *50 anni dopo Apocalittici e integrati* (31-32). Milano: Alfabeta2, DeriveApprodi.

Abruzzese, A. & Borrelli, D. (2000). *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*. Roma: Carocci.

Barthes, R. (1964). Éléments de sémiologie. *Communications*, 4, 91-135.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahier du cinéma/Gallimard/Éd. du Seuil.

Bassano, G. (2023). *Verso. Strutture semiotiche della destinazione*. Roma: Studium.

Bolter, J.D. (2020) [2019]. *Plenitudine digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*. Roma: Minimum Fax (ed or. *The Digital Plenitude: The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*. Cambridge (Mass.): MIT Press).

Cimatti, F. (2017). C'è qualcosa oltre la lingua? Barthes e il problema del "fuori senso". In M.W. Bruno & E. Fadda (a cura di), *Roland Barthes Club Band* (47-59). Macerata: Quodlibet.

Cohen-Séat, G. (1961). *Problèmes du Cinéma et de l'Information Visuelle*. Paris: PUF.

- Eco, U. (1962). Del modo di formare come impegno sulla realtà. *Il menabò*, 5, 198-237 (poi in Id., *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, IV ed. 1976, 235-290).
- Eco, U. (1964). *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie delle comunicazioni di massa*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2013). Accostamento pragmatico alla definizione dell'esperienza estetica. In P. Leonardi & C. Paolucci (a cura di), *Senso e sensibile. Prospettive tra estetica e filosofia del linguaggio* (81-84). *E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Serie Speciale*, 17.
- Fabbri, P. (2023). Ancora la catarsi?. In Id., *La svolta semiotica. Nuova edizione accresciuta* (259-280). Milano: La nave di Teseo.
- Florea, M. (2013). Media violence and the cathartic effect. *Procedia-Social and behavioral sciences*, 92, 349-353.
- Gentile, D.A. (2013). Catharsis and Media Violence: A Conceptual Analysis. *Societes*, 3(4), 491-510: <https://doi.org/10.3390/soc3040491>.
- Marrone, G. (1990). *Il sistema di Barthes*. Milano: Bompiani.
- Montani, P. (2020). *Le emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*. Milano: Meltemi.
- Negrea, X. (2017). Catharsis and Credibility in Today Media Space. *Annals of the University of Craiova for Journalism, Communication and Management*, 1(3), 144-162.
- Panosetti, D. (2014). "Apocalittico sarà lei". Intervista a Umberto Eco. In A. M. Lorusso (a cura di), *50 anni dopo Apocalittici e integrati di Umberto Eco*. Milano: Alfabetà.
- Ricœur, P. (1983-1985). *Temps et récit* (Vols. 1-3). Paris: Éditions du Seuil.
- Rizzolatti, G. et al. (1992). Understanding motor events: a neurophysiological study. *Experimental Brain Research*, 91, 176-180: <https://doi.org/10.1007/BF00230027>.
- Soon Khoo, G. & Oliver, M.B. (2013). The therapeutic effects of narrative cinema through clarification: Reexamining catharsis. *Scientific Study of Literature*, 3(2), 266-293.
- Vygotskij, L.S. (1972) [1925]. *Psicologia dell'arte*. Trad. it. di A. Villa. Roma: Editori Riuniti.
- Vygotskij, L.S. (1986). *Lezioni di psicologia*. Trad. it. di L. Mecacci. Roma: Editori Riuniti.
- Westwood, R. (2004). Comic Relief: Subversion and Catharsis in Organizational Comedic Theatre. *Organization Studies*, 25(5), 775-795.