

perché conferma che in un contesto nel quale le persone si ritrovano per riflettere e dare un senso alle loro esperienze percettive, il cosiddetto «brutto» può benissimo coniugarsi con la funzione riflessiva e critica. Tutto dipende dalle capacità elaborative e riflessive del contesto.

A questo punto possiamo forse dire che non esistono rappresentazioni della violenza di per sé buone o cattive, belle o brutte, ma che è solo il contesto nel quale la visione si inserisce e viene metabolizzata che può renderle utili o dannose, catartiche o contagiose.

8.4. LO SPAZIO DELLA DOMANDA

di Giacomo Ghidelli

1. La suggestione

Andiamo alla radice: alla radice della parola di cui è intessuto il discorso al centro del nostro ragionamento. Alla radice della parola *violenza*.

Se ci collochiamo lì, scopriamo che la radice della violenza, per noi occidentali, è la stessa radice dell'uomo. In latino, infatti, *violenza* è *vis*. Sempre in latino, all'inizio, uomo è *vir*. E ambedue queste parole hanno la loro origine nella radice greca *ἴς*, *ivós*, che significa, per l'appunto, violenza. L'uomo, inteso nel senso di *homo*, derivato da *humus*, terra, è nome che compare nell'età imperiale: il nome che nella nostra storia testimonia il passaggio da una visione parziale dell'uomo, in cui ne viene esaltato un solo aspetto, a una visione globale, in cui l'uomo viene etimologicamente ricondotto a una totalità di appartenenza¹, è conquista tarda. Quindi, se ci facciamo condurre da questa suggestione linguistica, potremmo concludere che la violenza è qualcosa di *radicato* nell'uomo: che esiste una *radice comune* tra quel partico-

¹ Nel mondo orientale sembra che le cose stiano diversamente: l'ideogramma giapponese di «uomo» è infatti costituito da due segni: un quadrato (a sua volta suddiviso in quattro quadrati) che simboleggia il campo di riso, sotto cui è disegnata la forma stilizzata di un uomo che lavora: una perfetta visualizzazione del nome latino «homo» connesso con «humus».

lare essere che è l'uomo e una delle sue tante manifestazioni. Che esiste un rapporto di privilegio e di identificazione.

Una suggestione, questa, che innanzitutto ci dovrebbe portare, come è facile intuire e come vedremo, a modificare il titolo dell'intero ciclo filmico (dove la *catarsi* è opposta al *contagio*); e una suggestione che già ci mette sull'avviso: la *catarsi* non può costituirsi come pura e semplice eliminazione della violenza, giacché eliminare la violenza significherebbe eliminare la stessa radice dell'uomo.

2. La *catarsi*

Anche qui andiamo alla radice (questa volta però filosofica) del termine.

Il giovane Platone definisce la *catarsi* come «quella discriminazione che conserva il meglio e rigetta il peggio». Platone (almeno all'inizio del suo pensiero) intende quindi la *catarsi* in senso morale e metafisico: per lui *catarsi* è la discriminazione che designa la liberazione dai piaceri, la liberazione dell'anima dal corpo, il separarsi e ritirarsi dell'anima dalle operazioni corporee e la realizzazione, già nella vita, di quella separazione totale che è la morte. Intesa così, però, la *catarsi* indica la strada dell'annullamento, della totale espunzione della violenza dall'uomo, acquistando in tal modo un senso più moralistico che morale, direi, che poco ha a che fare con la reale e quotidiana dinamica delle emozioni, che non sono espungibili per definizione.

Più utile al nostro ragionamento è invece il modo in cui Aristotele intende la *catarsi*. Come si sa, Aristotele usa ampiamente questo termine nei suoi scritti di storia naturale, intendendolo in senso medico come *purificazione* o *purga*. E, ciò che qui più conta, per primo estende il senso del termine per designare un fenomeno estetico, intendendo con *catarsi* quella specie di liberazione o di rasserenamento che l'uomo subisce per opera della poesia e in particolare del dramma e della musica. Se per Platone la tragedia, stimolando le emozioni, ci rende più emotivi e più deboli, per Aristotele l'effetto della tragedia non consiste nel renderci più emotivi, ma anzi consiste pro-

prio nel purificare l'emozione, ovvero nel rimuoverne l'eccesso². Vale a dire che in Aristotele il significato della *catarsi* estetica non è diverso da quella medica: una cura delle affezioni che non le abolisce (come si diceva non si può *abolire* la violenza, il terrore: non si possono abolire le emozioni senza con ciò abolire anche l'uomo) ma che le porta, attraverso una scarica simbolica, alla misura in cui esse sono compatibili e componibili con la ragione. *Catarsi*, quindi, come liberazione *delle* emozioni e *dalle* emozioni, ovvero come *canalizzazione* del mondo emotivo e come *oltrepassamento* dell'orizzonte immediato dell'emozione³. Ma, ed eccoci alla domanda, quando l'opera, il film, dà *catarsi*?

Senza voler entrare nello specifico della singola forma artistica, si potrebbe dire che la *catarsi* interviene quando c'è lo spazio per il pensiero: uno spazio *fornito dall'opera stessa* per le situazioni che presenta o uno spazio *che è proprio di chi guarda*. Detto in altri termini, l'opera densa di pensiero, dopo aver canalizzato l'emozione, dopo averla suscitata, dopo averla attualizzata, la risolve in sé proponendo una o più possibilità di elaborazione dell'emozione vissuta durante la visione dell'opera.

Per l'opera povera di pensiero, come è stato detto nei dibattiti seguiti alle proiezioni dei film, la *catarsi* viene dalla riflessione di chi vede: dopo la liberazione dell'emozione, interviene la ragione che de-potenzia l'opera e la violenza in essa contenuta, come è accaduto durante i nostri incontri in occasione della proiezione di *Kalifornia*: lì l'opera non contiene nessuno spazio di pensiero: la violenza resta pura esibizione di violenza fine a se stessa. E il linguaggio comune testimonia la *catarsi*, dicendo infatti che si tratta di un film «brutto», privo di senso, gratuito. Ripetiamo: la *catarsi* interviene quando la vicenda filmica fa vivere la violenza che è in noi e la riconduce poi alla ragione, in una comprensione superiore che ne annulla l'immediatezza. Una comprensione che è originata o dall'opera stessa (*Rocco e i suoi fratelli*, *La vita e nient'altro*, ad esempio) o dallo sguardo di chi vede (*Kalifornia* e, in

² W.D. Ross, *Aristotele*, Feltrinelli, 1971, p. 271.

³ Carmelo Vigna, *Invito al pensiero di Aristotele*, Mursia, 1992, pp. 226 e sgg.

parte, *Nikita*: film non bellissimo, ricco di smagliature nella sceneggiatura e di linguaggio visivo non sempre congruente⁴).

3. Il contagio

Se la violenza è *radicata nell'uomo*, non è appropriato parlare di contagio: il contagio è infatti elemento che viene dall'esterno.

Se la violenza è *radicata nell'uomo*, bisognerebbe piuttosto parlare di *elemento scatenante*. Ma questa definizione, oltre a suggerire un differente titolo alla rassegna, complica ulteriormente il problema, soprattutto quando siamo di fronte a opere che – non contenendo in sé, in modo autonomo, uno spazio catartico – sono viste da persone che ancora non hanno le categorie o gli strumenti emotivi sufficienti per trarre dallo spettacolo violento una posizione catartica: quella posizione che, per l'appunto, lo spettacolo in sé non contiene. Se la violenza fa parte dell'uomo e necessita, per diventare operante, di un *elemento scatenante*, qui si apre il problema della visione di opere la cui violenza non è mediata dal pensiero: né da un pensiero *interno* all'opera, né da uno *esterno*. Pensiamo proprio a *Kalifornia*, da cui ha avuto origine lo sport di lanciare dai cavalcavia i sassi sulle auto. Ma soprattutto pensiamo alla violenza diffusa attraverso la TV e «bevuta» da chi non è in grado di sviluppare una qualsiasi forma di elaborazione catartica. E quindi pensiamo anche ad altri esempi.

Verso la metà degli anni '80, Juan Valdez, un ragazzo di

⁴ Un esempio di smagliatura? L'istruttore e la ragazza hanno appuntamento al ristorante. L'istruttore le comunica che dovrà ammazzare colui che siede alle sue spalle. Ebbene, in ogni thriller che si rispetti, il killer agiscono sempre, e giustamente, in luoghi in cui nessuno li conosce, se non altro per evitare possibili riconoscimenti da parte di testimoni. Qui non importa. L'istruttore è talmente conosciuto in questo ristorante che il cameriere, prima di portargli il vino, si limita a chiedergli se deve servire «il solito»! Per quanto riguarda il livello formale, mi limito qui a segnalare l'inserimento di linguaggi da video-clip in strutture narrative più distese, effettuato con ampie mancanze di rigore: un po' a gusto del regista, si dovrebbe dire, più che in base allo svolgersi della storia.

13 anni di Manteca, California, ha confessato di aver ucciso il padre di un amico. Allora gli è stato chiesto come mai, dopo averlo preso a calci, pugnalato, percosso e strangolato con una catena per cani, ne avesse cosperso di sale le ferite. La risposta fu: «Oh, non lo so: l'ho visto alla TV». Andiamo avanti: una volta, nel pronto soccorso di un ospedale di Boston, la giovane vittima di un colpo d'arma da fuoco sbalordì il medico dicendosi stupita che la ferita gli facesse realmente male. Ma lo sbalordimento del dottore passò allorché gli venne in mente che alla televisione, quando feriscono il super-eroe a un braccio, questi usa l'arto ferito per aggrapparsi a un camion che prende una curva a 140 all'ora e, intanto che c'è, riesce anche a sopraffare l'autista e a sparare a un centinaio di persone. Ma dopo gli esempi è bene passare ai dati⁵.

* Grazie alla televisione, un bambino americano assiste in media a 8.000 omicidi e a 100.000 atti di violenza prima di aver terminato le scuole elementari.

* In un giorno campione, sempre negli USA, vengono trasmesse in TV:

Aggressioni gravi (escluso il ricorso alle armi)	389
Sparatorie	362
Pugni isolati	273
Scazzottate	272
Minaccia a mano armata	226
Schiaffi	128
Danni alle cose	95
Aggressioni semplici	73
Violenze di altro genere	28

Ultima citazione, che sembra un'opinione ma che in effetti è un dato, un dato pesantissimo, evidenziato da Schumer, deputato democratico americano dello stato di N.Y.: «Chi pensa che la TV non abbia alcun effetto sugli spettatori (o che ne abbia soltanto su risibili minoranze) dovrebbe spiegare come mai le aziende investano in TV miliardi di dollari per la pubblicità».

Naturalmente non è detto che la violenza che invade le case di tutti noi mediante la televisione generi automaticamente violenza o faccia crescere una generazione di violenti. Però certamente qui si apre il grande tema (e

⁵ I dati e gli esempi citati sono tratti da K.R. Popper, J. Condry, *Cattiva maestra televisione*, Edizioni Reset, 1994.

problema) dell'*assuefazione* alla violenza che queste immagini contribuiscono certamente a generare, eccitando le emozioni e non fornendo risposte a questa eccitazione. Un'*assuefazione* alla violenza che può facilmente trasformarsi in *complicità* con la violenza, che lo spettacolo della violenza senza catarsi può indurre. Un processo – questo della *complicità* con la violenza – evidente nella vita quotidiana (basti pensare all'aumento del tasso di micro-violenza, a partire da quella verbale di questi ultimi anni) ma evidente anche nella struttura di molti film che abbiamo visto. Ripercorriamone alcuni.

«Cane di paglia»

È una delle scene iniziali; siamo in un bar; a un tratto, scoppia un diverbio e uno degli avventori si scatena in una sequenza di violenze, durante le quali demolisce metà locale. Il giudice del villaggio, che è presente, potrebbe intervenire subito: ne ha la riconosciuta autorità per farlo e, infatti, non appena si fa avanti tutto rientra nell'ordine. Pur tuttavia il giudice non si muove subito. Prima assiste alla violenza (prima si fa *complice*) e poi interviene. Nello stesso film, dopo l'uccisione accidentale della ragazza, il barista diventa in certo qual modo *complice* delle violenze terminali, passando ai futuri assassini che si apprestano a uscire dal bar per la caccia all'uomo le bottiglie di whisky «quasi fossero pistole», come è stato giustamente notato.

«La signora della porta accanto»

La titolare del golf, la signora Odile, diventa *collaborazionista* dell'omicidio-suicidio finale, facendosi compiacente complice della passione dei due amanti, modo forse per riguadagnare la propria storia di amore violento – dove *violenza* qui sta per l'assolutizzazione del singolo evento – che rivive nella loro vicenda.

«I bravi ragazzi»

Anche qui siamo all'inizio del film. Il protagonista ha appena fatto il suo ingresso nel mondo della delinquenza e subito tutti i suoi amici di quartiere – tutti coloro che sa-

ranno le reali future vittime della mafia – cambiano tono: lui non è più un loro compagno; è un mafioso; come tale va rispettato: e loro diventano ossequienti verso di lui e la sua famiglia, accompagnandone addirittura la madre nel giro di compere e portandole la spesa.

«La vita e nient'altro»

Qui la definizione della zona della collaborazione diventa addirittura tematica: la grande violenza della guerra, una «violenza inimmaginabile», come rileva il protagonista, è passata. Ma resta tutto ciò che l'ha diffusa, tutta la zona di *complicità* che costituisce il tessuto armonico del film: abbiamo gli alti gradi militari e i politici, che edulcorano il significato della guerra, consegnandola alla negazione del simbolismo di «un solo morto» e a una sfilata dei vivi che non «reggerebbe il confronto con quella dei morti», come viene detto; restano i soldati, prime vittime della guerra, che invece di condannarla e di respingerne la violenza ne esaltano il valore, esaltando la propria superiorità verso altre vittime: i «crucchi»; resta il collaborazionismo del soldato che sceglie il «milite ignoto»: vittima lui stesso della guerra che gli ha ucciso il padre e che lo ha ferito, ma nello stesso tempo *complice* della promozione del concetto di guerra.

In tutti questi film sembra quindi delinearsi una zona che, sulla scorta di Primo Levi e del suo bellissimo libro *I sommersi e i salvati*⁶, potremmo definire come «zona grigia» della collaborazione: una zona non di violenza evidente e agita, ma di *cuscinetto* tra la violenza e il resto del mondo che, al posto di essere *attutimento* della violenza, è in realtà *momento di mediazione* e *via di diffusione* della violenza nel mondo. Qui tornano alla mente le parole di Levi che, citando Manzoni, dice: «I criminali sono rei non solo del male che commettono, ma anche del perversimento cui portano l'animo degli offesi». Come dire, che nella *struttura* della violenza c'è annidata anche la grande «violenza al quadrato» che sposta sulle vittime

⁶ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, 1986.

parte del peso della colpa, in modo tale che le vittime non possono più sentirsi tali perché sono proiettate in un'aura di complicità.

Ma allora qual è la soluzione a questo problema? Al problema, intendo, della diffusione della violenza attraverso il televisore, momento essenziale alla costituzione di quella zona grigia che diventa assuefazione e quindi canale di passaggio della violenza nel mondo? La censura? Il buon cuore di chi trasmette? Il chip inserito nel televisore che, attivato da una persona responsabile, impedisce la visione di certe trasmissioni? E se la persona «responsabile» è poi il Pacciani che violenta le figlie?

Un appello del papa in questo senso ha provocato molte risposte da parte degli addetti ai lavori, quasi tutte rinvianti a codici di autodisciplina. Il presidente degli Stati Uniti, nel suo discorso «Sullo Stato dell'Unione», ha dedicato un importante passaggio al rapporto tra televisione e bambini, affermando con enfasi che non è censura vigilare sui programmi TV per essere certi che non portino spettacoli di violenza e di corruzione. Tra le tante proposte, c'è poi quella di Popper, basata su due punti:

* formazione degli operatori, che devono sapere di avere funzioni educative: come dice Popper, le persone che si comportano civilmente non sono il prodotto del caso e il modo civilizzato di comportarsi consiste essenzialmente nella riduzione della violenza;

* rilascio di una patente (licenza, brevetto) che può essere ritirata a vita da una funzione di controllo affidata a una Corte, a un giurì di disciplina, qualora il programmatore agisca in contrasto con i principi appresi.

E, aggiunge Popper in perfetta sintonia con il papa e il presidente degli Stati Uniti, «è una proposta urgente anche dal punto di vista della democrazia. La democrazia, prosegue, consiste nel mettere sotto controllo il potere politico: è questa la sua caratteristica essenziale. Non ci dovrebbe essere potere politico incontrollato in una democrazia. Ora è accaduto che questa televisione sia diventata un potere politico colossale, potenzialmente si potrebbe dire anche più importante di tutti. Essa è diventata un potere troppo grande per la democrazia. Nessuna de-

mocrazia, conclude, può sopravvivere se all'abuso di questo potere non si mette fine»⁷.

È l'urgenza, aggiungo io, è innegabile: si chiederebbe l'intervento dello Stato se dal rubinetto uscisse, con l'acqua potabile, anche qualcosa che potrebbe essere dannoso se bevuto inconsapevolmente. La ricetta di Popper potrebbe non essere quella giusta; ma sarebbe urgente che chi – come gli analisti – forse meglio di altri conoscono l'effetto della violenza non catartica sulla mente, dicano qualcosa.

L'ha fatto il presidente degli Stati Uniti, l'ha fatto il papa, l'ha fatto Popper: lo faccia anche la psicoanalisi che, oltre tutto, inizia sempre con la lettera «p».

8.5. IL CINEMA TRA EMOZIONE E VIOLENZA: RIFLESSIONI DI UN EDUCATORE

di Daniela Rasia

Il cinema ha, per sua natura, a che fare con la violenza? La domanda, all'apparenza strana, nasce dalla considerazione comunemente condivisa che, nel mezzo cinematografico, vi sia un'originaria ed intrinseca fisicità, unita a una non meno originaria ed intrinseca potenzialità emozionale. Creando, con un apparato tecnico e in uno spazio apposito, un potente effetto di realtà, il cinema coinvolge i sensi e le percezioni, induce emozioni più o meno intense, con tutto quello che di inquietante, di destabilizzante, in definitiva di violento, un'emozione comporta. Non è un caso che la ripresa d'un fatto qualsiasi, come l'entrata di un treno in stazione, da parte dei Lumière nel 1895 (*L'arrivée du train en gare de la Ciotat*), abbia scatenato il terrore del pubblico. Con il suo potere perturbante il cinema può diventare, allora, il luogo proprio di immagini violente. Ma non dimentichiamo che, nello stesso tempo, esso può contribuire a ristabilire un equilibrio, a ricostruire un senso oltre la perdita stessa di senso. In che modo? La fisicità del cinema, è stato detto, è una fisicità *sui generis*, che si esprime in assenza di qualcosa cui fa riferimento (la realtà) e in condizioni par-

⁷ K. Popper, *op. cit.*, p. 24.