

Introduzione	9
1. QUANDO IL CRIMINE È SUBLIME	15
<i>Simpathy for the (d)evil: la fascinazione per il crimine violento</i>	17
Orientare lo sguardo sul fenomeno: dalle “narrative espulsive” alle “narrative di avvicinamento”	22
Un approccio psicosociale: per una <i>cultural criminology</i> delle emozioni	26
Le emozioni della fascinazione per il crimine: il sublime, il perturbante, lo stato di “awe”	29
<i>Il “Trattato sul sublime”: la violenza come ferita irraggiungibile</i>	30
<i>L’“Indagine sui sentimenti del bello e del sublime” di Edmund Burke</i>	34
<i>Dal terrore alla morale: il sublime Kantiano</i>	44
<i>Perdersi è meraviglioso: il crimine perturbante</i>	51
<i>Awe-ful moments</i>	59
Connessioni possibili: alle radici di una stessa esperienza emotiva	75
<i>Il senso di vastità e di potere associato a una dimensione “altra” precedentemente rimossa e venuta alla luce attraverso il superamento di un limite</i>	77
a. Il limite per antonomasia: la morte	79
b. Il limite tra sacro e profano e l’effervescenza durkheimiana	80
c. Il limite tra Principio di Piacere e Principio di Realtà	83
<i>La sensazione di indecifrabilità e la necessità di ricollocazione di sé</i>	85
2. EFFERVESCENTI E PRONTE AL CONSUMO: IL SUBLIME E LE ALTRE EMOZIONI NEL CARNEVALE DEL CRIMINE.	91
Cappuccetto Rosso	93

Il sublime, adesso	99
Adesso. Nella vertigine del contemporaneo	107
<i>La dissolvenza del simbolico</i>	110
<i>La pervasività dell'immaginario</i>	117
<i>Il ritorno del reale</i>	129
Raccordo	135
Il carnevale del crimine	136
Una possibile biforcazione del pensiero: consumo ed effervescenza	143
<i>Il consumo del crimine, la freddezza e il godimento</i>	145
<i>Il crimine al centro di effervescenze collettive, calde e dionisiache</i>	172
Qualche puntualizzazione	193
3. ATTRAVERSO LA STANZA DEGLI SPECCHI DELLA CULTURAL CRIMINOLOGY	197
Il diamante della <i>cultural criminology</i>	202
Il <i>loop</i> tra realtà e rappresentazione, ovvero il ruolo dell'immaginario e la criminologia <i>pop</i>	227
Il posto delle emozioni	237
La ricerca empirica sul sublime e la doppia metafora del "<i>carnival of crime</i>"	250
<i>Il sublime come emozione "da maneggiare"</i>	251
<i>La doppia metafora del carnevale e il legame tra "mondo sociale" e oggetti culturali</i>	258
<i>Tecniche di ricerca, ovvero "go out and get your hands dirty in real research"</i>	262
4. DAL SUBLIME AL RISENTIMENTO: PERCORSI EMOTIVI GUARDANDO IL CRIMINE IN TV	265
Il case study: la trasmissione "Quarto Grado"	267
Il percorso	269

Quel misto “morboso” di attrazione e repulsione	270
Il senso di vastità e di potere associato a una dimensione “altra” precedentemente rimossa e venuta alla luce attraverso il superamento di un limite.	275
<i>Potrei farlo anch'io?</i>	279
<i>“Guarda com'è facile morire!”</i>	284
<i>L'accesso a una dimensione “altra”</i>	290
L'indecifrabilità e la necessità di una ricollocazione di sé.	293
Sublime. Istruzioni per l'uso	298
La mercificazione del sublime	304
<i>Selezionare e incorniciare il crimine</i>	309
<i>L'estetizzazione della violenza e lo spettacolo visuale</i>	312
<i>La prossimità, quando il “mostro” è in casa</i>	320
<i>La commistione tra realtà e fiction</i>	325
<i>L'indeterminatezza del cold case</i>	329
Un risentimento effervescente	333
<i>L'effervescenza collettiva e il processo come rituale</i>	334
<i>L'immaginario, i rituali fragili e le attivazioni perpetue</i>	340
<i>Dal sublime al risentimento</i>	343
5. NELLA TERRA SELVAGGIA ALLA RICERCA DI UNA STORIA: IL TURISMO NEI LUOGHI DEL CRIMINE	353
Agli albori del <i>dark tourism</i>	355
Sfumature d'oscurità	359
Spazi liminari e <i>performance</i>	363
Il sublime, la mercificazione delle emozioni e l'effervescenza nel <i>dark tourism</i>	368
<i>Geografie sublimi</i>	369
<i>Sulla kitschificazione</i>	373
<i>Rimettere la morte nel discorso attraverso l'effervescenza</i>	379
La ricerca	385
Segni che materializzano il sublime	388

Il senso di vastità e di potere associato a una dimensione “altra” precedentemente rimossa e venuta alla luce attraverso il superamento di un limite	394
<i>L’aquila e il cinghialeto</i>	394
<i>La morte</i>	403
L’indecifrabilità e la necessità di una ricollocazione di sé.	413
Le regole del sentimento	417
<i>Il tempo</i>	418
<i>Le storie solide</i>	423
La trasgressione delle regole del sentimento, giocare al voyeurismo.	428
Raccontare storie per mestiere (o la mercificazione del sublime)	435
Il <i>dark tourism</i> e le comunità emozionali	444
6. THIS IS A TABOO BUSINESS: IL MERCATO DI MURDERABILIA TRA SACRO E PROFANO	451
Si può comprare il male?	457
<i>Natural born celebrities</i>	464
“ <i>This is a taboo business</i> ”	475
Sui tentativi di contenimento: dalle regole del sentimento alla Legge.	481
<i>Quella ricerca ostinata</i>	481
<i>Il figlio di Sam</i>	486
<i>Goodfellas</i>	488
<i>Sinatra junior</i>	490
<i>Come ostacolare gli intermediari: il modello della California e il senatore Cornyn</i>	491
Un male ben radicato	493
7. ATTENTATI O FUOCHI D’ARTIFICIO? LA SPETTACOLARIZZAZIONE DELLA STRAGE COMMESSA DA ANDERS BREIVIK	499

Un performer	503
Materiali per una <i>performance</i> di successo	506
<i>Il bene e il male secondo Breivik</i>	511
<i>Un gruppo di lupi solitari</i>	521
<i>Do it Yourself</i>	529
<i>Pose da consumare</i>	536
Una giustizia performativa	542
CONCLUSIONI	549
BIBLIOGRAFIA	561

Introduzione

Nessuno, mai, riesce a dare l'esatta misura di ciò che pensa, di ciò che soffre, della necessità che lo incalza, e la parola umana è spesso come un pentolino di latta su cui andiamo battendo melodie da far ballare gli orsi mentre vorremmo intenerire le stelle.

Gustave Flaubert

1. Questo lavoro dialoga con un quesito che, a ben vedere, potrebbe apparire banale. Banale perché attraversa la mente di molte persone, soprattutto negli ultimi tempi. Niente di “accademicamente” sofisticato, dunque: perché le persone sono affascinate dal crimine? E perché, inoltre, la violenza è divenuta un'ossessione contemporanea?

Quelle che seguono sono parole, una in fila all'altra, volte a rispondere a questa domanda.

Ed è proprio sulla “parola in sé” che vale la pena di spendere qualche riflessione introduttiva.

Come ha sostenuto Flaubert, le parole possono essere paragonate a un pentolino di latta: continuiamo a picchiare su quel pentolino tentando di intenerire le stelle ma ciò che otteniamo è sempre un'approssimazione, per difetto, dei nostri desideri, sofferenze o – nel mio caso – tentativi di comprendere. Siamo costantemente obbligati a utilizzare il

linguaggio, questa entità codificata da altri, per tentare di dare forma a ciò che ci preme comunicare.

Se questa considerazione può essere valida per qualsiasi espressione che si dà attraverso la parola, essa acquisisce un significato ancora più profondo quando si affronta un tema come la fascinazione per il crimine che, secondo la mia prospettiva, pone al suo cuore l'esperienza del sublime, ovvero il "dire" sull'"indicibile", su quello stato d'animo che eccede la parola e travalica ogni limite.

2. *"La voce si perde sulla lingua inerte"*. Così Saffo esprimeva l'ambiguità delle sue emozioni, formulando un'espressione che suggerisce la condizione di spaesamento che caratterizza anche chi si trova a contemplare il crimine. Com'è possibile che sia accaduto? Perché? Quali sono i limiti sino a cui può spingersi l'essere umano? Queste sono le domande che accompagnano il senso del sublime e la fascinazione per la violenza. Sono domande destinate a scontrarsi costantemente con l'impossibilità di una chiusura definitiva, di risposte in grado di sciogliere l'ambiguità. Come nel caso di quelle che guidano questo lavoro, quasi in un gioco di scatole cinesi, si tratta di spunti banali, cui è impossibile rispondere in modo trasparente e definitivo.

Fronteggiare la paradossalità del crimine e delle emozioni che suscita nella società, richiede, infatti, lo sforzo di "intrappolare" nel linguaggio delle reazioni intense e contraddittorie che le stesse persone "affascinate" dalla violenza, intervistate per questa ricerca, riescono a esplicitare con difficoltà.

Come si fa a esprimersi "dando conto", allo stesso tempo, del costante tradimento del linguaggio? Questo interrogativo si pone con particolare forza quando ci si appresta, come in questo caso, a tentare di conoscere delle

emozioni ambigue. La violenza, infatti, suscita sia attrazione che repulsione. La stessa parola “fascino” è carica di ambiguità. Non a caso deriva da *fascinum*, che significa maleficio. Ci si trova dunque davanti a un grumo di emozioni intense, con la pretesa di tradurlo in parole.

3. Le pagine che seguono sono un esperimento volto a spingere “le parole” a descrivere le ambiguità e i vuoti di senso, a introdursi pertanto anche nei luoghi più ostili, accogliendone la non-linearità. Come si è detto, è difficile “colonizzare” con il linguaggio un territorio come quello della violenza e delle reazioni collettive da essa scatenate. Le armi di cui si dispone sono “fragili”. Tuttavia, forse è solo cercando di “rendere conto” della “fragilità” delle parole, intese sempre come tentativi e approssimazioni, che è possibile avvicinare in modo delicato un tema come la fascinazione per la violenza.

- La seconda sezione della tesi, dedicata all’analisi empirica, è stata strutturata proprio per evocare l’idea del pentolino di cui parlava Flaubert, su cui battiamo talvolta in modo goffo. Si compone di quattro capitoli, che analizzano e discutono alcuni casi di studio: la trasmissione “Quarto Grado”, il fenomeno del turismo nei luoghi del crimine, il collezionismo di oggetti appartenuti a *serial killer*, il fanatismo *di e per* Anders Breivik, autore della strage di Utoya. In ognuno dei quattro capitoli è stato riservato ampio spazio alle “parole” delle persone intervistate, ai loro tentativi di approssimare una descrizione dei loro stati emotivi e dei significati che la fascinazione per il crimine assumeva ai loro occhi. L’idea, proponendo le “parole” dei soggetti affascinati, è stata quella di

favorire l'identificazione del lettore e, in certi casi, il cambio di prospettiva. Si è trattato, per quanto possibile, di *presentare* il loro sguardo con il loro linguaggio, considerando il detto, il non detto ma anche le difficoltà nel maneggiare l'indicibile. Si è deciso, pertanto, di fare in modo che la "colonizzazione" del tema di ricerca avvenisse anche attraverso lo sguardo dei diretti interessati, chiamati a dare senso al vissuto attraverso dei "suoni" per loro significativi.

- La prima sezione offre alcuni strumenti teorici per affrontare l'analisi empirica e si compone di tre parti: dopo due capitoli introduttivi, uno dedicato all'emozione del sublime e uno ad alcuni macro-mutamenti che interessano la società contemporanea, segue un capitolo metodologico, volto a presentare lo sguardo che ha guidato le incursioni presentate nella seconda sezione.

L'adozione di questo approccio non ha comportato tuttavia la rinuncia all'interpretazione teoretica. Più precisamente, trattandosi di uno studio esplorativo, si è tentato di creare una dinamica elastica tra l'analisi concettuale e la ricerca empirica, "rispettando" ciò che eccedeva dall'analisi stessa, dando contezza – per quanto possibile – dei numerosi cortocircuiti di significato che accompagnano il fenomeno oggetto di studio. Tornando a Flaubert, si è trattato, in altri termini, di cercare di sbattere sul pentolino con delicatezza, augurandosi che anche il ballo degli orsi potesse essere un risultato auspicabile.

Grazie a:

Tutti gli intervistati, che con grande generosità hanno condiviso con me i loro pensieri e le loro esperienze emotive.

Adolfo Ceretti, per la fiducia, la guida e il forte sostegno in questo percorso.

Adolfo Francia e Alfredo Verde, che hanno ispirato la mia ricerca.

1. Quando il crimine è sublime

Il fatto stesso che il comandamento ci dica: "Non ammazzare" ci rende consapevoli e certi che noi discendiamo da un'interrotta catena di generazioni di assassini, il cui amore per uccidere era nel loro sangue come, forse, è anche nel nostro

(da *Lo strano vizio della signora Wardh* di Sergio Martino, 1971)

Simpathy for the (d)evil: la fascinazione per il crimine violento

I dati dell'Osservatorio Europeo sulla Sicurezza riportano che in Italia nel 2010 il TG1 ha dedicato oltre 1000 notizie ai fatti criminali, il doppio rispetto al TG pubblico spagnolo, tre volte rispetto a quello inglese, quattro volte rispetto al TG francese e, infine, diciotto volte rispetto ad ARD, il TG pubblico tedesco.

Sceneggiati come fiction e presentati “a puntate”, i crimini notiziati dai telegiornali e dalle trasmissioni televisive danno origine a intrecci appassionanti dal grande potere attrattivo. Dal 2005, i 7 telegiornali nazionali, in prima serata, hanno dedicato: 941 notizie al delitto di Meredith Kercher di Perugia, 759 a quello di Garlasco, 538 all'omicidio di Tommaso Onofri, 499 alla strage di Erba (Demos, 2010).

La fruizione visiva della violenza, anche nelle sue forme più estreme, è diventata esperienza comune e condivisa anche dal punto di vista cinematografico: è stato calcolato che dagli anni 90 sono stati girati più di 1000 film che includono un *serial killer*. E il calcolo non comprende le serie televisive, il cui legame con il tema del crimine è

talmente stretto da aver indotto la creazione di canali tematici come “Fox *crime*” o in Italia il recente “Giallo”. L'atto di *vedere* la violenza, nelle sue forme più o meno raffinate o estetizzate, costituisce evidentemente parte della quotidianità comune.

Questo fenomeno, spesso trattato in termini critici all'interno delle correnti di studio che additano la “cattiva televisione”, può essere anche incluso in una cornice di senso più ampia. Come tessere di un unico puzzle, i fenomeni che si collegano alla passione televisiva per il crimine violento non riguardano solo il contesto italiano e si possono ritrovare in molti altri campi: nel mondo dell'arte, nelle forme di turismo, nella letteratura, nello *shopping*, più genericamente in tutta la sfera della gestione del tempo libero e del divertimento.

Scrive John Waters, regista indipendente americano, nella sua autobiografia:

Non sono solo, ci sono fanatici dei processi dappertutto. In una settimana ho visto le stesse facce a processi distanti migliaia di chilometri dagli altri. Anche i reporter della TV e dei giornali più importanti avvezzi al crimine diventano facce familiari. Noi ignoriamo i loro sguardi sprezzanti e ci sforziamo di origliare le loro conversazioni, nella speranza di sentire pettegolezzi che i loro direttori non oserebbero stampare. Un reporter che si occupava del processo di Manson commentò: “Questi spettatori sono tarme malate dallo sfavillio della pubblicità”. Quanto aveva ragione! Assassini, rapinatori e sequestratori di bambini sono i santi della nostra religione e come i fanatici religiosi noi bramiamo notizie sul prossimo miracolo criminale, aspettando ansiosamente il giorno in cui potremo essere ammessi alla nostra cattedrale privata, la corte (Waters, 1981/2000, p.153).

Oltre ai fanatici dei processi, una sorta di “vicinanza” al crimine può essere scorta nelle pratiche di *dark tourism*¹ nei luoghi dei delitti o nelle strutture museali dedicate al crimine. Groupon ha offerto per un certo periodo al prezzo scontato di 25 dollari un *tour* organizzato per due persone nella città di Milwaukee per poter visitare tutti i locali *gay* in cui Jeffrey Dahmer incontrò le sue vittime. Nonostante le proteste di alcune associazioni di quartiere, che hanno peraltro dato voce ai familiari di alcune vittime di Dahmer, il *tour* riscuote ancora grande successo tanto che Amanda Morden, agente della società promotrice BAM Marketing and Media, ha riferito a un giornale locale che l'iniziativa continua ad attrarre turisti nazionali e internazionali, senza escludere gli accademici. L'idea imprenditoriale della BAM non è così inusuale in quanto si può partecipare a *tour* simili a Londra per andare sulle tracce di Jack lo Squartatore, a Los Angeles per quelle di Charles Manson, a Boston per lo Strangolatore di Boston e anche in Sicilia per conoscere i luoghi della mafia.

A Cogne, a distanza di dieci anni dal famoso delitto, ci sono ancora persone che cercano di entrare nella casa dove avvenne il crimine², mentre ad Avetrana per fermare il *dark tourism* è stato necessario l'intervento del Sindaco che,

¹ Per *dark tourism* s'intende il turismo in luoghi legati alla morte o alla tragedia. Il termine è stato coniato da John Lennon and Malcolm Foley, cfr Lennon J., Foley M., *Dark tourism, the attraction of death and disaster*. Continuum, London and New York, 2000.

² L'altro giorno una coppia è arrivata fino alla porta di casa – ricorda Mario Lorenzi – la moglie è rimasta in auto, il marito mi ha visto in giardino e s'è avvicinato per chiedermi: "E' questa la casa dove hanno ucciso Samuele?". Gli ho risposto di sì, lui è tornato dalla moglie tutto soddisfatto". Intervista a Mario Lorenzi, nonno della vittima, comparsa su Repubblica, 14 luglio 2002.

con un'ordinanza comunale, ha vietato l'accesso ad alcune strade, decisione presa dopo la notizia del previsto arrivo di pullman carichi di *dark tourists* provenienti dalla Calabria e dalla Basilicata³.

A Los Angeles, il *Museum of Death* offre a 15 dollari la possibilità di gustare foto del cadavere di Sharon Tate scattate dopo l'omicidio commesso dalla Manson *family*, opere d'arte realizzate da *serial killer*, video di incidenti d'auto, video di esecuzioni capitali e di autopsie. Le opinioni sul museo riportate da *tripadvisor* sono centinaia, la maggior parte entusiastiche.

Qualche piccola polemica nasce invece, talvolta, intorno a siti come *supernaught.com*, *serialkillersink.com* e a *murderauction.com* che vendono *murderabilia*⁴, rivolgendosi ai “veri entusiasti del crimine di tutto il mondo”⁵. Nati nell'ultimo decennio, questi siti commerciano soprattutto opere d'arte prodotte da *serial killer*, riviste che includono articoli e illustrazioni realizzate da autori di reato, oggetti appartenuti ad assassini, cartoline di auguri firmate da *serial killer*. Eric Gain, fondatore di *serialkillersink*, intrattiene rapporti che definisce “di amicizia” con i vari autori di reato di cui vende opere d'arte, oggetti, ciocche di capelli e simili; ciò ha sollevato, come nel caso di Milwaukee, alcune rimostranze da parte delle vittime. Su questo Gain è stato irremovibile "Siamo sicuri che loro abbiano un'enorme sofferenza da affrontare ma non ci scusiamo per il nostro

³ Notizia apparsa su Repubblica, 23 ottobre 2010.

⁴ Per *murderabilia* s'intendono gli oggetti da collezione appartenuti (indumenti, ciocche di capelli) o realizzati (opere d'arte) da autori di omicidio.

⁵ Questo è lo slogan del sito www.serialkillersink.net

business. Non stiamo trasgredendo nessuna legge. Questa è l’America e abbiamo il diritto di guadagnarci da vivere”⁶.

In effetti, non si evidenzia nessuna violazione in quanto con la “*Son of Sam Law*” (cfr Cap 6), introdotta nel 1977, il legislatore dello Stato di New York, seguito poi da altri 43 Stati, ha vietato esclusivamente agli autori di reato – e non ad imprenditori esterni, come per esempio Eric Gain – di utilizzare la loro notorietà per ottenere profitto (prevedendo che i proventi delle vendite di eventuali trasposizioni cinematografiche o simili fossero versati allo Stato)⁷.

È facile immaginare quali ricchezze si sarebbero potute costruire su certe carriere criminali senza la *Son of Sam Law*; probabilmente si moltiplicherebbero le vite costruite sul modello di Sagawa, il “cannibale” che in Giappone ha accumulato delle ricchezze pubblicando decine di libri e fumetti, realizzando manufatti artistici e comparando più volte in televisione.

Per quanto il fenomeno della fascinazione per il crimine sia stato qui delineato con una serie di scatti veloci, che si tratti di siti di *shopping*, di televisione, di cinema, di arte o turismo, è evidente che il crimine violento si sta trasformando in un elemento di centrale importanza nell’industria del divertimento, in grado di attrarre e soddisfare i desideri sia di chi lo consuma, sia di chi lo vende.

⁶ Notizia apparsa su Dailyfinance, 11 Nov 2011.

⁷ Anche in Italia nel marzo 2011 è stata presentata una proposta di legge (proposta Cavallotto), volta all’ “Istituzione del Fondo per il sostegno delle vittime di reati, mediante destinazione dei proventi percepiti dalle persone condannate per gravi reati come corrispettivo per l’uso della propria immagine o di informazioni sulla loro attività criminale”

Orientare lo sguardo sul fenomeno: dalle “*narrative espulsive*” alle “*narrative di avvicinamento*”

Il fenomeno si può leggere facendo riferimento al concetto di “narrativa” e – seppur consapevoli del fatto che “semplificare è sacrificare” (Bachelard, 1987) – ipotizzando l’esistenza di due tensioni contrapposte che contraddistinguono le “narrative” della reazione collettiva di fronte al crimine. Tali tensioni inducono le narrative a polarizzarsi lungo due campi: quello dell’espulsione del male (che contraddistingue le “narrative espulsive”) e quello dell’avvicinamento (che contraddistingue le “narrative di avvicinamento”).

L’idea di interpretare i processi di reazione sociale sopra delineati come delle “narrative” parte dal presupposto che:

i gruppi sociali, così come gli individui, raccontano e agiscono, sulla base di storie. Inoltre, le storie tematizzano il punto di connessione tra l’esperienza personale e quella collettiva [...]. Il punto in cui la capacità di *agency* individuale è riconfigurata, fenomenologicamente, dalla volontà del gruppo (e viceversa), è disegnata dalle storie (Presser, 2009).

La narrativa (la storia) costituisce, in questo senso, l’elemento di connessione tra individuo e gruppo sociale, oltre che tra “racconto” e “azione”. Su questo secondo aspetto, ossia sulla relazione tra “storie” e “pratiche”, tra “parole” e “cose”, vale la lezione di Foucault. Non possiamo cioè immaginare, per esempio, la pratica di *dark tourism* disgiunta da una storia che le dia forma; il *dark tourism* potrebbe allora essere inteso come “luogo di

visibilità” (Deleuze, 1986/2009, p.55) di certe narrazioni che legano l’individuo al crimine e che delimitano un “campo di dicibilità”, indagabile attraverso la ricerca empirica.

Gran parte della ricerca che ha focalizzato la propria attenzione sulla reazione collettiva di fronte al crimine ha messo a fuoco le “narrative espulsive”, che qui definisco come quei “processi relazionali attraverso i quali attribuiamo senso”⁸ al crimine (le narrative), connotati da emozioni di paura, rabbia e disgusto (Karstedt, 2002). Emozioni che parlano delle azioni volte a mettere a distanza il male, di isolare “l’altro diabolico” e cancellarlo, in un vortice emotivo che oscilla tra forti sentimenti di odio, disgusto e impossibilità di partecipare emotivamente alle vite degli altri (Ceretti & Cornelli, 2013).

Esempi di “*narrative espulsive*” si possono ritrovare ovunque, seppure caratterizzati da livelli di complessità differenti: nei telegiornali, nei programmi politici, nelle leggi, a volte persino nelle perizie psichiatriche (Verde & al, 2006). La stessa criminologia è una disciplina i cui discorsi possono ritenersi una forma di reazione collettiva nei confronti del crimine e che si è fondata su due meccanismi: la scissione tra il mondo dei buoni (la società civile) e dei cattivi (il mondo barbarico dei devianti), e la proiezione delle “parti cattive” dei buoni sui cattivi, che inevitabilmente si trasformano nei mostri o nei malati di mente sanguinari che abitano le narrazioni del nostro immaginario collettivo (Francia, 1990). Se il lavoro di

⁸ Si tratta dell’accezione di narrativa utilizzata da Bruner, nell’ambito dell’analisi del discorso. Per approfondimenti Cfr Mantovani G., (2008) *Analisi del discorso e contesto sociale*, Bologna: Il Mulino.

Lombroso costituisce il massimo esempio di questo processo di scissione/proiezione, non si può affermare che la nostra disciplina lo abbia superato in toto; in questo senso, si pensi alle accuse rivolte da Young (2004) ai criminologi che utilizzano metodologie quantitative, a suo avviso impegnati nella costruzione di “*voodoo statistics*”, dati che cristallizzano delle immagini stereotipate dei “cattivi”, utili non tanto alla comprensione (*verstehen*) quanto al controllo sociale.

Riflettendo però sul crimine e sul suo legame con la dimensione del “male”⁹ va riconosciuto anche il potere seduttivo che esso esercita sulla collettività, laddove la seduzione può essere intesa quale processo che

designa uno spazio circolare particolare, quello del me posto in relazione all'altro. [È] una danza con ritmo insolito, quello dell'avvicinamento e dell'allontanamento, della presenza e dell'assenza, del significato assoluto e del totale smarrimento e stravolgimenti di ogni significato dinanzi all'ignoto che l'altro incarna, incantandoci e disorientandoci (Carotenuto, 2000).

Da questa prospettiva, l'omicidio è l’“*atto che massimizza il male*” (Francia, 1984) e l'autore di omicidio rappresenta un “Altro” la cui capacità attrattiva è intrinseca, e deriva dalla preponderante dimensione ignota, opaca (Ceretti & Natali, 2009), inconoscibile del suo Sè. Attratto dall'ignoto, in alcuni momenti e in alcune forme, l'uomo manifesta una sorta di sintonia con la sua ambiguità di fondo, è come se sentisse che non si può avere il bene

⁹ Per approfondimenti sul concetto di “male” quale oggetto della criminologia si rimanda a Francia A., Verde A., (1990) *Criminologia e scienze umane: appunti per la ripresa di un dialogo*, in Ceretti A., Merzagora I., (a cura di), *Criminologia e responsabilità morale*, Cedam.

senza almeno la possibilità del male e che il male costituisce un'eccedenza non sradicabile dalla nostra società (*ivi*). È in queste circostanze che il crimine seduce e affascina, termine la cui etimologia latina rimanda al *fascĭnum* che è propriamente l'incantesimo, se non il maleficio, e prendono forma quelle che ho definito “*narrative di avvicinamento*”.

Utilizzando l'accezione di narrativa in senso ampio, di fatto includendo al suo interno ogni atto di significazione, nelle narrative di avvicinamento può rientrare nuovamente certa criminologia, al fianco del lavoro di professionisti psicologi o psichiatri che lavorano nell'ambito della devianza, fino alle reazioni collettive come il *dark tourism*, il collezionismo di *murderabilia* e l'attenzione per la divulgazione mediatica del crimine violento. Nel tentativo di dare senso a queste specifiche forme di reazione collettiva, è bene chiarire sin da ora che i processi di avvicinamento e di espulsione del male non sono mutualmente esclusivi: può accadere che alcune forme di fascinazione indotte dal crimine coesistano con meccanismi di proiezione e ferree istanze punitive, o che l'avvicinamento al male sia funzionale alla conoscenza e al desiderio di contenerlo.

In questo scritto focalizzo l'attenzione sui passi di avvicinamento – sulle narrazioni che rispondono al perché siamo sedotti dal crimine – ispirati da un approccio di *cultural criminology*, qui di seguito brevemente richiamato.

Un approccio psicosociale: per una *cultural criminology* delle emozioni

La sfida di questa ricognizione è collocare il tema dell'*avvicinamento* al crimine¹⁰ in una dimensione che dia conto dell'individuo, delle sue rappresentazioni ed emozioni, oltre che della sua collocazione nella società che, anche attraverso i media, sembra particolarmente abile nel mercificare e spettacolarizzare il crimine violento.

Il concetto di “narrativa”, come anticipato, si presta a rappresentare lo strumento più adeguato per intercettare la connessione tra individuale-sociale e tra racconto-azione. Occuparsi di “*narrative di avvicinamento*” significa però al contempo occuparsi di cultura, intesa come insieme dei simboli e dei comportamenti che derivano dai modi di pensare e sentire simbolicamente espressi (Griswold, 1994/2005); l'atto di narrare, e le pratiche sostenute dal narrare, costituiscono infatti né più né meno che l'*humus* di cui è fatta la cultura. Di conseguenza, l'approccio più adatto della criminologia contemporanea utile per collocare il tema dell'avvicinamento in un'ottica psicosociale e narrativa è dato dalla *cultural criminology*¹¹. Ai fini di questa trattazione si può motivare la scelta di un

¹⁰ Mi focalizzo qui sui fenomeni di avvicinamento delineati nel primo paragrafo: il *dark tourism*, il commercio di *murderabilia*, la fruizione di programmi televisivi e film dedicati. Escludo invece altre forme di “avvicinamento” rappresentate da certa criminologia, dalla mediazione penale, dal lavoro clinico con gli autori di reato....

¹¹ Per avere un'idea degli sviluppi di questo approccio, dei testi chiave di riferimento e del micromondo che vi gravita attorno, può essere utile consultare il blog dedicato a questa corrente di studi, curato dai ricercatori dell'Università del Kent (UK) <http://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/>

approccio “*cultural*”, approfondito nel capitolo 3, ricorrendo a due argomentazioni:

- In primo luogo, il grande merito della criminologia culturale è quello di dare rilievo alla **dimensione emotiva** connessa al crimine, in particolare di trattare l’ampia sfera della trasgressione, che coinvolge in diverse forme e modalità sia chi commette i reati, sia chi non li commette (sia chi fantastica di commetterli). La “pietra miliare” in questo senso è rappresentata dal lavoro di Jack Katz “*Seductions of crime*” (1988) che ha ricostruito le narrazioni di decine autori di reato, dai giovani delinquenti ai *serial killer*, riportando l’attenzione sulla necessità di mettere a fuoco la componente espressiva ed emotiva insita in ogni forma di devianza.

- Il secondo elemento che rende la *cultural criminology* utile ai nostri fini è la **collocazione del crimine nella sfera della cultura**, intesa nella definizione di Geertz:

Credendo con Max Weber che l’individuo sia un animale sospeso in ragnatele di significato da lui costruite, io considero come cultura queste ragnatele e l’analisi delle stesse non tanto come una scienza sperimentale in cerca di leggi, quanto come scienza interpretativa in cerca di significato (cit in Ferrell & al, 2008).

Trattare il crimine come “oggetto culturale” significa mettere in luce il suo carattere dinamico, frutto delle continue negoziazioni tra i processi di significazione (le narrative) che lo coinvolgono. Non a caso la criminologia culturale identifica se stessa come corrente che riattualizza il contributo della Scuola di Chicago, del *Labelling Approach*, delle Teorie delle sottoculture. Detto in altri termini, se il crimine è qualcosa di culturalmente e

socialmente costruito, è interessante descrivere i processi che gli attribuiscono senso, identificare gli attori coinvolti nella sua definizione e ridefinizione, dare rilievo alle dinamiche di potere implicate. Un elemento di innovazione rispetto alla ricerca socio-criminologica *à la Folk Devils and Moral Panic* risiede nell'attenzione che la "*cultural criminology*" rivolge alla **società contemporanea**, "un mondo caratterizzato dal fluire, traboccante di marginalità ed esclusione, ma con grande potenziale di creatività, trascendenza, trasgressione e recupero" (Ferrell & al, 2008). Occuparsi del crimine nella cornice della società contemporanea significa conseguentemente operare un cambio di prospettiva; secondo Ferrell, è necessario uscire dalla logica secondo cui la criminologia si debba occupare di una semplice analisi dell'individuo criminale, degli eventi criminali o della "copertura" mediatica relativa a criminali ed eventi criminosi.

Piuttosto necessita di un viaggio nello spettacolo e nel carnevale del crimine, un giro nella infinita stanza degli specchi dove le immagini create e consumate dai criminali, dalle sottoculture criminali, dagli agenti di controllo, dalle istituzioni mediatiche e dal pubblico rimbalzano senza fine da un attore all'altro (Ferrell, 1999).

Seguendo le direttrici tracciate dalla *cultural criminology*, questo scritto, attraverso l'intreccio tra ricerca teorica e ricerca empirica, intende fare luce sulla "fascinazione indotta dal crimine" nella società contemporanea. Utilizzo questa espressione volutamente al posto della più immediata "spettacolarizzazione del crimine", proprio per riequilibrare le forze in gioco nel processo di seduzione e per suggerire l'idea che esso poggi su dinamiche emotive profonde, che legano da sempre gli

individui alla rappresentazione del crimine; dinamiche che vengono mercificate e spettacolarizzate secondo le forme e gli stili tipici della società contemporanea. Presenterò quindi in questo capitolo una disamina del sublime, l'emozione che ipotizzo sia centrale nei processi di *avvicinamento* al crimine. Il successivo sarà dedicato alla descrizione dei processi di mercificazione e spettacolarizzazione che interessano il sublime e il crimine come oggetti "culturali" immersi nella società contemporanea. Il terzo capitolo includerà un approfondimento della prospettiva metodologica di tipo culturale, qui brevemente accennata.

Le emozioni della fascinazione per il crimine: il sublime, il perturbante, lo stato di "awe"

L'ambiguità insita nelle sensazioni provate quando ci si *avvicina* al crimine può essere ricondotta a quella specifica esperienza emotiva che, nel corso del tempo, seppur con incurvature differenti, è stata identificata e nominata con tre termini diversi: il sublime, il perturbante e lo stato di "awe". Analizzerò queste emozioni singolarmente e in ordine cronologico, introducendo lo sguardo dei pensatori più autorevoli che se ne sono occupati¹² e cercando di

¹² Nel caso del sublime gli autori trattati sono lo Pseudo Longino, cui va il merito di aver introdotto il concetto al centro della nostra trattazione, Edmund Burke ed Immanuel Kant. Il periodo Romantico coincide, di fatto, con la trasposizione in forma artistica delle riflessioni di questi ultimi due autori. Sebbene, infatti, in ambito filosofico, altre riflessioni sul sublime considerate non

costruire di volta in volta dei ponti tra le stesse e il tema del crimine. Successivamente presenterò un'ipotesi definitiva, volta a circoscrivere i tratti caratteristici del senso del sublime suscitato dal crimine; muoveremo dunque in questo capitolo i primi passi verso la costruzione del filo rosso che attraverserà l'intero lavoro: l'idea che il sublime rappresenti il cuore pulsante della fascinazione per il crimine e che le forme dell'evocazione di questa emozione siano strettamente connesse ad alcune peculiari caratteristiche della società contemporanea. Attraverso l'illustrazione di questa emozione, cercheremo, dunque, di sintonizzarci con le nostre emozioni e di orientarci nei retroscena della soggettività, laddove si annidano gli aspetti più intensi e paradossali dell'esperienza umana.

Il “Trattato sul sublime”: la violenza come ferita irrepresentabile

Il concetto di sublime è antichissimo e vede le sue origini almeno nel I secolo dopo Cristo, quando un autore anonimo di origine greca, da alcuni identificato in Longino, scrisse il “Trattato del Sublime”, un'opera che – benché di taglio prettamente retorico – ha permesso a questo concetto di radicarsi nella nostra cultura e di illuminarne gli aspetti più ambigui. Ai nostri fini, concentrandoci dunque sulle connessioni tra gli scritti sul sublime e il tema

totalmente innovative, rispetto a quelle di Burke e Kant. (cfr Pinna G., (2007) *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Palermo: Aestetica Preprint)

del crimine, ciò che è interessante nel “Trattato” è l’enfasi che l’Autore pone sull’ineffabilità di questo concetto.

Il sublime costituisce un’emozione che sfugge alle regole, difficilmente spiegabile ricorrendo alle parole e che richiede anche un “*je ne sais pas quoi*” (Lyotard, 1989, p. 201 cit in Shaw, 2006) per essere colta. Posti di fronte a un crimine violento, siamo incapaci di individuare le parole giuste per dare forma alla nostra reazione; da questa prospettiva, l’inafferrabilità del sublime associato al crimine può essere paradossalmente comprensibile facendo riferimento a ciò che si pone (almeno a livello di senso comune) agli antipodi della violenza: l’esperienza totalizzante dell’amore. A questo proposito, lo Pseudo Longino cita la bellissima poesia “Ode alla gelosia” di Saffo, che propongo nella traduzione di Quasimodo.

*A me pare uguale agli dei
chi a te vicino così dolce
suono ascolta mentre tu parli
e ridi amorosamente. Subito a me
il cuore si agita nel petto
solo che appena ti veda, e la voce
si perde sulla lingua inerte.
Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle,
e ho buio negli occhi e il rombo
del sangue alle orecchie.
E tutta in sudore e tremante
come erba patita scoloro:
e morte non pare lontana
a me rapita di mente.*

Nel commentare la poesia, Longino mette in evidenza come il sublime possa manifestarsi in qualità di forza minacciosa che irrompe nel reale, alterando ogni confine: tra dentro e fuori, tra corpo e mente, tra vita e morte. È

come se Saffo ci restituisse l'immagine di una catastrofe interiore imminente, in cui la pelle, la lingua, gli occhi, il sangue, le orecchie faticassero a rimanere insieme, sopraffatti da un'emozione così ambigua da far sì che *“la voce si perd[a] sulla lingua inerte”*. Il sublime appare dunque, già dalle prime trattazioni, quale emozione non rappresentabile perché alimentata da sensazioni contrastanti: nella poesia di Saffo l'amore si accompagna al desiderio del possesso assoluto della libertà dell'Altro; laddove questo desiderio si manifesta nella sua irrealizzabilità – la poesia si apre con l'immagine di una persona esterna che parla con l'amato/a – subentrano le forze distruttive della gelosia. È evidente tuttavia una forte ambiguità emotiva di fondo: la distruzione convive con la dolce contemplazione della persona amata la cui luce illumina anche l'interlocutore/trice cui si rivolge; la gelosia stessa, inoltre, nonostante la sua carica catastrofica, diviene l'oggetto “eccessivo” cui dedicare un'ode.

Con il sublime, in sostanza, il concetto stesso di confine viene attaccato, motivo per cui potremmo definire questa emozione come “emozione dell'apertura”: le sensazioni perdono o minacciano di perdere la loro forma e si confondono con le altre, la vita può convivere con la morte, il dentro con il fuori.

Traslando queste prime riflessioni nel campo del crimine, l'elemento su cui focalizzare l'attenzione è costituito dal fatto che ogni apertura, ogni varco che si apre, porta con sé una dose di dolore legato alla lacerazione che esso comporta. Ogni apertura implica una ferita. Nel caso del crimine, questo aspetto è stato ampiamente colto da Mark Seltzer (1998), che nel suo libro *“Serial Killers: death and life in America's wound culture”* si è occupato dell'attrazione contemporanea per la figura del *serial killer* riconducendola, appunto, a una “cultura della ferita” che

attraverserebbe la società contemporanea. Nel fascino per la violenza, nel corpo lacerato, si intravederebbe una sorta di *breakdown* nella distinzione tra l'individuo e la massa, tra il registro privato e il registro pubblico. L'esposizione pubblica dell'individuo ferito, traumatizzato, nel corpo e nella mente – l'atto cioè di portare fuori ciò che è dentro – rappresenterebbe per Seltzer il tratto caratteristico della "*wound culture*": una cultura di esibizioni atroci, in cui le persone indossano le loro ferite come se fossero segni di identità o accessori alla moda, (*ivi*, p.2); una cultura in cui quanto di più recondito si nasconde dentro di noi viene svelato ed esibito, trasformato in spettacolo per la collettività. Una cultura, pertanto, in cui la ferita, l'apertura tra dentro e fuori, si è trasformata in un oggetto di attrazione collettiva.

Il trauma, per Freud, è un'esperienza che apporta alla vita psichica un repentino incremento di stimoli talmente forte che la sua elaborazione nel modo usuale non riesce; è come se l'involucro che metaforicamente protegge la mente fosse lacerato, ferito, gettando l'individuo in uno stato di confusione (cfr Ceretti & Natali, 2009, p.156-58). Nella *wound culture* il trauma costituisce un oggetto cardine, una sorta di totem contemporaneo, in grado di connettere gli individui all'insegna del caos muto e sublime che è in grado di attivare; l'assenza di confini, l'emotività sregolata diviene il collante tra gli individui (cfr *infra* Maffesoli, Cap 2), attaccando ogni distinzione tra sfera pubblica e sfera privata. L'ode alla gelosia si trasforma allora in un'ode al crimine, alla sua capacità di trasmetterci il caos effervescente del trauma e di metterci in contatto con il nucleo distruttivo celato in ognuno di noi.

L'“Indagine sui sentimenti del bello e del sublime” di Edmund Burke

Il “Trattato sul Sublime” dello Pseudo Longino ottenne una certa fortuna nell’Inghilterra del XVII secolo, quando fu tradotto da Boileau (1652) che puntualizzò la distinzione tra il “sublime” e lo “stile sublime”, avvicinando il testo ai campi del sapere concentrati sull’analisi delle emozioni e sancendo un allontanamento definitivo dall’arte della retorica (Cfr Sertoli, 1985, p. 9).

Nell’Inghilterra del Seicento, attraverso il pensiero di autori come Burnet, Shaftsbury, Bailie, il concetto di sublime divenne oggetto di attenzione, segnando un capovolgimento di gusti che portò ad abbandonare il bello e a valorizzare i paesaggi naturali sublimi (gli oceani, le montagne, i deserti), dotati di una bellezza ambigua e inquietante, in grado di attrarre e repellere lo spettatore portandolo a confrontarsi con la loro potenza infinita.

Uno dei tratti distintivi del sublime e del modo in cui è stato trattato è costituito dagli effetti che esso produce sull’Io dello spettatore: da un lato esso sembra rafforzare l’idea della superiorità intellettuale e morale dell’uomo sull’intero universo, dall’altro, contribuisce a far riscoprire la voluttà di perdersi nel Tutto (cfr Bodei, 2011, p.7). Il fatto che il rapporto tra l’uomo e la Natura si collochi al centro delle riflessioni in quel periodo storico è evidentemente connesso alla Rivoluzione Copernicana e Galileiana, che condusse l’individuo a porsi degli interrogativi laceranti sulla propria esistenza nel cosmo, interrogativi che rivelano l’irriducibile caducità dell’essere umano e la sua manchevolezza immanente. Qual è dunque l’esito del confronto sconvolgente con la Natura?

Per Longino, ma anche per Dennis, per Hume o per Baille, l'accento va posto sulla capacità del sublime di consentire all'uomo il potenziamento del proprio Io (Sertoli, 1985), in una sorta di slancio eroico che fa riecheggiare nella mente i versi di un'altra poetessa, Emily Dickinson:

*Non conosciamo mai la nostra altezza
finché non siamo chiamati ad alzarci.
E se siamo fedeli al nostro compito
arriva al cielo la nostra statura.
L'eroismo che allora recitiamo
sarebbe quotidiano, se noi stessi
non c'incurvassimo di cubiti
per la paura di essere dei re.*

Per questi pensatori, il sublime porta agli individui a confrontarsi con la tragica esperienza dei propri limiti, da cui consegue l'opportunità di "conoscere la propria statura" e di superare la propria paura di "essere dei re". Attingendo a forze che non sa di avere, l'individuo si smarca dalla propria posizione marginale nel cosmo e trasforma la propria fragilità in una sorta di sfida alle forze maestose che tentano di intimidirlo e di schiacciarlo.

Introduciamo il pensiero di Burke, autore dell'"Inchiesta sul Bello e il Sublime"(1757/1985), testo fondamentale per la connessione tra il crimine e il sublime, proprio all'interno di questa biforcazione del pensiero.

Per Burke, ma anche per Allison e per Shaftesbury, il confronto con la Natura genera inquietudine, angoscia, sbigottimento, terrore; Remo Bodei (2011, p. 27-28) illustra questo stato della mente attraverso il noto verso di Pascal: "il silenzio eterno di questi spazi infiniti mi spaventa". Se l'uomo per Pascal è "una canna che pensa" è anche vero che la fiducia dell'Autore nei confronti del

pensiero è carica di dubbio; a margine delle parole “tutta la dignità dell’uomo sta nel pensiero” compare infatti una nota illuminante e malinconica: “Ma cos’è questo pensiero, com’è sciocco!”.

L’immagine dell’uomo posto di fronte al sublime proposta da Burke è dunque quella di una figura sopraffatta, il cui pensiero si arresta, la cui paralisi terrorizzata ricorda i versi di Saffo con cui abbiamo aperto questa riflessione intorno al sublime. Con il sublime di Burke il principio di individuazione svanisce, l’Io si dissolve come una goccia nel mare, la resa al Tutto è completa; l’elemento innovatore è dato dal fatto che questa emozione per Burke non è affatto negativa, al contrario è appagante o, per usare le parole dell’Autore, “dilettevole”.

Torno dunque sul nostro tracciato e presento gli elementi salienti della riflessione di Burke intrecciandola con il mondo del crimine. Per riflettere sul tema del crimine è però necessario un ulteriore chiarimento preliminare: dove si colloca il punto d’incontro tra la Natura e il crimine? Quali elementi, appartenenti ad entrambi, possono far scattare l’esperienza del sublime?

La risposta a questo interrogativo può essere introdotta ricorrendo al quadro manifesto del sublime, l’“incubo”, dipinto da Johann Heinrich Füssli nel 1781.



Figura 1. Johann Heinrich Fusli (1781), *The Nightmare*,
Detroit Institute of Arts

Il dipinto, che potrebbe essere considerato una trasposizione in immagine del pensiero di Burke, ci offre una rappresentazione della Natura nelle vesti di due esseri oscuri: una cavalla nera e cieca che si affaccia sulla scena da un mondo misterioso e una sorta di goblin che siede sul petto della donna dormiente, volgendo lo sguardo verso lo spettatore. È evidente come lo sconvolgimento della donna, arresa, pallida, quasi morta, sia ricollegabile al contatto con una natura terribile e minacciosa, una natura però interiore, che nel sogno svela tutta la sua ambiguità perturbante.

Quando Fusli dipingeva, Freud non era ancora nato ma

uno sguardo contemporaneo non può che collegare questa immagine all'idea dell'inconscio e alle forze oscure che lo animano.

Così come la natura esterna può essere minacciosa, potente e distruttiva – un vulcano pronto ed eruttare – allo stesso modo nell'animo umano si può celare l'impulso di morte, il male, la dimensione dell'“Ombra” che non a caso (nella forma dell'ombra del goblin) occupa lo spazio centrale del dipinto di Fussli.

In altre parole, se la “natura è maligna” il male è anche dentro di noi; benché tuttavia il concetto di “male” come comportamento intollerabile, sia mutevole e socialmente determinato, esso costituisce un elemento necessario da riconoscere e accogliere nella nostra vita. Il sentimento del sublime, in questo senso, è un'emozione che porta l'individuo a confrontarsi con la dimensione archetipica del confine, e uno dei confini che essa evoca è proprio quello tra bene e male, un confine essenziale, che si pone alla base della nostra conoscenza del mondo. Il Male evocato dal sublime è un male che sfida l'individuo a porsi delle domande essenziali e generalmente celate, sulla propria esistenza nel mondo. Al contempo, il sublime ci parla di un male necessario perché incancellabile, in quanto componente costitutiva – impastato con il bene – della Natura, anche di quella umana.

Nel quadro di Fussli vediamo la parte melmosa, violenta, trasgressiva e nera della donna addormentata e l'immagine è sublime perché è l'idea di confine che viene sfidata e posta al centro della stimolazione: nello stesso quadro vediamo il candore delle vesti, gli elementi rassicuranti di una stanza “borghese” e i mostri minacciosi che abitano l'anima della donna. Il sublime può allora essere inteso quale emozione della congiunzione, in cui gli opposti ci si presentano contemporaneamente, non sono mai nella

formula “o” “o”; è questo il motivo per cui si tratta di uno stato emotivo così complesso, ambiguo e affascinante.

Questa premessa ci consente di avvicinarci con tutti gli strumenti teorici fondamentali al pensiero di Burke e alle sue applicazioni al mondo del crimine¹³.

Il merito di Burke è quello di aver fatto confluire gli spunti di riflessione sul sublime sviluppati nell’Inghilterra seicentesca, all’interno di un’opera organica, che divenne classica e al contempo originale.

Il primo elemento innovativo della riflessione di Burke, che la rende anche sintonica con il tema del crimine, è dato dal terrore, la passione per eccellenza: “Tutto ciò [...] che è terribile [...] è pure sublime” (II, iii). Ciò che è spaventoso perché minaccia la preservazione dell’individuo, è fonte di sublime, a patto però che esista una distanza tra l’individuo e il soggetto:

Quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto, e sono soltanto terribili; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono piacevoli, come riscontriamo ogni giorno (Burke, 1757/1985, p.71).

Se questa distanza è garantita, allora la fonte del sublime, pensiamo al crimine, può essere “dilettevole”, intendendo per diletto (*delight*) “la sensazione che accompagna la scomparsa del dolore o del pericolo” (Burke, 1757/1985, p.69).

Provare “diletto” al cospetto di un crimine, e della sua

¹³ Si tratta qui di una lettura “moderna” del testo di Burke, in cui non sono contenuti riferimenti diretti alla psiche umana come fonte di sublime. Secondo quanto riportato da Sertoli (1986) infatti, l’estensione della riflessione burkeiana a una dimensione psicologica avverrebbe con il “sublime gotico”.

carica terribile, implica un passaggio fondamentale per le successive disquisizioni che si sono sviluppate attorno al tema del sublime, una sorta di “scelta di campo” tra etica ed estetica, due campi che da Kierkegaard in poi sono stati spesso menzionati come distinti, “aut, aut”.

Burke si muove nel campo dell'estetica, nel mondo dei sensi; la scissione tra etica ed estetica è in questo senso fondamentale per il nostro discorso, ossia per sviluppare l'idea che anche il crimine – benché riprovevole dal punto di vista morale – possa essere al contempo esteticamente dilettevole, sublime. Questa ipotesi è stata sviluppata da Thomas De Quincey (1785-1895), nel suo trattatello “L'assassinio come una delle belle arti” (1827/2013), molto apprezzato dai surrealisti.

Il libro si apre con una prefazione in cui l'autore sostiene di aver avuto per le mani il testo di una conferenza tenuta dalla “Società degli intenditori di omicidio”, cioè un'associazione – ovviamente immaginaria – i cui membri si riunivano per “fare una critica” dei recenti omicidi avvenuti, come se si trattasse di opere d'arte. Subito dopo, viene riportato il testo di questa conferenza, che occupa integralmente il libro di De Quincey, caratterizzato da uno stile provocatorio e fortemente intriso di *humor* inglese. Commentando il cambiamento dei tempi e la trasformazione dell'omicidio in opera d'arte, il relatore spiega:

Si comincia a vedere che nella composizione di un bell'assassinio entra qualche cosa di più che due imbecilli, uno che uccide, l'altro che è ucciso, un coltello, una borsa, e un viale oscuro. Il disegno, signori, il raggruppamento, la luce e l'ombra, la poesia, il sentimento, sono ora ritenuti indispensabili a prove di tal genere (De Quincey, 1827/2013, p.17).

L'apprezzamento, spiega il relatore – in linea con il nostro discorso – non tocca affatto la sfera della morale, si colloca esclusivamente nella sfera estetica. Così, prima di argomentare la sua tesi, prende posizione contro quei “mascalzoni” che tacciano la sua Società di essere immorale.

L'assassinio [...] può essere preso per il suo manico morale (ciò che si fa, in generale, in pulpito) ed è, lo confesso, il suo lato debole; ma può anche essere trattato esteticamente, come dicono i tedeschi, cioè nei suoi rapporti con il buon gusto (*ivi*, p.18).

Il giudizio estetico, secondo il relatore della conferenza, entra in gioco dopo quello morale; quando l'omicidio è stato compiuto, quando è passato,

si è dato abbastanza alla morale: ora è la volta del gusto e dell'Arte[...] Asciugheremo le nostre lacrime e avremo forse la soddisfazione di scoprire che un affare il quale, considerato moralmente, era increscioso e non stava in piedi, se è invece sottomesso ai principii del gusto, riuscirà a essere un'opera meritoria (*ivi*, p.22).

Si è detto che per Burke il sublime è un'emozione estetica legata al terrore, da contemplare a una certa distanza, e che causa una sensazione di perdita del principio di individuazione. Questa definizione, per quanto abbozzata, sembra perfettamente adattabile al caso del crimine e, per quanto ironica, la conferenza di De Quincey sembra andare in questa direzione.

Ma cosa è in grado di produrre nell'uomo la sensazione di terrore? Secondo Burke per rendere un oggetto terribile è necessaria l'oscurità: solo quando viene posto un limite alla nostra possibilità di comprendere l'estensione del pericolo, solo in quel preciso istante in cui la nostra

visione viene offuscata, il terrore, e quindi la sua versione “a distanza” incarnata nel sentimento del sublime, prende forma.

Torniamo dunque nuovamente nella sfera dell’eccedente, dell’incomprensibile, del sublime come emozione che deriva dalla nostra incapacità di abbracciare il senso di ciò che stiamo osservando, una sorta di fallimento cognitivo nel comprendere la realtà e nel valutare il pericolo. Questa sensazione di smarrimento, per l’Autore, è tanto più forte quanto più coinvolge degli oggetti in grado di minacciare il principio di autoconservazione dell’individuo.

Da questa prospettiva, uno dei temi ricorrenti della riflessione di Burke è quello della morte, che insieme al dolore e alla malattia, riempie la mente di emozioni di orrore, le più forti che la mente umana possa provare; il sublime costituisce infatti quella tensione che, attraverso il terrore, induce l’individuo ad avvicinarsi a Thanatos – a differenza del bello, espressione del languore amoroso che avvicina ad Eros. La morte, osservata a una certa distanza, è pertanto una delle fonti più potenti del sublime, essa costituisce l’esperienza del limite per eccellenza – la fine della vita – ed è in grado di regalare all’individuo uno stato di spaesamento paralizzante, in cui il piacere della sensazione di essere ancora in vita si fonde ambigualmente con la consapevolezza dell’ineluttabilità della morte stessa.

Un esempio calzante della possibile associazione tra il sublime, nella declinazione di Burke e la morte, in cui è particolarmente marcata anche al componente estetica, è dato dalle prime sperimentazioni della sedia elettrica che regalarono agli americani la possibilità di vivere una forma particolare di sublime, sul finire dell’Ottocento (Martschukat, 2002).

Senza gli intenti ironici di De Quincey, sul New York Times l’8 Luglio 1891, la sedia elettrica fu salutata come

un ulteriore passo avanti nell' "arte di uccidere con l'elettricità", espressione in cui si fondono almeno due fonti di sublime da contemplare esteticamente: la morte, di cui si è detto, e la tecnologia, di cui l'elettricità costituiva la massima espressione.

Nel corso del diciannovesimo secolo, infatti, anche le creazioni tecnologiche, macchine ed edifici erano in grado di evocare l'esperienza emotiva del sublime, quali "prove" misteriose della capacità umana di fronteggiare la Natura. A dimostrazione della componente inspiegabile e affascinante insita in ogni invenzione tecnologica, nel suo scritto dedicato all'esperienza sublime della sedia elettrica, Martsuchakat cita un articolo comparso nel 1896 sull'*Harper's New Monthly Magazine* a proposito dell'elettricità: alla domanda "cos'è l'elettricità?" seguiva una risposta misteriosa: "questa è una domanda a cui nessun uomo può rispondere pienamente". Anche se l'elettricità era stata scoperta dall'uomo, l'apparente assenza di confini nel campo delle sue applicazioni e dei suoi possibili sviluppi poteva generare una sublime condizione di spaesamento, tanto più se la morte costituiva uno dei suoi campi di applicazione.

Così, quando la prima sedia elettrica fu messa a punto, dopo essere stata sperimentata nel carcere di Sing Sing a New York, fu esposta alla fiera mondiale di Chicago, dove poteva essere osservata dai visitatori tra le altre mirabolanti applicazioni dell'elettricità. L'esecuzione attraverso la sedia elettrica era percepita, infatti, come il segno del progresso, in opposizione alla barbara crudeltà delle precedenti modalità di esecuzione. Non solo, essa era dotata anche di una dimensione estetica accattivante: le 24 luci accese, collocate a cornice della sedia elettrica, segnalavano che il marchingegno era pronto per accogliere il condannato, dando all'esecuzione una dimensione

spettacolare.

La prima esecuzione, quella di William Kemmler, accusato di aver ucciso l'amante a colpi d'ascia, avvenne il 5 Agosto 1890 nel carcere di Auburn, davanti a 20 esperti provenienti dai campi della medicina e della tecnologia. Di fronte ai cancelli della prigione si ammassò una folla incredibile di persone; "Non c'era rumore. Nessuno osava parlare a voce alta" scrisse un giornalista, la risposta ultima al cospetto dell'arte sublime di uccidere con l'elettricità era inesprimibile con le parole.

Dal terrore alla morale: il sublime Kantiano

Burke ha delineato un concetto di sublime particolarmente vicino allo stato emotivo che può suscitare il crimine: l'emozione da lui descritta è attivata da oggetti spaventosi osservati a una certa distanza, i quali suscitano una forte sensazione di spaesamento e di perdita dell'Io derivante dall'incapacità di comprendere quanto ci si para davanti. Kant introduce un ulteriore interessante passaggio nella concezione del sublime, di fondamentale importanza per comprendere meglio il fascino che il crimine esercita sulla collettività. Con Kant il sentimento del sublime esce, infatti, dalla dimensione estetica di Burke per approdare alla dimensione etico-morale. Al centro della riflessione si pone la cognizione del limite, naturale ed umano, punto di intersezione tra il sentimento del terrore, il pensiero della catastrofe, e la fondazione della moralità (Venturelli, 2013).

I nodi teorici sviluppati da Kant che si pongono in continuità con il discorso sviluppato fino ad ora sono almeno tre.

Innanzitutto, nella teorizzazione del filosofo permane una concezione del sublime quale sentimento fortemente ambiguo e per questo motivo distinto dal bello. All'interno della "Critica del Giudizio Estetico", Kant dedica una parte di analisi all'"Analitica del bello" e la successiva all'"Analitica del sublime": la differenza sostanziale tra le emozioni legate alla contemplazione del bello e del sublime risiede nel fatto che il primo dà origine a un godimento pieno e positivo mentre il secondo, in quanto piacere indiretto, dà origine a un'esperienza emotiva in cui l'animo si sente "alternativamente attratto e respinto". In particolare, a differenza del bello che ispira letizia e serenità, il sublime può assumere diverse sfumature: può suscitare ammirazione (sublime nobile), malinconia (sublime solenne) o terrore (sublime terrifico), come nel nostro caso del crimine. Ricorre dunque l'idea di uno stato emotivo caotico e sfaccettato, a tratti inafferrabile.

Si ritrova, inoltre, in Kant la connessione tra la Natura e la natura umana, che abbiamo precedentemente introdotto attraverso il dipinto di Fussli. Nella teorizzazione kantiana, il "sublime terrifico" è dato proprio dal rispecchiamento tra Natura e natura dell'uomo; ciò significa che alla natura umana non è attribuita una funzione di contemplazione inerte, l'uomo non è semplice contenitore di una mera reazione emotiva nei confronti della grandezza e della potenza illimitata della Natura. Accogliendo con il proprio sguardo la vastità perturbante dello stimolo sublime, nella

teorizzazione di Kant l'individuo guarda dentro di sé e contempla il proprio limite, la propria sublimità interiore¹⁴:

La sublimità non risiede dunque in nessuna cosa della natura, ma soltanto nel nostro animo, nella misura in cui possiamo giungere alla coscienza della nostra superiorità rispetto alla natura che è in noi, e quindi anche la natura esterna (in quanto può avere influsso su di noi) (Kant, 1790/1993 p. 238).

Nel caso del crimine, questo passaggio si rivela di cruciale importanza perché ci consente di dare senso alle domande fondamentali che attraversano l'individuo che si trova indirettamente a contatto con un crimine, laddove "indirettamente" significa, nella società contemporanea, mediaticamente. Kant, come Burke, (ecco un ulteriore elemento di continuità) distingue infatti la paura dal sentimento del sublime proprio attraverso l'introduzione di una distanza: se osserviamo un uomo per strada che si aggira con un'ascia e colpisce le persone che passano, molto probabilmente ci spaventiamo, non formuliamo giudizi estetici; la stessa scena, osservata indirettamente, ossia al sicuro, attraverso gli schermi della televisione, potrebbe suscitare delle sensazioni sublimi. In quest'ottica, Kant definisce sublime quell'oggetto che consideriamo temibile "limitandoci a pensare al caso in cui gli volessimo

¹⁴ Sarà Shelling a compiere un ulteriore passo in avanti, favorendo l'uscita dal sublime dalla sfera del naturale e l'applicazione del concetto a fenomeni moralmente rilevanti per l'uomo. È con la rielaborazione del concetto di sublime Kantiano operata da Shelling che diviene ancora più evidente, infatti, come la contemplazione dell'infinito tipica del sublime sia in realtà specchio dell'infinita scissione dell'essere umano. (cfr Pinna, p.18, 27.) Come vedremo, in questo scritto attribuirò al perturbante, quale sottocategoria del sublime, la funzione di accompagnarci negli angoli più oscuri della soggettività.

fare resistenza, ed alla totale inutilità di ogni resistenza in tale caso” (Kant 1790/1993, p. 235). Guardato a distanza, il crimine può essere dunque sublime. L’uomo con l’ascia ha oltrepassato un limite, che è quello della morale, evento che non può far altro che scuotere lo spettatore, spingendolo ad abbandonarsi all’immaginazione e a porsi degli interrogativi profondi: potrei morire in quel modo, all’improvviso, colpito dall’ascia di un passante? Cosa farei se mi trovassi in quella situazione? Potrei uccidere? Quali condizioni possono spingere un uomo ad uccidere? Quali ad uccidere dei passanti con un’ascia? L’ordine viene infranto, il caos irrompe nella quotidianità e il superamento del proprio limite da parte dell’assassino con l’ascia si trasforma in uno spettacolo, uno stimolo in grado di interrogare lo spettatore sul proprio limite, sul punto assoluto fino al quale sarebbe in grado di spingersi. L’uomo, per sua natura, può uccidere; ogni omicidio, come uno specchio, non fa che rendere visibile questa componente misteriosa della nostra natura.

L’elemento innovativo della riflessione di Kant è dato dal fatto che è dal sentimento del sublime, inteso come reazione estetica alla contemplazione del limite, che scaturisce la possibilità della strutturazione di una morale. L’idea è rivoluzionaria: alla base della morale si colloca il sentimento, più precisamente il sublime, quell’esperienza emotiva ambigua che accoglie sia l’aspirazione umana all’assoluto sia la passione per il negativo, per gli abissi della soggettività.

Per quanto riguarda l’accezione di “sublime”, Kant distingue un “sublime matematico” legato a un’idea di grandezza smisurata che incute rispetto (pensiamo al cielo stellato, “sublime è ciò al cui confronto ogni altra cosa è piccola (Kant 1790/1993 p. 224)) e un “sublime dinamico”, legato a ciò che è irresistibilmente potente e che genera

timore. È questa seconda tipologia di sublime, il cui aspetto terrifico ricorda le riflessioni di Burke, che secondo l'Autore aprirebbe il varco verso la moralità.

Tuttavia, perché l'uomo avverta un senso di potenza e soggezione in grado di rafforzare il suo Io e di condurlo verso il terreno della morale, il limite osservato deve porsi agli occhi dello spettatore nelle vesti della catastrofe, della "fine di tutte le cose". La morte, strettamente connessa al crimine, costituisce l'orizzonte di riferimento di queste riflessioni kantiane sul limite, essa infatti trascina l'individuo al cospetto della fine delle realtà temporali (la morte ci conduce verso l'eternità, ossia verso la fine del tempo) e della fine degli oggetti di esperienza possibile. Da questa prospettiva, la morte assume dunque i tratti di una catastrofe, della fine di tutte le cose (Kant 1874/1989, p. 219).

L'omicidio, che dà la morte in maniera improvvisa, non può che accentuare la sensazione di un tempo che collassa, del disvelamento di una fine che, come vedremo con Freud, è già parte di noi, ci costituisce.

Facendo ritorno alla definizione di sublime come emozione temibile "limitandoci a pensare al caso in cui gli volessimo fare resistenza, ed alla totale inutilità di ogni resistenza in tale caso", per Kant questa "capacità di resistere" coincide nientemeno che con la nostra libertà. Libertà, che come i criminologi sanno, può in certi frangenti assumere le vesti di un semplice spiraglio, di un minuscolo margine di possibilità che la vita prenda un'altra direzione. Pensiamo ancora all'esempio dell'uomo con l'ascia, al frangente in cui la libertà dell'individuo, la "capacità di resistere" sia dell'omicida, sia della vittima, appare tragicamente ridotta se non annullata. Utilizzando le "lenti" teoriche di Kant, in quel momento lo spettatore si confronta con una scena sublime e in una sorta di lampo,

diviene consapevole di disporre di una propria libertà, riconosce di essere in grado di resistere al potere naturale, forza che non è più esterna all'uomo, ma che quest'ultimo scopre dentro di sé. Portato a confrontarsi con il sublime – inteso da Kant come uno stato d'animo, qualcosa che è nel soggetto, non fuori di lui – l'individuo vive dunque due momenti: un primo che, in linea con Burke, possiamo identificare nella “perdita dell'Io”, un sentimento di vertigine, e un secondo che esalta l'Io, egli si sente superiore alla Natura che alberga in sé, è superiore in quanto uomo, libero e capace di moralità. In questo senso, per Kant le esperienze sublimi “innalzano le forze dell'anima al di sopra della mediocrità ordinaria” (Kant 1790/1993 p. 235)

Questa accezione di sublime si concilia perfettamente, come vedremo, con le interpretazioni di alcuni teorici che andremo a trattare. Basti qui anticipare brevemente lo sguardo di Philip Stone sul fenomeno del *dark tourism*: prendendo le distanze dai contributi critici, incentrati sull'immoralità di queste forme di turismo, egli identifica in esse un tentativo di costruire dei nuovi “spazi di moralità”, volti a definire e ridefinire il concetto di morale, “di bene” e “di male” nonché quello di sacro (Sharpley R., Stone R., 2009). In alcuni casi il *dark tourism*, per Stone, che si rifà al concetto durkheimiano di “effervescenza collettiva” (approfondito successivamente), esso avrebbe quindi un effetto “rivitalizzante” sulla morale, oggetto di discorso e di negoziazione/rinegoziazione dei principi che la sorreggono. In definitiva, Stone supera drasticamente l'ipotesi che il *dark tourism* costituisca un atto di voyeurismo o di *Schadenfreude* (il gioire delle disgrazie altrui). Egli attribuisce a queste pratiche e a queste emozioni un interessante potenziale di apertura e connessione tra individui, come se lo stato di

effervescenza potesse gettare un ponte “morale” verso l’Altro. Sebbene l’Autore non faccia mai riferimento esplicito al concetto di sublime, sembra proprio focalizzare la propria attenzione sul “secondo momento”, quello coraggioso e morale, che caratterizza l’esperienza emotiva del sublime descritta da Kant.

È interessante mettere in evidenza, però, come questo passaggio dal sublime alla libertà, fino alla morale avvenga, da un’altra prospettiva, in maniera tutt’altro che limpida e lineare. Thomas Huhun (1995), partendo da Kant, si è concentrato proprio sull’ambiguità di questo percorso, problematizzandola e sostenendo che se il sublime costituisce il momento fondativo della soggettività e della comunità, tale fondazione avviene attraverso il piacere della violenza e la legittimazione del dominio. L’adesione alla morale, il riconoscimento della libertà dell’individuo, non può infatti avvenire una sola volta; se il sublime fonda l’indipendenza dell’uomo e la sua superiorità rispetto alla Natura, la richiesta di terrore e di violenza può però allora divenire continua, una sorta di linfa vitale necessaria a riattualizzare la forza dell’uomo e del patto sociale tra consociati. Nell’esemplificare questo pensiero, Thomas Huhun fa riferimento all’imperversare del genere horror nella cultura contemporanea, a suo avviso segno di un disperato impulso di conservazione dello status quo – più precisamente, aggiungiamo noi, del desiderio umano di rassicurazione e di un dominio sul proprio mondo interiore e sul mondo esteriore. La violenza e l’orrore, osservati a una certa distanza, ci piacciono perché ci trasmettono la sensazione di essere forti, dominanti e al sicuro; per Huhun, tuttavia, di fronte alla fragilità e all’incertezza della società contemporanea, la ricerca di violenza diventa compulsiva, una sorta di eccesso di cui desideriamo

nutrirci per costruire l'illusione di godere di qualche margine di controllo.

L'aspetto centrale su cui focalizzare l'attenzione è dato dal fatto che per Huhun la violenza può costituire in realtà una fonte illusoria di sublime, che regala un godimento transitorio e che condanna la società ad alimentarsi continuamente con altra violenza, dando origine a una ripetizione diabolica e senza fine, senza reali aperture alla libertà o alla morale. Attraverso il concetto freudiano di "perturbante" il lato "maledetto" della ripetizione, connesso più alla perdita dell'Io che a un suo rafforzamento, esplorerò questo aspetto in maniera più compiuta.

Perdersi è meraviglioso: il crimine perturbante

Il percorso seguito fino ad ora sul sublime ci ha condotto attraverso riflessioni vertiginose sulla Natura, facendoci approdare – soprattutto attraverso il pensiero di Kant – ad osservare da vicino la natura dell'uomo. L'analisi del sentimento del perturbante, inteso quale declinazione ancor più enigmatica del sublime, ci permette di proseguire l'esplorazione in modo approfondito, addentrandoci con la maggiore delicatezza possibile nelle tortuosità dell'animo umano.

Dopo l'apertura di Kant alla morale e alla possibilità, sempre precaria, che il sublime contenga in sé un elemento trasformativo, un nucleo in grado di costruire un ponte verso l'Altro, con Freud facciamo ritorno a una sfumatura più cupa di questa emozione; come per Burke, attraverso il

perturbante l'Io viene attaccato, crolla il confine tra il dentro e il fuori, ne risulta una forte sensazione di spaesamento, senza aperture successive. Il tentativo di comprendere quanto eccede il senso, quanto è debordante rispetto al linguaggio è destinato dunque a fallire ma si tratta qui di un fallimento senza scampo, con cui inoltre tendiamo a scontrarci ripetutamente.

Ma cosa s'intende per "perturbante"? Si tratta della traduzione italiana del termine "*unheimliche*" introdotto da Freud in un breve saggio del 1919. Darò una lettura di questo saggio guidata dallo sguardo di Graziella Berto (1998) che ha curato la più completa analisi di questa breve opera scritta da Freud, legandola al pensiero di Lacan. Premettiamo però che il testo di Freud sul perturbante è estremamente stratificato e sfuggente, ricco di spunti che sono stati accolti e sviluppati nelle più diverse direzioni. Da una certa prospettiva, intrecciando i temi dell'identità, della finzione, della morte, della ripetizione ed analizzandoli con uno sguardo psicoanalitico, il perturbante stesso si propone all'analisi come concetto vischioso, difficilmente imbrigliabile, di per sé perturbante. Sacrificando inevitabilmente alcuni nodi importanti, cercheremo qui di ricondurlo al sublime, dando risalto a quei livelli di analisi che meglio si confanno al nostro percorso e che ci portano a sostenere, d'accordo con vari autori, tra cui, Bloom (1982)¹⁵, Jorgensen (2009)¹⁶, Nayar

¹⁵ Bloom parla del saggio sul perturbante di Freud come "*Freud's theory of the sublime* (Bloom, H. (1982). *Agon*, New York-Oxford: O.U.P.p. 101 cit in Sertoli, 1986).

¹⁶ Darren Jorgensen utilizza le categorie del sublime e del perturbante giustapponendole e impiegandole per illustrare la reazione di terrore e di meraviglia legata all'atterraggio dell'uomo sulla luna. Nonostante il 55% della popolazione non fosse favorevole alla spesa, non riuscì a trattenersi dal guardare lo

(2011)¹⁷ Ellison (2001)¹⁸ e Carboni (2003) che il perturbante possa essere considerato una sottocategoria del sublime, in grado di illuminare gli aspetti più profondi dell'emozione al centro del nostro interesse.

Carboni, per esempio, introduce il concetto di perturbante, quale sottocategoria del sublime, commentando il primo *readymade* di Duchamp, *Le pissoir* (1917)¹⁹. L'Autore riporta questa frase di Freud contenuta

spettacolo in televisione: il familiare (l'abitazione) veniva così invaso dalla sublime esperienza del superamento di un limite – l'approdo dell'uomo sulla luna – trasformando la casa in un luogo perturbante, aperto e arreso a qualunque temibile scoperta.

¹⁷Promod K. Nayar affianca il sublime al perturbante per dare una interpretazione del racconto di Don De Lillo "The Falling man" che racconta l'esperienza dell'11 settembre, in cui la città di New York diviene perturbante, oscura, un città in cui il familiare si trasforma in "altro". Appaiono nel lavoro di Nayar i temi della coazione a ripetere legata al trauma e dell'intrusione dello straniero: entrambi – nel racconto di De Lillo – porterebbero l'esperienza del perturbante a debordare nel sublime, in particolare in una forma di sublime definita "sublime traumatico".

¹⁸ David Ellison, nel suo "*Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature*" sostiene che il passaggio dall'attenzione al sentimento del sublime a quello del perturbante segni, nella letteratura europea, il transito dalla fase del Romanticismo a quella del Modernismo (corrente soprattutto inglese, sviluppatasi nella prima metà del Novecento che include svariati noti autori tra cui T.S. Eliot, James Joyce, Virginia Woolf). L'Autore, che si rifà all'accezione Kantiana del sublime, evidenzia come entrambe le categorie teoriche, costitutivamente ibride, siano attraversate dalle sfere dell'etica e dell'estetica, in realtà molto più sovrapposte di quanto Kant ipotizzasse e quanto entrambe abbiano la funzione di far affacciare l'uomo verso l'inconoscibile, verso ciò che impedisce il significato.

¹⁹ L'orinatorio di Duchamp inviato nel 1917 al Salone degli Indipendenti di New York e respinto è perturbante perché

nel saggio sul perturbante:

nulla praticamente è rintracciabile nelle esaurienti esposizioni offerte dall'estetica, che preferisce occuparsi del bello, del sublime, dell'attraente – ossia moti dell'animo positivi e delle condizioni e degli oggetti che ad essi danno vita – piuttosto che dei sentimenti contrari a questi, repellenti e penosi (Cit in Carboni, *ivi*, p. 49).

L'Autore imputa questa svista di Freud a una vera e propria rimozione degli aspetti inquietanti del sublime sopra analizzati, sentimento descritto da Kant come “piacere negativo” e da Burke come “*delight*”, qualcosa dunque di assolutamente distante dall'attraente o dal bello. Il perturbante, secondo Carboni, condivide in realtà con il sublime la dimensione dell'impresentabile e dell'inquietudine ad essa connessa, che Freud sviluppa associandola ad alcune riflessioni particolarmente acute sulla soggettività. Il sublime non è dunque altro rispetto al perturbante, quest'ultimo è semplicemente il riaffiorare – sotto altre vesti – del sublime, primo concetto che Freud

costituisce appunto “qualcosa che doveva rimanere nascosto ma è venuto alla luce”. Qualcosa che ritorna, in modo decontestualizzato. Ma perché un orinatorio dovrebbe diventare un'opera d'arte? Secondo Carboni esso rappresenta una cosa da nulla, scelta con indifferenza, essa incarna il Nulla, che ci sconvolge perché è in grado di ricordarci il nulla che ci compone, la morte a cui siamo destinati. Inoltre, l'orinatorio è il “sospia” di qualunque altro orinatorio, non ha niente di distintivo, è lo stesso ma diverso, rievoca così il tema della ripetizione, che Freud enuclea tra le varie forme del perturbante. Esso eccede il senso, è impresentabile, ma al contempo, imponendoci di vedere una piccola cosa ci consente di concentrarci sull'atto di vedere e sul miracolo sorprendente della “cosa” che si dà, nella sua piccolezza, nella sua nullità. L'orinatorio, in questo modo, sfida la nostra capacità di comprendere e ci inquieta, diviene dunque per Carboni una mistica fonte di sublime, nella declinazione contemporanea del concetto.

rimuove ma che, come potremo vedere, riaffiora chiaramente nella sua analisi.

La riflessione di Freud prende le mosse dalla parola *heimlich*, la cui radice etimologica deriva da *heim*, casa, dimora, focolare. Accanto al primo significato più ovvio, “familiare”, di cui *unheimlich* sarebbe la negazione, *heimlich* – nota Freud – significa anche celato, che ha a che fare con trame oscure, maligne, oblique. Da un lato dunque *heimlich* significa “familiare”, dall’altro “nascosto”, significato che avvicina il concetto di *heimlich* al suo opposto, *unheimlich*. Riprendendo la definizione di Jentsch, Freud sostiene che il perturbante sia legato a qualcosa di “nuovo e inconsueto”, la novità non è però legata alla semplice non-familiarità dell’oggetto, è il familiare che include in sé degli elementi nascosti, misteriosi, in grado di disorientarci. L’analisi etimologica condotta da Freud si conclude citando Shelling: ciò che ci si propone come “nuovo e inconsueto” è in realtà qualcosa di profondamente familiare, è *unheimlich* “tutto ciò che dovrebbe restare segreto, nascosto, e che invece è affiorato”, sostanzialmente ciò che viene svelato. Il concetto di *unheimlich* si connette così all’idea di un disvelamento, senza tuttavia cancellare l’idea della casa; semplicemente, il concetto di *unheimliche* rivela che l’essere umano abita un terreno inquietante, un involucro meno luminoso di quanto si possa immaginare.

L’omicidio è *unheimlich* perché disvela i meandri oscuri che si celano nell’uomo, rende immediatamente visibile la nostra distruttività, il potere umano di dare la morte. Qualcosa di celato diviene traumaticamente spettacolo per gli occhi, prova tangibile dell’animalità che ci abita.

Ciò non significa, però, che posti di fronte a un omicidio efferato l’elemento *unheimlich* derivi da questa

consapevolezza profonda, stiamo descrivendo con la maggiore grazia possibile dei lampi, delle sensazioni evanescenti, che possono più comunemente derivare dalla sensazione che ciò che si vede sfugga alla propria capacità di conoscere. Pensando al dipinto di Fussli, una riproduzione del quale pare fosse esposta a Vienna nello studio di Freud, il perturbante trasmesso da un crimine può derivare sia dalla fugace consapevolezza di essere abitati da animali oscuri, sia dalla sensazione che qualcosa non quadri, che ci si trovi al cospetto di una dismisura di difficile assimilazione.

Torna nell'*unheimliche* l'idea sublime dell'incommensurabile, dell'eccedenza, connessa però a una dimensione costitutiva della natura umana. Come sostiene Lacan, "la casa dell'uomo è situata nel luogo dell'Altro"(Berto, *ivi*, p.26), vivere significa dimorare in un territorio che non ci appartiene mai in maniera esclusiva, sebbene un costrutto come l'identità sia volto a erigere i confini della nostra presunta unicità e della sfera del nostro controllo. Il perturbante rende evidente quanto questi confini siano labili, quanto siano esposti alle minacce derivanti dal semplice fatto di essere parte del mondo.

Ma c'è un aspetto in più. Come anticipato citando il pensiero di Huhun, il contatto con il crimine può assumere la forma di una ripetizione; essa deriverebbe da un aspetto oscuro dell'emozione al centro del nostro interesse, come è stato chiaramente evidenziato da Freud: "...sarà avvertito come elemento perturbante tutto ciò che può ricordare [l]a coazione a ripetere" (cit in Berto, p. 60).

In cosa consiste precisamente la connessione tra il perturbante, il crimine e la coazione a ripetere?

La distinzione tra simbolico, immaginario e reale di Lacan può essere utile per illuminare questa ulteriore

sfumatura, che può essere interpretata quale esito del contatto dell'individuo con la dimensione del "reale", rappresentata nel nostro caso dall'omicidio. Una delle più chiare interpretazioni della distinzione tra i tre livelli, che riprenderò nel prossimo capitolo, si deve a Žižek, che la introduce a partire dal gioco degli scacchi.

Il livello simbolico, nella riflessione di Lacan reinterpretata da Žižek, è dato dalle regole del gioco che stabiliscono quali siano le mosse possibili, il codice che ci permette di comprendere cosa sta avvenendo in una specifica partita. Fuori di metafora, il simbolico in Lacan coincide con l'ordine della cultura e del linguaggio, il mezzo che ci consente di dare senso al mondo. L'immaginario è dato da tutte le versioni dello stesso gioco che la nostra immaginazione è riuscita a produrre, in cui per esempio la regina è sostituita da un'altra figura e via discorrendo. In questo senso, l'immaginario dipende strutturalmente dal "legame simbolico tra gli esseri umani" (Recalcati, 2013, p.35), esso è veicolato da ciò che è dicibile, codificabile. Il reale, infine, è dato "dall'insieme complesso di circostanze contingenti che influenzano il gioco: l'intelligenza dei giocatori, nonché le imprevedibili intrusioni che potrebbero sconcertare uno dei giocatori o interrompere direttamente il gioco" (Žižek, 2006/2009, p.30-31). È come se, dato un immaginario definito e un preciso ordine simbolico, ci fosse sempre anche qualcosa in grado di sfuggire alla dimensione del controllo: ecco l'eccedenza, lo scandalo del non senso, ecco il reale.

Il concetto di "reale" introdotto da Lacan è una derivazione delle riflessioni di Freud contenute nell'opera "Al di là del principio di piacere" in cui l'Autore introduce delle nozioni rivoluzionarie, rispetto al suo stesso pensiero: il trauma, la coazione a ripetere e l'impulso di morte.

Affiancando il pensiero di Freud a quello di Lacan,

potremmo affermare che l'incontro con il crimine efferato è per eccellenza un incontro con il reale, un incontro però mancato, poiché in quel frangente l'individuo non trova accesso alla rete dei significanti, alla dimensione del simbolico (Cfr Berto, *ivi*, p. 71). Questo incontro con una dimensione sfasata e impenetrabile, che deborda rispetto all'immaginario e al simbolico, può assumere le connotazioni del trauma, ovvero di un oggetto difficilmente assimilabile dall'individuo, un "di più" rispetto ai nostri schemi cognitivi ed emotivi. È in questa frattura traumatica che ha origine, per Freud, e quindi da Lacan, il meccanismo della coazione a ripetere. Di fronte all'impossibilità di includere la violenza estrema nel nostro orizzonte di significati costituiti, diveniamo spettatori di altra violenza, dando origine a una ripetizione infinita, un tentativo disperato di inglobare un oggetto magmatico, ontologicamente sfuggente.

Attraverso la ripetizione, l'individuo cerca di padroneggiare l'alterità che lo assilla, tuttavia, contrariamente a quanto ipotizzato da Kant, nell'esperienza perturbante non sembra esserci uno spiraglio di apertura verso la morale; la tensione alla ripetizione sembra una spinta al cambiamento e allo sviluppo, essa nasconde però un nucleo mortifero, distruttivo. È proprio questo lato "maledetto" della ripetizione che Freud nomina "impulso di morte".

Un chiaro esempio di questo meccanismo in azione si può ritrovare nella figura del *serial killer* così come viene rappresentata e fruita attraverso i *mass media*. Nelle rappresentazioni mediatiche il *serial killer* è rappresentato come individuo spesso traumatizzato, che tenta di liberarsi dal dolore perturbante attraverso la ripetizione di omicidi che permettano loro di rientrare in contatto con il nucleo diabolico della loro sofferenza; ne risulta una spirale di

violenza, in cui il male, impastato con l'impulso di morte, pervade la figura del *serial killer* senza possibilità di risoluzione. Il *serial killer* può essere considerato, in questo senso, una sorta di emblema della coazione a ripetere associata al crimine, la personificazione dell'enigma, del reale spaesante che irrompe nella quotidianità e che suscita nella collettività reazioni fortemente ambigue, di attrazione e repulsione.

La stessa ripetizione malefica si ritrova inoltre, trasposta, nelle modalità di avvicinamento dello spettatore alle gesta del *serial killer*, figura traumatizzata e traumatica, verso cui la società sembra rivolgere un'attenzione "seriale", "a puntate" che si susseguono a loro volta in una spirale infinita in cui la realtà si mescola con la finzione.

Il *serial killer*, in conclusione, ci pone a contatto con le tortuosità più oscure della natura umana; ai nostri occhi, da una posizione "sicura" esse però non appaiono tanto spaventose quanto sublimi poiché sfidano la nostra capacità di comprendere il mondo imponendoci un contatto diretto con il mistero. Tanto più questo contatto si fa perturbante, angoscioso, intollerabile, quanto più avremo la tentazione di cercarlo ripetutamente, in un tentativo a tratti disperato di imbrigliare attraverso la ragione quanto è, per sua natura, sfuggente.

Awe-ful moments

Né il sublime né il perturbante, "moti dell'animo" descritti attraverso fiumi di riflessioni, sono mai stati identificati univocamente come "emozioni" e studiati empiricamente in quanto tali. Il passaggio che consente di attribuire lo status di "emozione" alle esperienze sopra

descritte, avviene attraverso la terza incurvatura della riflessione, che conduce ad attraversare il sublime e il perturbante fino ad approdare all'emozione che è definita "awe".

In italiano non esiste un termine univoco per definire questa emozione, Bernard Rimé l'ha definita come quello stato che ci coglie quando ci sentiamo "colpiti da un terrore misterioso o da un timore reverenziale"(Rimé, 2005/2008, p. 121). Un'altra definizione può essere estrapolata dalla "ruota delle emozioni" di Plutchik, uno studioso che ha concentrato la propria attenzione proprio sulle "mixed emotion", includendole in una teoria psicoevoluzionista delle emozioni. Nell'immagine qui sotto riportata, al centro sono collocate quelle che per Plutchik costituiscono le 8 emozioni basilari (*joy, trust, fear, surprise, sadness, disgust, anger, anticipation*). A ogni emozione corrisponde un colore, per esempio il blu è associato alla tristezza; facendo scorrere lo schema di 180 gradi, come se fosse una ruota immaginaria, si ritrova l'emozione opposta, in questo caso la gioia, associata al colore complementare, il giallo. Ogni "petalo" evidenzia tre diverse gradazioni dello stesso stato emotivo, così la sorpresa, nella sua versione più intensa coinciderà con lo stupore (*amazement*), in quella più lieve con una distrazione (*distraction*); la paura avrà il terrore (*terror*) quale sua declinazione più profonda e l'apprensione (*apprehension*) quale forma più superficiale. Come nella teoria dei colori, Plutchik teorizza la possibilità di mescolare le emozioni ottenendone delle altre, ed è proprio quale esito di un sentimento di paura che incontra quello di sorpresa che ha origine, secondo la sua ricostruzione, lo stato di "awe".

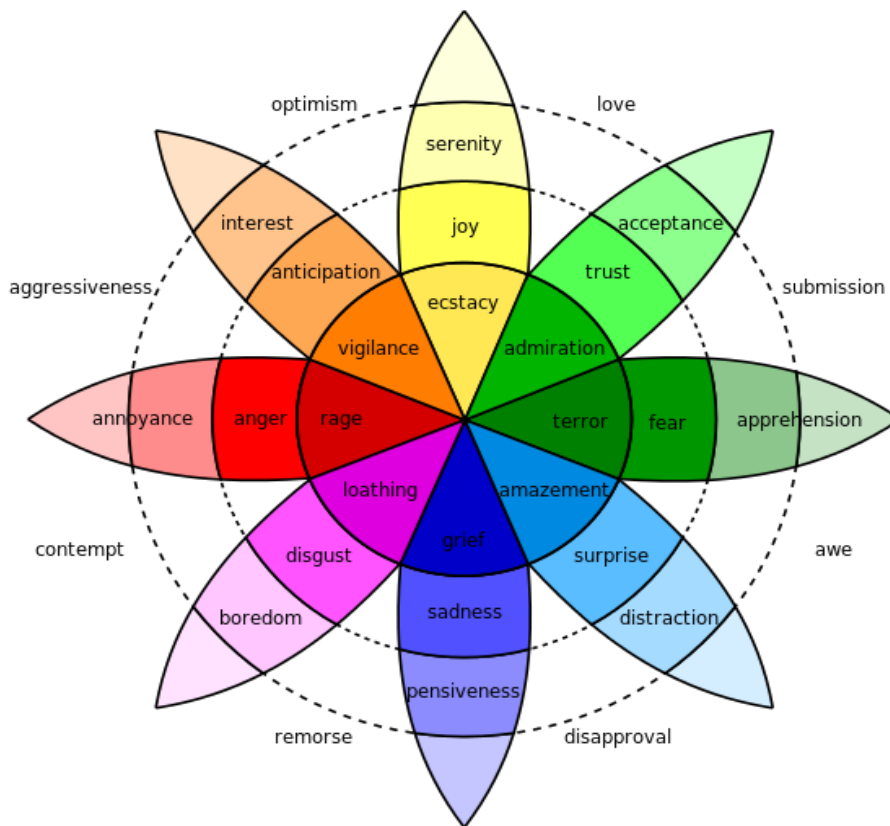


Figura 2. Plutchik, R.(1980). *The wheel of emotions*.

Spesso ci troviamo in uno stato di “*awe*” di fronte a un incidente stradale, spiega Rimé – diversamente da Plutchick, più concentrato sulla dimensione “sociale” delle emozioni che sulla loro radice evuzionistica. In quelle occasioni è difficile distogliere lo sguardo dalle lamiere contorte, dalle vittime sconvolte, dal sangue per terra, dall’idea della morte che si propone al nostro sguardo; uno spettacolo visivo certamente attraente in cui è incorso ognuno di noi. Il fatto che l’esperienza sia comune non aiuta però a decifrarne le cause, al contrario proprio l’incidente stradale suscita spesso delle reazioni censorie: per alcuni non è bene guardare, è meglio volgere lo sguardo da un’altra parte. Questa regola non scritta non fa

però che rafforzare l'evidenza dell'attrazione che esso esercita su di noi²⁰. Da dove deriva, dunque, questa fascinazione? Perché la sventura o la morte di un altro è in grado di attrarci? Per Rimé, l'emozione che l'incidente ci regala coincide con lo stato di "awe", un "moto dell'animo" incredibilmente vicino al sublime.

Perché avvenga questa specifica attivazione emotiva, secondo Rimé, è necessario un evento sorprendente, che genera uno stato di allerta e richiede una mobilitazione percettivo-cognitiva per essere compreso. Sono due le teorie che si occupano dal punto di vista psicologico della fase di attivazione generata dagli eventi sorprendenti: la "difesa con effetto cascata" e "la teoria dell'accomodamento" di Piaget. Esse mettono in evidenza come ogni evento nuovo generi una fase di raccolta di informazioni sensoriali e di individuazione di eventuali indizi di pericolo (difesa con effetto cascata), cui fa seguito un tentativo di rivalutazione e revisione degli schemi cognitivi preesistenti (teoria dell'accomodamento). Tornano quindi in altra veste le parole di Freud: ci troviamo di fronte a un elemento sorprendente che genera uno stato di incertezza intellettuale. Secondo Rudolf Otto, (1958) perché la fascinazione emozionale abbia luogo (e quindi si provi uno stato di *awe*), è necessario però che l'evento abbia una caratteristica particolare: si deve trovare al di fuori della gamma delle cose abituali, note e incomprensibili, deve essere radicalmente diverso. "Esso si presenta con una natura altra, nel senso forte del termine, rispetto a quella degli eventi che abitualmente ci circondano". Il crimine, la cui natura è oscura e

²⁰ Il libro *Crash*, di Ballard è dedicato interamente a questa attrazione, così come la trasposizione cinematografica di Cronenberg.

sorprendente – assolutamente “altra” rispetto alla quotidianità – non può che rientrare perfettamente nella descrizione.

Nel 2003 Johnatan Haidt ha attirato l’attenzione degli accademici pubblicando un articolo dedicato all’emozione denominata *awe* (pronuncia: /ɔ:/, in italiano qualcosa di molto vicino a “o”), scritto con Dacher Keltner e pubblicato su “Cognition and emotion”. Nell’articolo gli autori mettono in evidenza quanto poco questa emozione sia stata trattata dalla ricerca scientifica, propongono una review sul tema, identificano alcuni indicatori per definirla e tracciano un parallelismo tra il concetto di *awe* e quello di sublime. Anche in questo caso, ripercorriamo lo scritto di Haidt e Kelter identificando gli aspetti che si connettono al tema della fascinazione per il crimine. Lo scritto di Haidt e Kelter ci permetterà, così, di andare a fondo del concetto di *awe* (descrivendolo attraverso due indicatori) e di identificare la connessione con quello di sublime e perturbante.

Se assumiamo che l’emozione cruciale della reazione collettiva di fronte al crimine sia lo stato di *awe*, ogni atto criminale contiene in sé una promessa miracolosa: (1.) vivere una sensazione di vastità, cui si associa (2.) la necessità di una ricollocazione di sé. Sono questi i due indicatori che Haidt e Keltner identificano per rilevare la presenza di *awe*.

La vastità si riferisce a qualsiasi cosa sia esperita come più ampia dei naturali confini dell’esperienza individuale, definizione che ci consente ancora di più di smarcare le nostre riflessioni dal tema del paesaggio naturale, generalmente associato al sublime, e di collocarle nella sfera di tutto ciò che può definirsi come “altro”, sconosciuto, insolito. Non bisogna però cadere nell’errore di far coincidere questa emozione con uno stato di

“sorpresa” e di curiosità. Si tratta di un’emozione più profonda, che ci chiede di confrontarci con un oggetto “altro” in grado di mettere in discussione i nostri schemi cognitivi; Haidt e Kelter parlano a questo proposito di “ricollocazione di sé”, facendo riferimento al già citato concetto piagetiano di “*accommodation*”, processo attraverso cui rimodelliamo le nostre strutture mentali incapaci di assimilare una nuova esperienza.

Se pensiamo al crimine, la necessità di una ristrutturazione dei propri schemi cognitivi è chiamata in causa continuamente, in particolare di fronte ai delitti più efferati o a quelli che colpiscono la società alle sue fondamenta, come nel caso dell’infanticidio o della pedofilia. Quando accadono crimini di questo genere, essi ci interrogano con particolare forza e ci impongono una dilatazione dell’immaginazione e degli schemi cognitivi fino a includere l’impensabile, fino ad accettare che anche i pilastri su cui sembra reggersi la società possano incrinarsi.

Non sempre però lo stato di *awe* si associa a una ristrutturazione delle proprie strutture mentali – spiegano Haidt e Keltner – essa può avvenire nel caso della conversione religiosa, probabilmente non nella contemplazione di una scena del crimine. Non a caso gli autori specificano che nel caso dell’emozione *awe*, si verifica più un’esigenza di accomodamento che un accomodamento vero e proprio²¹.

²¹ Ma cosa significa, concretamente, rivedere i propri schemi cognitivi in relazione a un crimine? Un esempio radicale può essere tratto dal film di Chabrol “Il tagliagole”, del 1969. Il racconto è ambientato nella provincia francese, in un paesino nel quale nasce un’amicizia tra un’insegnante, direttrice della scuola locale, e un macellaio, reduce dalla guerra. Tra i due soggetti si struttura un intenso rapporto affettivo, trainato dalla figura

Per quanto concerne il legame tra l'emozione "*awe*" e il sublime, l'accezione di sublime utilizzata da Haidt e Keltner è quella di Burke, in particolare gli autori selezionano due aspetti della riflessione di Burke particolarmente coerenti con lo stato di *awe*: l'idea che tutto ciò che è terribile e minaccioso possa far scattare l'esperienza del sublime e la constatazione che il terrore si associ sempre a un elemento di oscurità che impedisce una corretta comprensione e valutazione di quanto si sta

femminile: una donna emancipata, volitiva, che difende la propria indipendenza tenendo un atteggiamento così controllato da risultare a tratti raggelante. La vicenda si sviluppa in maniera lineare fino a quando i sospetti di alcuni omicidi di giovani donne si concentrano proprio sul macellaio del paese. Una delle scene più interessanti è quella in cui l'insegnante, nel corso di una gita scolastica in una bellissima grotta con incisioni rupestri, vede gocciolare del sangue sul viso di un'alunna; risalita la montagna, trova il cadavere di una donna accoltellata, poco oltre, l'accendino che aveva regalato al macellaio che raccoglie e mette da parte. La donna non ha alcuna reazione di terrore manifestata, né di fronte alla vista del cadavere, né durante gli interrogatori. Quello che accade, però, è un radicale processo di accomodamento degli schemi cognitivi da parte della donna. All'inizio del film, quando il macellaio le fa notare di essere molto giovane per dirigere una scuola, l'insegnante risponde di essere molto saggia; la sua saggezza si trasforma però nella capacità di "andare oltre", di confrontarsi con dei crimini odiosi e di accettare che il suo amico, probabilmente colpito dalla recente esperienza della guerra, sia in realtà anche un assassino. La donna sceglierà di non denunciarlo, dando prova di una dilatazione degli schemi cognitivi enorme, un processo di accomodamento radicale. È evidente che esistono diversi gradi di accomodamento nei confronti del crimine ma è anche altrettanto evidente che se facciamo riferimento alla fruizione del crimine di tipo mediatico, difficilmente essa si accompagna a una reale ristrutturazione dei propri schemi cognitivi.

osservando. Torneremo su queste analogie nel paragrafo successivo.

In seguito all'articolo di Haidt e Keltner, sono stati compiuti alcuni passi in avanti sul fronte della ricerca su questa emozione a lungo trascurata in campo psicologico; va segnalato tuttavia che seppur questa emozione sia stata concettualizzata in continuità con il sublime di Burke, gli studi successivi hanno trascurato la sua derivazione "oscura", ponendo maggiore enfasi sulla sua natura luminosa, connessa alla meraviglia e all'elevazione.

Nel 2007, per esempio, il professor Paul Pearsall, neuropsicologo, ha dedicato un intero volume allo stato di *awe* (l'unico, ad oggi), intitolato "*Awe, the delights and danger of our eleventh emotion*" e basato su un centinaio di interviste, 400 descrizioni scritte e 20 videocassette contenenti descrizioni su questo stato raccolte nell'arco di 20 anni. Pearsall definisce lo stato di *awe* come un sentimento mistico, in grado di incorporare tutte le nostre emozioni; un senso di paura e sottomissione indotto da qualcosa di più grande di noi, che ci può far sentire meravigliosi o terribili o entrambe le cose nello stesso momento (2007, p.3).

Secondo lo studioso, lo stato di *awe* avrebbe tutte le caratteristiche per essere considerato la nostra undicesima emozione, da aggiungere alle dieci maggiormente studiate e riconosciute come fondamentali: amore, paura, tristezza, imbarazzo, curiosità, orgoglio, appagamento, disperazione, colpa e rabbia.

Un elemento interessante ai nostri fini è che per Pearsall lo stato di *awe* assumerebbe un ruolo "ponte" rispetto alle altre emozioni: quando siamo in "*awe*", un elemento caotico e spiazzante viene immesso nella quotidianità, portando al potenziamento di alcune delle altre emozioni o alla scoperta di significati più profondi da attribuire alle

stesse (2007, p.18).

Nel caso del crimine, questa emozione potrebbe costituire una sorta di “porta di accesso” agli altri stati emotivi, conducendo per esempio a un potenziamento della paura, piuttosto che all’attivazione di una particolare curiosità. È bene sottolineare, infatti, che lo stato di “awe” ha una brevissima durata, si tratta di una sorta di lampo, una scossa che ci congiunge istantaneamente al senso di mistero celato nell’esistenza.

Questa caratteristica dell’esperienza emotiva al centro della nostra analisi, permette di illuminare un ulteriore aspetto della questione. Quando siamo davvero disponibili a confrontarci con il mistero dell’esistenza? A quali condizioni? Ogni atto violento, in questo senso, agli occhi dello spettatore è un varco che si apre verso le stanze più oscure della mente umana; tornando al dipinto di Fusli, è come se si scostassero leggermente le tende da cui si affaccia la cavalla. Lo stato di *awe* ci accompagna nei pochi istanti intensi in cui, meravigliati, cerchiamo di sporgerci oltre, verso gli abissi; sporgersi però significa affrontare l’ignoto, esperienza cui l’individuo può reagire in diversi modi. Il contatto con il misterioso, in molti casi, può intensificare le sensazioni di paura, portandoci a creare le condizioni per difenderci da questa esperienza. Secondo Maurizio Ascari e Stephen Knight (2010), per esempio, le *detective stories*, in cui il poliziotto è incaricato di sciogliere razionalmente l’enigma per arrestare l’assassino, non è altro che un tentativo di sublimare il sublime. Colpiti dall’intensità delle emozioni scaturite dal contatto con il crimine, rinunciando impauriti a penetrare l’impenetrabile mistero legato alla violenza e tentiamo di arginare i nostri timori facendo appello alla ragione, facoltà che guida la collettività nella ricerca delle “prove” necessarie per fermare l’assassino e il Male che

esso incarna.

Lo stato di “*awe*”, in questi casi, può costituire dunque l’esperienza emotiva attivatrice della paura e delle reazioni di difesa ad essa connesse. Questo “shift” tra emozioni, da *awe* alla paura, da *awe* all’ammirazione, sarà ripreso nei prossimi capitoli.

Nonostante la riflessione di Pearsall includa diversi riferimenti al terrore, la sfumatura “*dark*” (introdotta da Burke per il sublime) di questa emozione tende ad offuscarsi nel complesso della trattazione. L’approccio di Pearsall, come anticipato, in realtà è in linea con i successivi studi di psicologia positiva che presenteremo; focalizzati più sulla carica “meravigliosa” dello stato di “*awe*” che su quella terribile.

Lo stesso Haidt, intervistato nell’ambito della trasmissione radio “*To the best of our knowledge*” ha parlato di una progressiva perdita della componente “terribile” dello stato di *awe*:

Haidt: E questo è il motivo per cui penso che ci sia stato questo interesse per lo stato di “awe” nel corso dei secoli e del millennio, ma credo che noi moderni abbiamo perso consapevolezza del fatto che lo stato di “awe” è legato alla paura, al terrore, all’orrore così come evidenziato agli inizi del diciottesimo secolo con l’affermazione del pensiero estetico di Edmund Burke che ha scritto sul sublime. Adesso noi ci concentriamo sullo stato di “awe” nel senso “Wow non è fantastico?” Specialmente nell’America moderna in cui “awe” significa “super bello”.

Strainchamps: Ne parli come se non fosse un trend positivo

Haidt: Sì, trivializza una delle emozioni umane più potenti e trasformative.

Pearsall, riassumendo le caratteristiche di questa emozione, arriva ad identificare i seguenti otto punti:

1. Se consideriamo lo stato di *awe* quale emozione che

si esperisce in relazione a fenomeni naturali, a idee originali, a una persona, essa si concretizza nell'esperienza di un senso di vastità che eccede la nostra immaginazione e i nostri schemi di spiegazione.

2. Lo stato di *awe* comporta l'esperienza di una diminuzione del senso di sé e di una confusione dei confini tra Sé e Altro.

3. Lo stato di *awe* è caratterizzato da sensazioni di paura anticipatoria unita a una sensazione di sorpresa, che può essere elevata al livello dello spavento.

4. Dal momento che si scopre che ciò che stavamo ricercando eccede la nostra capacità di gestirlo, si prova una sorta di stato di coscienza alterato.

5. Lo stato di *awe* è accompagnato da diversi cambiamenti fisiologici che includono pelle d'oca, freddo, avere la sensazione che manchi il respiro, bocca aperta, sollevamento delle sopracciglia, fronte corrugata, aumento del battito cardiaco o sensazione di una aritmia, un senso di calore e apertura proveniente dal centro del petto.

6. Lo stato di *awe* si accompagna a una sfida per i nostri schemi cognitivi, che può sfociare o in un accomodamento degli stessi oppure nel godimento temporaneo dell'esperienza e nel ritorno a modi precedenti di pensare e di essere.

7. Lo stato di *awe* si accompagna a un senso di vicinanza con "qualcosa in più", "un potere superiore", Dio, il divino. Si associa maggiormente a una ricerca e a una comprensione profonda piuttosto che a un senso di chiusura.

8. *Awe* comporta un'intensificazione del desiderio di connettersi non solo con ciò che ispira questo sentimento ma comporta un maggiore impegno nell'amore, nella cura, nell'instaurare relazioni protettive con gli altri.

Se il punto 3, in linea con il sublime, include una

dimensione di terrore particolarmente marcata, gli ultimi due punti fanno riferimento a un'apertura al meraviglioso, se non una forma di elevazione e di "socialità" che portano questa emozione – nella versione teorizzata da Pearsall – a distanziarsi parzialmente dal concetto di perturbante che abbiamo trattato.

Nello stesso anno di pubblicazione dello studio di Pearsall (2007), Keltner – co-autore con Haidt della *review* citata – ha pubblicato i risultati di uno studio empirico condotto con Michelle Shiota e Amanda Mossman. A partire dai due indicatori dello stato di "awe" indentificati da Haidt e Keltner, cioè la "sensazione di vastità" e la "necessità di un accomodamento", i ricercatori hanno realizzato quattro distinti studi sperimentali, coinvolgendo come campione gli studenti universitari della Facoltà di Psicologia.

Nel primo studio, in cui a 60 studenti veniva richiesto di descrivere un avvenimento recente in cui si erano sentiti o felici o in una condizione di "awe", la descrizione del proprio vissuto emotivo doveva essere stesa come se fosse indirizzata a un essere umano non in grado di provare emozioni, una sorta di Spock in Star Trek. Le descrizioni, successivamente codificate e analizzate dal punto di vista quantitativo, hanno consentito di confrontare 30 esperienze di "awe" con 30 esperienze di felicità. Ne è risultato che lo stato di "awe" è associato maggiormente ad attività "non sociali", rispetto alla felicità; nelle descrizioni prevalgono il contatto con la natura, l'arte e la musica, rispetto ad opportunità di ricompense materiali o impegno sociale. Benché prevalgano situazioni caratterizzate da forte ispirazione e apertura, segnaliamo che tra le situazioni associate allo stato di "awe" figura anche la morte, a parziale conferma del fatto che sebbene si sia verificato uno slittamento – nell'accezione comune – dello stato di

“*awe*” verso la sua componente meravigliosa, la sua dimensione “terribile” non è stata totalmente dimenticata.

Il secondo studio era volto a verificare la presenza della sensazione di vastità, associata alla diminuzione del proprio Io quali sensazioni associate allo stato di “*awe*”. In questo caso gli studenti dovevano eseguire un esercizio simile al precedente descrivendo situazioni di immersione nella natura o di raggiungimento di risultati/traguardi importanti; successivamente dovevano rispondere a una serie di domande a risposta multipla. Ne è risultato che lo stato di “*awe*” risultava maggiormente associato alla natura, piuttosto che al raggiungimento di particolari risultati. Inoltre, le esperienze di “*awe*” descritte rispecchiavano sia la presenza di un senso di vastità, operativizzato negli item “mi sentivo piccolo o insignificante”, “sentivo la presenza di qualcosa di più grande di me”, sia un senso di “perdita dell’Io”, associato ad item quali “mi sentivo connesso al mondo attorno a me” oppure “sono distaccato dalle mie preoccupazioni quotidiane”.

Il terzo studio era volto a verificare l’attendibilità del secondo indicatore identificato da Haidt e Keltner, quello che si riferisce alla necessità di un accomodamento dei propri schemi cognitivi. Ribadiamo, come anche sostenuto da Pearsall, che necessità di accomodamento non significa accomodamento vero e proprio; soprattutto nel caso del crimine, è più probabile che l’esperienza emotiva si associ o a un parziale accomodamento oppure a un semplice ritorno alla propria quotidianità. Lo studio era volto a verificare dunque il legame tra la condizione di “*awe*” e la disponibilità a rivedere i propri schemi cognitivi o a crearne di nuovi, quando necessario. In questa indagine è stata utilizzata la Dispositional Positive Emotion Scale (DPES), ideata da Shiota (2006), che dal nostro punto di

vista risulta interessante poiché indicativa dello slittamento dell'emozione “*awe*” verso il suo lato più luminoso, non solo nell’accezione comune ma anche nell’indagine empirica.

La presenza di una predisposizione a provare questo genere di emozione viene infatti associata a 6 *items*, cui è possibile rispondere attraverso una scala a 7 livelli (da “fortemente d’accordo” a “fortemente in disaccordo”): “Spesso sento “*awe*””, “Mi meraviglio quasi ogni giorno” “Vedo bellezza tutto intorno a me”, “Osservo sempre il disegno e le fantasie degli oggetti che mi circondano” , “Ho molte opportunità di osservare la bellezza della natura”, “Cerco delle esperienze che sfidino la mia capacità di comprendere il mondo”. Ben due dei 6 *item*, come si può notare, sono associati al concetto di “bellezza”, il che evidentemente stride con la derivazione delle riflessioni dello stato di “*awe*” dal sublime di Burke che dedicò la sua opera proprio alla distinzione tra i concetti di bello e di sublime. La paura scompare dall’orizzonte della rilevazione, mentre rimane la componente della meraviglia e la disponibilità a sfidare la propria capacità di comprendere il mondo. Sebbene così codificata, l’emozione “*awe*” risulti poco in linea con il nostro discorso, riportiamo comunque il risultato del terzo studio che rileva un’associazione negativa tra lo stato di “*awe*” e il bisogno di “*closure*” cognitiva (rilevata attraverso 4 *items* tra cui: “Penso che avere regole chiare e ordine al lavoro sia essenziale per il successo”, “Di solito prendo decisioni importanti velocemente e mi sento a mio agio”); ciò dimostrerebbe una maggiore disponibilità dei soggetti che provano “*awe*” a rivedere i propri schemi cognitivi o a riconoscere che le proprie strutture mentali non siano adeguate.

Il quarto studio ha coinvolto 50 studenti, convocati dai

ricercatori presso il campus universitario. Con il divieto di parlare gli uni con gli altri, metà degli studenti – quelli destinati a fare esperienza dell’emozione “*awe*” – sono stati condotti in uno spazio in cui era collocata una replica a dimensioni naturali dello scheletro di un *Tyrannosaurus rex*; l’altra metà è stata condotta in un corridoio vuoto. Entrambi i gruppi dovevano osservare lo scheletro, o il corridoio, per un minuto e poi compilare il Twenty Statements Test (TST; Rees & Nicholson, 1991). Il test è costituito da 20 spazi vuoti, che il partecipante deve compilare rispondendo in 20 modi diversi alla domanda “Chi sono io?”, osservando l’indicazione di rispondere come se si stesse rivolgendo a sé stesso.

I risultati sono stati analizzati facendo riferimento agli studi di McPartland’s (1965) e codificando ogni risposta secondo 4 categorie: A) Fisico (es: alto, con i capelli scuri) B) Sociale (es: sorella, studente...) C) Riflessivo (es: socievole, sarcastico...) D) Oceanico (che include caratteristiche astratte come “abitante dell’universo”, oppure “speciale”...).

Il quarto studio ha evidenziato così un’associazione tra l’emozione “*awe*” legata alla visione dello scheletro con risposte di tipo “oceanico”, dato che può essere considerato come una conferma di quella “perdita dell’Io” che si associa a questo genere di emozione.

Purtroppo le altre ricerche empiriche svolte sull’emozione *awe* (Gusewell A., Ruch W., 2012; Shiota M., Keltner D., John O., 2006) applicano la scala DPES, poco adatta per esplorare e comprendere quello che potremmo definire il “*dark side*” di questa emozione.

Citiamo un ultimo studio (Shiota M., Campos B. and Keltner D., 2003) che riguarda l’espressione facciale corrispondente a questa emozione. Lo studio è stato condotto su 72 studenti universitari cui venivano

presentate delle carte, ognuna delle quali riportava il nome di un'emozione. Per ogni emozione, ai partecipanti veniva richiesto di ricordare e descrivere un momento in cui avevano provato quello specifico stato emotivo e poi di esprimerlo in modo non verbale. I risultati, raccolti analizzando le videoregistrazioni delle sedute, hanno portato a concludere che l'espressione dell'emozione "awe" è caratterizzata da sopracciglia alzate, occhi spalancati, bocca aperta, testa protesa in avanti, visibile inalazione di aria.

Il risultato, secondo i ricercatori, andrebbe parzialmente a confermare quanto ipotizzato da Darwin nel suo storico volume "*The expression of the emotions in man and animals*" datato 1872. In realtà Darwin non fece mai esplicitamente menzione dell'emozione "awe", tuttavia esiste la seguente immagine che viene considerata da Darwin nell'ambito dell'analisi della sorpresa, della paura e dell'orrore e che potrebbe essere ricondotta allo stato di *awe*.

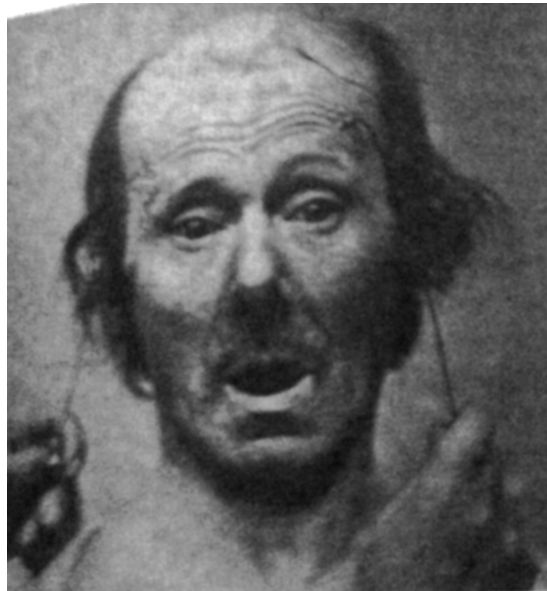


Figura 3. Charles Darwin (1872), *The expression of the emotions in man and animals*. Surprise, Fear and Horror.

Secondo le precisazioni di Michelle Shiota, l'espressione dell'emozione *awe* avrebbe in effetti qualche somiglianza con questa immagine riportata da Darwin, sebbene questa sia più vicina alla paura. Nella foto sono sollevate sia l'interno che l'esterno delle sopracciglia, il che forma delle rughe su tutta la fronte, inoltre la contrazione delle sopracciglia causa un'incurvatura particolare al centro della fronte. Nella sorpresa, le sopracciglia sono sollevate ma non c'è l'incurvatura al centro della fronte. Nell'espressione di *awe* documentata attraverso lo studio, solo l'interno delle sopracciglia è sollevato, non l'esterno. Inoltre, la testa viene piegata indietro in caso di paura, in avanti nel caso di sorpresa e *awe*²².

Connessioni possibili: alle radici di una stessa esperienza emotiva

Il lettore attento avrà probabilmente già colto alcuni punti ricorrenti nelle esperienze emotive sopra descritte – il sublime, il perturbante, lo stato “*awe*” –, cercherò di andare a fondo e di unire questi punti, approdando a una

²² Per maggiori informazioni sul sistema di codifica delle espressioni facciali si rimanda al lavoro di Paul Ekman che ha messo a punto una tecnica di misurazione dei movimenti facciali denominata FACS (Facial Action Coding System), basata sulla scomposizione dei movimenti facciali in microunità (action unit, AU). Per maggiori informazioni cfr: Paul Ekman, and Erika L. Rosenberg, (Eds) (2005). *What the face reveals: Basic and applied studies of spontaneous expression using the facial action coding system* (FACS). Oxford University Press.

definizione dell'emozione che ipotizziamo animi il processo di fascinazione per il crimine.

Nel delineare le connessioni tra le tre emozioni, i riferimenti al concetto di “sublime” derivano dalla versione che ne diede Burke, selezionata da Haidt e Keltner per evidenziare la sovrapposibilità tra il sublime e lo stato di *awe*²³. Il concetto di perturbante deriva, invece, dal breve saggio scritto da Freud citato e analizzato.

L'individuazione di un parallelismo tra gli stati emotivi descritti dai tre autori è facilitata dal fatto che ognuno di essi ha identificato due “indicatori” per descrivere le emozioni al centro della propria attenzione, due “spie” che ci permettono di capire quando si sta vivendo una specifica emozione e quali fattori possono farla scattare²⁴. Procederò dunque dedicando i successivi due sottoparagrafi rispettivamente al primo e al secondo indicatore,

²³ Anche Sertoli (1986) interviene a favore della scelta della versione burkeiana del sublime – al posto di quella Kantiana – per interpretare al meglio alcune forme espressive della società contemporanea.

²⁴ I due indicatori della presenza di sublime, nell'accezione di Burke, sono stati identificati da Keltner e Haidt nella loro *review*, come quelli dello stato di “*awe*” mentre quelli riportati per sintetizzare il pensiero di Freud coincidono con le due definizioni di perturbante che egli adotta nel proprio saggio, quella di Shelling cui approda: “qualcosa che doveva rimanere segreto ma è venuto alla luce” e quella di Jentsch da cui parte: “In complesso, Jentsch non si è spinto oltre a questo rapporto tra il perturbante e ciò che è nuovo e inconsueto. Secondo lui il fattore essenziale per l'insorgenza della sensazione di perturbamento risiede nell'incertezza intellettuale, per cui il perturbante in effetti sarebbe qualcosa in cui non si sa come raccapazzarsi. Quanto più l'individuo è ben orientato dentro l'ambiente, tantomeno sarà pronto a cogliere l'impressione di un fatto perturbante, correlato a oggetti e avvenimenti propri di quell'ambiente” (Freud, 1919/1977).

proponendoli nelle versioni date da Burke, Haidt e Keltner e Freud e mettendo in evidenza gli elementi di connessione tra i concetti di “sublime” “awe” e “perturbante”. Se il parallelismo tra il sublime di Burke e lo stato di “awe” è stato identificato da Haidt e Keltner, l’originalità della seguente ricostruzione consiste nell’introduzione del “perturbante” quale emozione assimilabile alle prime due e nell’applicazione di queste riflessioni al campo del crimine e della criminologia. Ogni sottoparagrafo avrà come titolo una breve frase, che vuole restituire il senso rispettivamente del primo e del secondo indicatore, proponendo una mediazione tra le differenti versioni proposte.

Il senso di vastità e di potere associato a una dimensione “altra” precedentemente rimossa e venuta alla luce attraverso il superamento di un limite

Che cosa è in grado di attivare la più forte delle emozioni che l’essere umano possa provare? Quali sono i fattori che ci possono mettere sulle sue tracce? Presentiamo il primo indicatore, con le parole dei tre autori:

- *Il potere e in particolare il potere di distruggere e controllare il volere di chi lo percepisce (Burke)*
- *Un senso di vastità, legato a qualsiasi cosa sia esperita come più ampia dei naturali confini dell’esperienza individuale (Haidt & Keltner)*

- *Qualcosa che doveva rimanere segreto ma è venuto alla luce* (Freud)

La connessione tra l'indicatore di Haidt e Keltner, il senso di vastità, e quello di Burke, relativo al potere, è facilmente intuibile e fa riferimento al senso di sopraffazione e perdita dell'ego, tipico di questa emozione. Il crimine, in questo senso, rappresenta qualcosa di scandaloso, che emoziona poiché colloca l'individuo di fronte alla dimensione pulsionale vasta e onnipotente nascosta nell'essere umano, a "qualcosa che doveva rimanere nascosto ma è venuto alla luce", l'indicatore di cui parla Freud. Da questa prospettiva, l'atto violento rappresenta l'elemento che rende drammaticamente visibile lo smisurato potenziale distruttivo dell'uomo, di colui che è in grado di porsi al di sopra delle regole divenendo autore del "superamento di un limite". La fascinazione per il crimine sembra di conseguenza animata dall'emozione ambigua sottesa a un interrogativo di decisiva importanza: fino a che punto può spingersi il pensiero, l'immaginazione, l'agire umano? Ci troviamo di fronte al "sentimento del limite e [al]la sua semplice, nuda rappresentazione: la sua offerta" (Carboni, 2003, p.33).

Ci soffermiamo sull'ipotesi che il superamento del limite (*limen*) attraverso l'atto criminale rappresenti dunque un elemento centrale nel suscitare la sensazione di essere improvvisamente di fronte a un'entità forte e potente, in grado di distruggere. Più precisamente, attraverso il crimine, il limite si offre alla contemplazione estetica in diverse forme:

- a. il limite per eccellenza cioè la morte,
- b. il limite tra Sacro e Profano, di cui – come vedremo – hanno parlato Haidt e Keltner reinterpretando il pensiero di Durkheim.

c. il limite rappresentato dal Principio di Realtà (di cui hanno parlato Alexander e Staub),

a. Il limite per antonomasia: la morte

La morte, strettamente legata al crimine, è la fonte di perturbante che Freud definisce come “più appariscente di tutti”(1919/1977). Essa costituisce un elemento generalmente rimosso, soprattutto in seguito al processo di secolarizzazione, che – richiamato alla mente – genera una condizione di incertezza. Se come affermò Le Rochefoucauld è vero che “la morte, come il sole, non può essere guardata direttamente” (cfr Walter 2009), allora l’attrazione per il crimine violento potrebbe costituire uno strumento per tematizzarla. Gli studi sociologici che trattano il tema della morte e del suo “sequestro” dalla vita quotidiana contemporanea sono molteplici e il testo precursore su questi temi, “La pornografia della morte” di Gorer risale addirittura al 1955. Come evidenzia Lee (2008), la società contemporanea sta mettendo a nudo il *taboo* della morte, che ha retto fino alla modernità permettendoci di difenderci dalla sua pervasività: la progressiva erosione del concetto di sacro, non soppiantato dalla certezza scientifica, avrebbe lasciato dunque una sorta di vuoto in cui la morte fatica a trovare un senso, garantito in passato dalle grandi narrazioni religiose. Queste premesse gettano le basi per ipotizzare che la continua rappresentazione dell’omicidio, tramite cui la morte irrompe nella quotidianità nel modo più casuale, costituisca uno strumento per tematizzarla. La morte – intesa come limite assoluto della vita – costituirebbe proprio “quel qualcosa che doveva rimanere nascosto ma è

venuto alla luce” attraverso il crimine. Il tema della morte violenta si collega però anche a quello del potere, Baudrillard ha mostrato quanto nella società contemporanea, insieme alla giustizia e alla vendetta, anche la morte venga delegata a un’istanza trascendente “oggettiva”.

Bisogna che la morte e l’espiazione siano strappate al circuito, monopolizzate al vertice e ridistribuite. Occorre una burocrazia della morte e della punizione, così come occorre un’astrazione degli scambi economici, politici e sessuali: altrimenti è tutta la struttura del controllo sociale che crolla” (Baudrillard, 1976/2007, p. 194).

In un’epoca in cui il culto dei morti va diminuendo, in cui sulla morte si getta discredito perché diventa oscena e imbarazzante, qualcosa da “gestire” tecnicamente all’interno di un ospedale, “qualsiasi morte o violenza che sfugga a questo monopolio di stato è sovversiva”. Il fascino esercitato dai grandi omicidi, banditi o fuorilegge deriverebbe proprio dal loro rapporto dissacrante con il controllo sociale, assimilabile a un’opera d’arte: “qualcosa della morte e della violenza è strappato al monopolio di Stato per essere trasferito a una reciprocità selvaggia, diretta, simbolica, della morte” (*ibidem*). In altre parole, attraverso la morte violenta si apre uno squarcio nella realtà che lascia emergere il potere smisurato e selvaggio dell’essere umano.

b. Il limite tra sacro e profano e l’effervescenza durkheimiana

Un'altra declinazione del concetto di “superamento del limite”, inteso come elemento chiave per delineare la dimensione emotiva del processo di fascinazione per il crimine, deriva dal pensiero di Emile Durkheim che, secondo Haidt e Keltner, si occupò dell'emozione *awe* – seppur non definendola esplicitamente così – nella sua trattazione del tema delle “effervescenze collettive” all'interno del libro “Le forme elementari della vita religiosa”.

A proposito della reazione collettiva ai reati violenti Durkheim affermava:

Quando le emozioni sono così vivide, possono essere “sofferte” ma non deprimenti. Al contrario, indicano uno stato di effervescenza che suggerisce una mobilitazione di tutte le forze, oltre che un influsso delle agenzie esterne. Conta poco che questa esaltazione sia causata da un evento triste, non è meno reale e non differisce dall'esaltazione provata in festival gioiosi. Essendo collettive, queste manifestazioni alzano il tono vitale del gruppo (Durkheim, 1912/2005).

L'essenza della religione consiste, secondo Durkheim, nella distinzione dei fenomeni tra sacri e profani. Non importa se con la secolarizzazione la religione ha perso la sua pregnanza, le dinamiche che la animano (le sue forme elementari) sono ancora presenti nella realtà contemporanea, in quanto funzionali all'organizzazione sociale. Sacro deriva da *sacer* e significa infatti “separato”, ciò vuol dire che tra i fenomeni della quotidianità continuiamo – a prescindere dalla religione – a separarne alcuni a cui attribuiamo l'intoccabilità, la sacralità.

Attorno a ciò che è sacro si organizzano dei riti, delle proibizioni, delle punizioni per i trasgressori, volte a rinsaldare la coesione del gruppo. Le effervescenze collettive costituiscono una modalità per festeggiare e

celebrare questo confine tra sacro e profano; lo stato di *awe*, nella rilettura del testo di Durkheim operata da Haidt e Keltner, sarebbe dato dunque dal tentativo collettivo di delineare questo *limite*, pratica particolarmente richiesta nei casi in cui si ha la sensazione che esso sia messo in discussione, per esempio attraverso il crimine. Il fascino del crimine deriverebbe allora, secondo questa prospettiva, dalla capacità di quest'ultimo di:

- mettere in discussione il limite tra sacro e profano, cioè tra le condotte lecite e quelle illecite, tra bene e male, conformità e devianza.
- generare uno stato di meraviglia e terrore scatenato dalla “rivelazione” rappresentata dall'emersione del potere distruttivo dell'uomo, attraverso il superamento del limite.
- attivare delle effervescenze collettive che hanno un effetto benefico sull'individuo e che lo portano a sentirsi parte del gruppo, trascinato dal potere trasformativo e di trascendenza delle sue emozioni.

Questa lettura si adatta molto bene all'accezione di sublime proposta da Kant che, come abbiamo visto, fa riferimento alla prospettiva di un'apertura morale che poggerrebbe proprio su questa emozione. Traslato in una dimensione sociale, il sentimento del sublime – tradizionalmente identificato come sensazione soggettiva, solitaria – sembra assumere delle sfumature interessanti per leggere con i dovuti strumenti il fenomeno contemporaneo dell'“avvicinamento” al crimine.

Pensiamo per esempio al fenomeno del *dark tourism*. Riprendendo il caso già citato dell'omicidio di Sara Scazzi ad Avetrana, per visitare il luogo del delitto sono state organizzate delle gite in pullman con partecipanti

provenienti dalle regioni vicine, l'atmosfera era festosa, tuttavia si andava a cercare nella realtà (e non nel racconto mediatico) una prova del superamento del canonico confine tra sacro e profano e della brutalità dell'autore o dell'autrice di reato, in grado di uccidere una ragazza e di buttarla in un pozzo. L'esplosione di questo interesse collettivo per il caso va sicuramente inserita in un contesto di spettacolarizzazione e mercificazione, tuttavia probabilmente ha senso interrogarsi su cosa si spettacolarizzi e mercifichi, si potrebbe intravedere alla base un desiderio di coesione sociale e di moralità. (Cfr Stone *supra* e Cap 5).

c. Il limite tra Principio di Piacere e Principio di Realtà

Concludiamo questo breve excursus sul concetto di crimine come “superamento del limite” aggiungendo il contributo psicoanalitico di Alexander e Staub²⁵, che hanno trattato il conflitto tra Principio di Piacere e Principio di Realtà indagando le interazioni tra questi due Principi nell'ambito della reazione emotiva di fronte al crimine.

Reinterpretando il pensiero freudiano, Alexander e Staub descrivono il processo attraverso cui la madre, dosando l'amore, spinge il bambino a rinunciare ai propri

²⁵ Per un'applicazione del pensiero di Alexander e Staub al tema dell'attrazione per il crimine si rimanda a Verde A., (2006) *Il male dentro lo schermo, il male dentro di noi* in Cattorini, P. *Bioetica e cinema. Racconti di malattia e dilemmi morali*, Milano: Franco Angeli.

impulsi (Principio di Piacere) in favore del Principio di Realtà. Nel corso del processo di crescita, è il mezzo educativo tradizionalmente identificato con la figura paterna, la punizione, ad assumere importanza quale diretto strumento di sofferenza. In questa ripartizione dei ruoli – che potrebbe apparire superata a uno sguardo contemporaneo – la madre appare piuttosto fonte di piacere (in quanto l'amore viene dosato, quindi dato e tolto) e il padre costituisce il primo rappresentante del Principio di Realtà. Per fondare (e colorire) la loro descrizione, Alexander e Staub ricorrono a un esempio lampante:

La situazione descritta diviene chiara attraverso una esperienza immaginaria, rappresentandoci cioè un mondo in cui i bambini tra i due e i sei anni, per energia fisica superiori agli adulti nella stessa misura in cui oggi gli adulti li superano, potessero trasformare in azione le loro fantasie. Questi bimbi giganti, tipo Gulliver, realizzerebbero nella Pigmeilandia degli adulti un mondo criminale al cento per cento (Alexander & Staub, 1929/1978, p.32).

A partire dalla fase infantile, il timore del castigo e della privazione d'amore sarebbero dunque i regolatori della vita degli impulsi lungo tutto il corso della vita, laddove le limitazioni sono rappresentate dalle forze costringitive del mondo esterno, per esempio le logiche organizzative del lavoro ma anche ovviamente le leggi dello Stato. Ma perché piegarsi al principio di Realtà e rinunciare al principio di Piacere, ovvero alla libera espressione dei nostri impulsi? La contropartita sarebbe rappresentata dalla sensazione di essere amati, oltre a un più generalizzato senso di sicurezza.

Secondo questa impostazione, il sentimento del Diritto sarebbe uno dei fondamenti basilari della convivenza civile. Esso ci contiene, ci rassicura e garantisce

determinate autolimitazioni richieste dall'interesse collettivo. Questo equilibrio però non è del tutto stabile, a maggior ragione nei casi in cui la giustizia non riesce ad assicurarsi una fiducia salda o casi in cui agli individui vengono richieste eccessive privazioni non opportunamente compensate. Una violazione della legge in queste condizioni fa sì che l'uomo non sia più disposto come prima a rinunciare ai suoi impulsi e risveglia uno stato emotivo ambivalente. “*Qualcosa che era nascosto*” – la possibilità di violare le norme – viene alla luce e genera uno stato di incertezza caratterizzato da una sensazione di amarezza per la violazione avvenuta, ma anche una nuova consapevolezza della *potenza smisurata* dei propri impulsi. Posti di fronte a un criminale:

Negli strati più profondi della nostra personalità, nella nostra nostalgia più primitiva verso una illimitata soddisfazione degli impulsi, noi solidarizziamo con lui. Le conseguenze psicologiche di questa situazione tanto vagheggiata dalla fantasia mostrano nella forma più luminosa, come l'uomo che vive in società attenda nel più profondo segreto di sé medesimo che l'altra parte contraente rompa per prima il contratto sociale e così gli permetta di regredire al suo individualismo primitivo, al quale in fondo egli non aveva mai rinunciato (*ivi*, p.16).

La sensazione di indecifrabilità e la necessità di ricollocazione di sé

In linea con il paragrafo precedente, presentiamo il secondo indicatore – nelle differenti prospettive degli autori considerati – evidenziamo in modo sintetico gli

elementi comuni e loro applicabilità al processo di fascinazione indotto dal crimine. Cosa è necessario, dunque per attivare questa esperienza emotiva, oltre al già trattato “senso di vastità e di potere associato a una dimensione “altra” precedentemente rimossa e venuta alla luce attraverso il superamento di un limite”? Leggiamo le parole degli autori:

- *L'oscurità. Tutto ciò che è chiaro, la cui origine, forma e significato sono chiari, non può produrre sublime (Burke)*
- *Qualcosa che rende necessaria una ricollocazione di sé. (Haidt & Keltner)*
- *Qualcosa di nuovo e inconsueto, che genera una sensazione di incertezza intellettuale. (Freud)*

Perché la fascinazione emozionale abbia luogo e si avverta questo senso di vastità e potere, è necessario che l'evento si trovi al di fuori della gamma delle cose abituali, note e comprensibili, deve essere radicalmente diverso. Esso si presenta con una natura altra, nel senso forte del termine, rispetto a quella degli eventi che abitualmente ci circondano (Otto, 1958). Il concetto di “Altro” richiama immediatamente la natura opaca – se non *oscura* – e dunque seducente del crimine, che conduce l'individuo in una condizione di *incertezza intellettuale*. Proprio per la sua componente ambigua e per la dimensione di incertezza che porta con sé, la fascinazione per il crimine poggia su un'emozione strettamente connessa all'indicibile, alla terribile esperienza della cosa trasformatasi in un fuori misura, in un fuori taglia per la parola che dovrebbe restituirla esprimendone il senso (Carboni, 2003). In altre parole, alla base dell'avvicinamento al crimine si colloca l'emozione indicibile che accoglie gli opposti e se ne nutre,

gettando l'individuo nell'ambigua fusione tra attrazione e repulsione per l'evento criminale.

A questo stato caotico si associa un'attivazione percettiva e cognitiva, necessaria per dare senso all'evento attivatore, si tratta del punto su cui si focalizzano Haidt e Keltner quando si riferiscono alla necessità di una “*ricollocazione di sé*”. Come anticipato, nel caso del crimine, questo passaggio esemplificato da Haidt & Keltner è particolarmente evidente; una delle domande che caratterizzano la reazione collettiva di fronte al crimine coincide infatti con il “perché è accaduto?”, domanda destinata a scontrarsi quasi sempre con la natura ontologicamente oscura del crimine, un oggetto che si presta con difficoltà ad essere accolto dagli schemi cognitivi. C'è però anche una sfumatura in più da aggiungere riguardo il processo di “*accomodation*” descritto da Haidt e Keltner e che ci consente di puntare una luce più definita sull'idea di “trauma” più volte rievocata in questo scritto. Louise Sundararajan (2002) ha proposto, infatti, un ampliamento degli indicatori introdotti da Haidt e Keltner, partendo da un quesito interessante: cosa accade se il processo di accomodamento fallisce? Secondo Sundararajan in quelle condizioni, al posto dello stato di “*awe*” entrerebbe in gioco il trauma, ossia quello stato mentale di disorientamento generato da stimolazioni eccessive, inassimilabili dalla mente umana, che possono attivare il meccanismo di coazione a ripetere sopra descritto. È a questa esperienza che si riferisce per esempio Nayar, quando parla di “sublime traumatico” commentando gli eventi dell'11 Settembre descritti da Don De Lillo (2011). In ambito criminologico, è evidente che non possiamo identificare ogni omicidio mediatico quale “oggetto traumatico”, esso costituisce piuttosto il “fantasma” di una ferita originaria che si riapre (la *wound*

culture di Mark Seltzer). Il nostro “avvicinamento” a questa ferita può allora essere sia espressione di una sterile coazione a ripetere, sia preludio di un’apertura, di uno stato di “*awe*” inteso come possibilità di accogliere il crimine e trasformarlo in altro, per esempio – in linea con Kant e Durkheim – in un’occasione per ridefinire il confine tra bene e male o di vivere una sensazione effervescente di appartenenza al gruppo sociale (cfr Maffesoli, Cap 2).

Associando i primi e i secondi indicatori, si può definire l’emozione centrale nella fascinazione per il crimine come un ossimoro (cfr Verde, 2010) che si esprime nella forma della sorpresa e del terrore; un’emozione che pone di fronte al senso del limite, della dimensione della distruttività umana e che genera in noi uno stato di spaesamento, ossia un tentativo, spesso destinato al fallimento, di comprendere un gesto “altro” che esula dalla nostra quotidianità.

Alla luce delle analogie tra le descrizioni fornite dai tre autori, considerando che non esiste una traduzione in italiano per il termine “*awe*” e considerando che il sublime costituisce una sorta di “padre” del perturbante, in questo scritto propongo l’utilizzo del termine “sublime” per definire in modo univoco e sintetico l’esperienza emotiva che guida il processo di avvicinamento al crimine e che tesse le fila della fascinazione (cfr Huey, 2011).

Nel perseguire questa scelta, cercheremo di conseguenza di rimanere aderenti alla componente ambigua della radice etimologica del termine (da *sublimis*, composto di *sub-*, “sotto”, e *limus*, “obliquo”; quindi propriamente: “che sale obliquamente”, ovvero di *sub-*, “sotto”, e *limen-*, “soglia”, propriamente “che giunge fin sotto la soglia più alta”) sganciandoci dall’accezione comune e contemporanea del

termine, più schiacciata sugli elementi positivi di questa emozione.

Concludo questo primo capitolo ipotizzando dunque che il sublime costituisca l'emozione da porre al centro del processo di fascinazione per il crimine, che esercita il suo "maleficio" (*fascinum*) attivando nell'individuo uno stato effervescente che lo rimanda alla sua dimensione obliqua interiore (*sub-limus*) e che è in grado di avvicinarlo all'esperienza del limite (*sub-limen*).

2. Effervescenti e pronte al consumo: il sublime e le altre emozioni nel carnevale del crimine.

*Contemporaneo è chi riceve in pieno
viso il fascio di tenebra proveniente dal suo tempo.*
Giorgio Agamben.

Cappuccetto Rosso

“Cappuccetto Rosso fu il mio primo amore. Sentivo che se avessi potuto sposare Cappuccetto Rosso avrei conosciuto la perfetta felicità”. Il libro “Il mondo incantato”, scritto dallo psicoanalista austriaco Bruno Bettelheim e dedicato ai significati sommersi delle fiabe, si apre con questa frase di Charles Dickens. Per Dickens – spiega Bettelheim – le fiabe conservano un enorme potenziale che non deve essere dimenticato: la loro funzione è contribuire alla civilizzazione delle pressioni caotiche dell’inconscio. Da questa prospettiva, esse “mettono in trama” le ambiguità dell’essere umano, costruiscono dunque delle narrazioni di fondamentale importanza per sostenere quel delicatissimo processo che porterà il bambino alla ricerca del significato della propria esistenza.

C'è un diffuso rifiuto a permettere al bambino di sapere che gran parte degli inconvenienti della vita sono dovuti alla nostra stessa natura: alla propensione di tutti gli uomini ad agire in modo aggressivo, asociale, egoistico, spinti dall'ira e dall'ansia. Noi vogliamo invece far credere i nostri bambini che tutti gli uomini sono intrinsecamente buoni; ma i bambini sanno che loro stessi non sono buoni, spesso, anche quando lo sono, preferirebbero non esserlo. Ciò contraddice quanto viene loro detto dai genitori, e

quindi rende il bambino mostro ai suoi stessi occhi. (Bettelheim, 1976/2003, p.13)

Le fiabe non forniscono una versione edulcorata della realtà, al contrario, esse attraversano continuamente la dimensione del male, in questo modo catturano l'attenzione del bambino e gli permettono di chiarire le sue emozioni, di avvicinare i problemi che lo inquietano, oltre che di individuare una direzione per affrontare il tumulto dei suoi sentimenti.

Da una certa prospettiva, possiamo ipotizzare che il sentimento del sublime così come descritto nel capitolo precedente nella sua declinazione kantiana, giochi un ruolo centrale nel rendere le fiabe sia coinvolgenti, sia pedagogiche.

Le fiabe conducono il bambino a diretto contatto con la natura problematica della vita, emozionandolo e spaventandolo. Purtroppo, questo caotico stato dell'anima da esse suscitato non è fine a sé stesso; al contrario, esso viene evocato per contribuire alla strutturazione della morale nel bambino cui sono indirizzate. Così come accade nel "sublime dinamico" kantiano, la paura dà origine a una prima fase di vertigine e perdita dell'io, cui fa seguito un rafforzamento dell'io derivante dalla consapevolezza che la lotta contro le difficoltà della vita è parte intrinseca dell'esistenza umana. L'eroismo viene presentato come un valore vincente per indicare al bambino come affrontare la complessità del suo mondo interiore e della vita in sé, da sempre costellata di difficoltà che possono apparire insormontabili.

La fiaba di Cappuccetto Rosso costituisce un esempio eclatante di come una narrazione possa contenere la dimensione del sublime, volta a emozionare il lettore

presentando e soprattutto accogliendo il “lato oscuro” dell’essere umano.

Da questa prospettiva, Bettlheim spiega che Cappuccetto Rosso incarna quello che in termini psicoanalitici può essere definito come conflitto tra il Principio di Piacere e il Principio di Realtà (cfr. Cap 1).

Cappuccetto è attratta dal principio di piacere, dalla bellezza del mondo esterno in cui si trova a passeggiare, un mondo lontano da casa e dalle raccomandazioni materne, ovvero dal Principio di Realtà da esse incarnato. In questo mondo liberato, che Cappuccetto vorrebbe esplorare con spirito di avventura, fa la sua comparsa il lupo, ovvero il seduttore, pronto ad attirare la fanciulla fuori dal sentiero tracciato:

“Guarda come sono belli i fiori intorno a te. Perché non ti guardi intorno? Io credo che non senti neppure come cantano bene gli uccellini. Tu cammini composta soprappensiero come se stessi andando a scuola, mentre ogni creatura del bosco è gioconda” (Bettelheim, *ivi*, p.165)

La madre della fanciulla conosce il carattere della ragazza, tanto che prima della sua partenza le raccomanda di seguire il sentiero, di dire buongiorno alla nonna e di non curiosare in tutti gli angoli della casa. Cappuccetto però è talmente attratta dall’idea della libertà che asseconda subito i suoi impulsi, così, appena avvista dei fiori inizia a coglierli e smette solo quando non riesce più a portarli. Solo allora si ricorda di dover andare dalla nonna. Ecco però che fa la sua comparsa il personaggio del lupo con la sua sfida, che contribuisce a presentare il personaggio di Cappuccetto Rosso nella sua interezza e dunque nella sua complessità, nelle vesti cioè di una fanciulla di cui innamorarsi.

L'incontro tra Cappuccetto e il lupo parla al bambino a diversi livelli. Di certo vi è una dimensione dell'inconscio che viene attivata dall'immaginazione. Cappuccetto è sedotta dal lupo, dalla sua animalità. Sotto questo punto di vista la fiaba parla anche di sesso.

Secondo Djuna Barnes, citato da Bettelheim, i bambini sanno qualcosa che non possono dire: a loro piace vedere Cappuccetto Rosso e il lupo a letto insieme. Ciò non significa che essi, ascoltando la fiaba, comprendano o immaginino concretamente l'atto sessuale. Potrebbe trattarsi proprio della sensazione del sublime di cui si è a lungo discusso: l'intimità con il Male, con la sfera del minaccioso e del "bestiale", genera forti sensazioni di attrazione e repulsione, da cui Cappuccetto sceglie di lasciarsi sedurre.

Questa illustrazione di Gustave Doré sembra particolarmente adatta per suggerire la complessità dell'esperienza di Cappuccetto Rosso, che non appare affatto caratterizzata semplicemente dalla paura ma da qualcosa di molto più profondo, ambiguo e affascinante.



Figura 4. *Cappuccetto Rosso*. Incisione di G. Doré

C'è un altro aspetto importante da evidenziare nella relazione tra il lupo e Cappuccetto e riguarda le indicazioni precise che Cappuccetto fornisce al lupo, per indirizzarlo a casa della nonna. Perché mai mandare un lupo a casa della nonna? Alla radice del comportamento di Cappuccetto Rosso non sembra esserci semplice ingenuità. Il lupo non incarna solo la seduzione avventurosa delle “creature gioconde del bosco”, vi è anche una componente chiaramente distruttiva. Mandare il lupo dalla nonna, secondo la ricostruzione di Bettlheim, può essere esito sia di una sorta di “vendetta” che Cappuccetto rivolge alla nonna, responsabile di averle confezionato una mantella rossa che la rendeva troppo attraente per la sua età, sia un tentativo disperato di liberarsi dal seduttore tradendo la nonna, la cui maturità la rendeva comunque maggiormente in grado di fronteggiare la situazione.

In tutte le sue sfaccettature, nei diversi passi che Cappuccetto compie verso il lupo e per distanziarsi dallo stesso, vediamo all'opera l'esperienza emotiva del sublime. La fanciulla desidera superare il limite incarnato dal Principio di Realtà, per abbandonarsi a un incontro nuovo e inconsueto con un lupo, cioè in un certo senso con un violentatore, se non con un cannibale, che sembra risvegliare delle parti oscure e difficilmente comprensibili celate dentro di lei.

Il sublime trasmesso da questa fiaba, però, include sia una dimensione estetica sia una dimensione morale. Come anticipato, il senso di vertigine provato dalla ragazza è destinato a "risolversi", è collocato cioè in una narrazione solida, in grado di "curare" i timori del lettore.

Se il lupo incarna la natura egoista, asociale e potenzialmente violenta dell'uomo, il cacciatore è espressione di una propensione sociale, generosa e protettiva, paterna. Così, lo slancio eroico del cacciatore consente a Cappuccetto Rosso di attraversare questa esperienza pericolosa e di trarne una lezione, evitando che le sia fatale. Cappuccetto si è inevitabilmente avvicinata troppo al male e così è stata inghiottita dal lupo, insieme alla nonna. Tagliando la pancia del lupo, il cacciatore le dà una nuova vita, l'opportunità di una rinascita. È Cappuccetto Rosso però a ideare il modo per uccidere il lupo: gli riempie il ventre di sassi di modo che la bestia, dopo il risveglio, cercando di allontanarsi di corsa, si uccida.

Il cacciatore certamente aiuta Cappuccetto Rosso ma è lei a sbarazzarsi dei suoi demoni. Ecco quindi il passaggio alla morale, alla possibilità di identificazione del bambino con una Cappuccetto Rosso umana, che ha rischiato tanto da farsi inghiottire dal lupo ma che alla fine della storia ha compreso i suoi limiti, qual è il punto sino a cui si può

spingere, quali sono i pericoli legati all'andare nel mondo. L'esperienza del sublime, in senso kantiano, sembra dunque costituire la porta di accesso alla sfera della morale.

Il sublime, adesso

Al termine del primo capitolo sono giunta a definire il sublime legato al crimine come un'emozione ossimorica, che si esprime nella forma della sorpresa e del terrore; essa ci pone di fronte al senso del limite, alla dimensione della distruttività umana e genera in noi uno stato di spaesamento, ossia un tentativo, spesso destinato al fallimento, di comprendere un gesto "altro" che esula dalla nostra quotidianità.

Ipotizzando che questa emozione connoti il processo di *avvicinamento al crimine* da che il crimine esiste, in questo capitolo intendo esplorare le possibili risposte a un quesito di centrale importanza: come mai la ricerca del sublime e del crimine sembra caratterizzare particolarmente la società contemporanea?

I programmi televisivi sul crimine, il *dark tourism*, il collezionismo di *murderabilia*, il fanatismo per gli assassini: perché il crimine, come oggetto culturale, è così contemporaneo? Quali trame della contemporaneità sostengono in modo così solido la fascinazione per la violenza?

Le prime risposte a questi interrogativi si possono individuare prendendo spunto dalle recenti riflessioni sul sublime che hanno preso forma nel campo dell'arte contemporanea, e hanno riattualizzato lo "storico" dibattito

su questa emozione. È come se le prime scosse del mutamento oggetto della nostra attenzione, cioè una sorta di “ritorno del sublime” si fossero riscontrate proprio nell’espressione artistica, creando le prime occasioni di riflessione su un cambiamento che, come avremo modo di vedere, si estende ben oltre la mera sfera dell’arte.

“Il sublime, adesso” è il titolo di un saggio del 1948 di Barnett Newman, un pittore espressionista astratto il quale sostenne che l’arte americana a lui contemporanea stesse tentando di far rivivere la tradizione del sublime, in opposizione con il gusto artistico europeo che amava l’opera piccola, graziosa, rappresentativa. In quel periodo, Barnett Newman e Mark Rothko dipinsero a colori forti tele astratte che raggiungevano efficacemente lo scopo di produrre sensazioni di abbandono oceanico e di disagio nello spettatore, preannunciando in questo modo le successive evoluzioni dell’arte contemporanea.

Più in generale, se si analizza l’evoluzione del mondo dell’arte, è evidente quanto la dimensione del perturbante, se non dell’osceno, stia divenendo pervasiva nelle più recenti rappresentazioni o nelle *performance*.

Un primo esempio è la *performance* che l’“artista” Marina Abramovic fece a Napoli nel 1974 rimanendo in piedi a seno nudo davanti al pubblico per sei ore offrendo a chiunque la possibilità di utilizzare su di lei tutti gli oggetti posti su un tavolo al suo fianco: una sega, una forchetta, un pettine, una frusta, un rossetto, un ago, coltelli, fiammiferi, forbici, miele, grappoli d’uva, persino una pistola carica. All’inizio la reazione del pubblico fu quasi di indifferenza, ma pian piano la situazione diventò sempre più estrema, e gli oggetti cominciarono ad essere usati per tagliarle i vestiti, ferirla, bruciarla, palparla; nella quarta ora le lamette furono usate per tagliuzzare la sua pelle, da cui poter succhiare il suo sangue, fino a che

qualcuno le mise in mano la pistola e gliela fece appoggiare alla fronte piegandole le dita sul grilletto. A quel punto un gruppo di spettatori intervenne “salvando” la Abramovic dalla sua stessa opera.

Quella che venne ricreata è una specie di "bolla artistica" al di fuori dello spazio e del tempo, in cui gli individui prendono parte alla *performance* sfidando i codici culturali condivisi e dando prova della loro "animalità" violenta davanti a un pubblico sempre più interessato a vivere la sublime esperienza del limite.

Un secondo esempio molto recente, e se vogliamo più commerciale, può essere tratto dalla mostra "*Body worlds*" di Gunther von Hagens - soprannominato il dottor morte – nota per aver fatto il giro del mondo proponendo decine di corpi umani imbalsamati con la tecnica della plastilizzazione. La mostra, studiata anche dai ricercatori del gruppo "*Institute of dark tourism research*", ha toccato più di sessanta città del mondo e ha attratto oltre 34 milioni di visitatori, 150000 persone solo in Italia aggiudicandosi il record di "mostra più visitata della Storia". A Milano l'evento è stato ospitato dalla Fabbrica del Vapore nel 2013, l'ingresso costava 15 euro. Durante la mostra la città era tappezzata di manifesti che pubblicizzano i pezzi forti di *Body Worlds* : un cadavere di cavaliere sezionato che cavalca il suo cavallo morto tenendo in mano un cuore, una coppia di ballerini cadaveri in posa plastica, e via scorrendo. Il lavoro di Von Hagens è molto più vicino alla ricerca del sublime nella sua versione “*dark*” che a quella del bello; aggirarsi tra le opere rievoca di conseguenza una sensazione di inquietudine che sembra essere parte del gioco. Lo stesso autore sembra “giocare” con il suo personaggio e con il suo look, proponendosi come una sorta di dottor Frenkenstein contemporaneo.

Una volta usciti dalla mostra, tra gli orecchini a forma di polmone, il poster con cavallo e cavaliere scuoiati e il quaderno che raccoglie le riflessioni dei visitatori appare il video che mostra la tecnica della plastinazione. Il genere è davvero *horror*, appare un laboratorio con dei medici in camice bianco e si vedono dei cadaveri, che con un lavoro minuzioso e l'immersione in diverse vasche, diventano i *bodies* di *body worlds*. *Body worlds* è un esempio estremo ma fa riflettere che un'operazione di questo genere basata sulla morte e sulla profanazione del corpo (a Milano su richiesta della Chiesa non sono stati messi in mostra dei feti né la parte dedicata alla sessualità) abbia battuto ogni record di visitatori.

Alcuni critici hanno interpretato questi cambiamenti nel mondo dell'arte, sempre più proteso verso la ricerca dell'irrapresentabile, dell'eccedenza e del mistero, come un ritorno del reale (Foster Hal, 1996/2006), in senso lacaniano, e quindi del sublime. Se l'arte tradizionale disponeva di una cornice simbolica efficace, come per esempio una cornice religiosa che dettava i codici della rappresentazione, l'arte contemporanea invece emerge in un mondo dove il simbolico sembra al tramonto (cfr *infra*): da questa prospettiva, l'arte si può trasformare anche in una provocazione, quasi nella speranza che il simbolico ci sia ancora, che “dall'altra parte” qualcuno reagisca. (Cfr Senaldi, 2013). Come sostiene Lyotard, ricordando Kant, nel contemporaneo “la violenza, il vigore, sono necessari al sublime, esso prorompe, si erge [...]. L'immaginazione dev'essere violentata perché è attraverso il suo dolore, attraverso la mediazione del suo stupro che si ottiene la gioia di vedere, o intravedere, la legge”. (Lyotard, 1991/1995, p.71.) Nei due esempi che ho citato, si sono fatte sentire sia le reazioni della Chiesa nel caso di *Body Worlds*, sia del gruppo che ha “salvato” la Abramovic.

Tuttavia è evidente che il coinvolgimento e la fascinazione dello spettatore non sono dettati tanto dal “codice” che interviene ponendo un limite, quanto proprio dalla sensazione che si possano sfidare quasi tutti i limiti spingendosi fino alla morte, al contatto ambiguo con la distruttività dell’essere umano, con la possibilità della catastrofe, della fine di tutto.

Nella società attuale, sostiene Lyotard, avviene una radicalizzazione del pensiero di Kant: le forme espressive contemporanee tenderebbero a enfatizzare maggiormente lo *shock* iniziale del sublime, ossia il senso di abbandono alla vertigine, rispetto alla successiva fase di riconoscimento della forza eroica dell’individuo, della libertà e della morale (Cfr Shaw, p. 116). Prevale, sostanzialmente, la “scarica emotiva”, che non sfocia necessariamente in un’esperienza trasformativa.

È questo il motivo per cui l’arte appare come “l’evento di un soggetto non identificabile, che tenta di rappresentare l’irrapresentabile”(Kearney, 2012). Le imperfezioni, l’informe e il mostruoso hanno assunto un tale peso nell’arte contemporanea poiché essa non imita la natura ma va “al di là”, avvicina la sfera sublime dell’indicibile. Di conseguenza, l’arte contemporanea diviene in certi casi fieramente incomprensibile²⁶, votata a svelare le profondità abissali, a interrogare e a celebrare la dismisura, se non l’orrore.

²⁶ A riprova dell’apparente “incomprensibilità” dell’arte contemporanea si possono citare diverse pubblicazioni come l’ironico “L’arte contemporanea spiegata a tuo marito” di Mauro Covachic oppure il bellissimo fumetto “l’Arte, conversazioni immaginarie con mia madre” di Juanjo Saez in cui l’Autore tenta di spiegare il senso dell’arte contemporanea a sua madre, valorizzando l’esperienza artistica come esperienza essenzialmente emotiva, al di là del linguaggio.

Riprendiamo il caso di Cappuccetto Rosso trattato poco sopra. Esso assolve in questo scritto la funzione di incarnare la rappresentazione classica, moderna, del sublime che scaturisce dal conflitto tra Principio di Piacere e Principio di Realtà. L'opera intitolata "*Daughter*" di Kiki Smith, una delle più quotate artiste contemporanee, confrontata con l'illustrazione di Doré, può metterci sulle tracce del cambiamento che ha interessato il contatto con la dimensione del sublime, mescolata a quella del "raccapricciante". Nell'illustrazione di Doré, il sublime è suggerito dall'espressione di attrazione e repulsione di Cappuccetto Rosso, è una traccia quasi impercettibile in una "cornice" che rievoca il "bello", le giuste proporzioni, la rappresentazione accurata. Al contrario, la "figlia" di Kiki Smith sembra attingere a piene mani da un sublime orrorifico, dal mondo sotterraneo in cui Cappuccetto Rosso non è disgiunta dall'animalità del lupo, al contrario, Cappuccetto è *anche* il lupo. Il risultato, in questo caso, va certamente oltre il bello, in grado di "incorniciare" e offrire rassicurazione allo spettatore. Decade automaticamente il principio della distinzione, il limite, la cornice: la bambina diventa un lupo e il lupo diventa una bambina.



Figura 5. Kiki Smith. *Daughter*, 1999
Nepal paper, bubble wrap, methyl cellulose and hair
48 x 15 x 10" (121.9 x 38.1 x 25.4 cm)

A questo proposito, sull'idea della "cornice", intersecata al tema del sublime e all'arte contemporanea si è espresso ampiamente Derrida, nel suo lavoro "La verità in pittura". Kiki Smith propone un'estetica del turbamento poiché nella sua rappresentazione l'autrice sfida quello che Derrida, rifacendosi a Kant, definisce come "parergon".

Il concetto di "parergon" fa riferimento a "quelle cose che non appartengono intrinsecamente alla rappresentazione dell'oggetto come sua parte integrante ma come un accessorio esteriore" (cit in Derrida, 1978/1981, p.54). Alcuni esempi sono le cornici dei quadri o i panneggiamenti delle statue, i quali appaiono anche come oggetti accessori, secondari, al di fuori dell'opera (ergon). Il "parergon" richiama però l'idea di un oggetto che si trova sì in posizione subordinata rispetto all'opera ma "non si trova a lato, si riferisce e coopera, da un certo di fuori, all'interno dell'operazione". Per questo motivo, "parergon" può essere anche una colonna, un elemento

distaccato rispetto a un edificio che ha un legame strutturale con la “mancanza costitutiva” dell’edificio stesso. Ogni opera, sostiene Derrida (*ivi*, p.64) dovrebbe lasciarsi centrare e incorniciare, lasciar delimitare il suo fondo, staccandolo per mezzo di una cornice dallo sfondo generale. “L’incorniciatura sostiene e contiene sempre ciò che, lasciato solo, crollerebbe subito per terra”(*ivi*, p.78).

Il sublime, per l’autore, sfida il “parergon”, dal momento che è suscitato da oggetti senza forma e che riconducono il pensiero alla totalità del senza-limite.

La scultura di Kiki Smith, in questo senso, sembra proprio rappresentare qualcosa di “quasi troppo grande” per la nostra facoltà di apprendimento. Se, infatti, Cappuccetto Rosso è *anche* il lupo non c’è la possibilità di strutturare una storia, non sembra esserci spazio per nessuna lezione “morale” da apprendere sul confine tra Principio di Piacere e Principio di Realtà. Ci troviamo di fronte a un’inibizione, a un arresto, a una sospensione che trattiene le forze vitali e con-fonde, sfida la nostra capacità di categorizzare e nominare.

Tuttavia, va precisato, si tratta pur sempre di una scultura, opera finita e prodotta con uno scopo dalla mano di un’artista; il parergon viene certamente sfidato ma ciò avviene all’interno di un contesto definito, che è quello dell’arte contemporanea, che a sua volta si rifà a una storia nota a tutti, quella di Cappuccetto Rosso. Coerentemente con questa precisazione, Derrida fa notare che è la natura bruta a suggerire il sublime al meglio; l’esempio utilizzato è quello di una diga che esplode con violenza: di fronte alla mostruosità *reale*, non ci si compiace né ci si accontenta delle attrattive della seduzione, non c’è più gioco ma serietà nell’impiego dell’immaginazione.

Il sublime si pone dunque quale esperienza emotiva riscoperta dalla critica artistica, destinata tuttavia

automaticamente a debordare dalla mera sfera estetica. Ricollegandosi alla dimensione “sotterranea” dell’esistenza e all’irruzione del Male, più precisamente questa emozione sembra emergere dalle profondità del sociale, di cui l’arte tenta di farsi rappresentante e che la psicoanalisi si propone di scandagliare a fondo.

Adesso. Nella vertigine del contemporaneo

Slavoj Žižek, filosofo di origine slovena, è uno dei più grandi interpreti del pensiero dello psicoanalista Jacques Lacan. Definito l’Elvis Presley della filosofia, Žižek ha rovesciato la tradizionale immagine del filosofo distaccato, proponendosi molto spesso come provocatore, volto a svelare l’enigmaticità insita in alcuni aspetti della società che il senso comune ci porta a dare per scontati²⁷. Ha pubblicato moltissimi articoli e libri, i quali mescolano per esempio disquisizioni accurate sul bere la coca cola – “è come ingoiare il nulla” (Žižek, 2013) – con riferimenti filosofici a Hegel, Marx o al suo maggiore punto di riferimento teorico, Lacan. La leggenda precede anche il personaggio di Lacan, un comunicatore ermetico,

²⁷ Nella puntata della trasmissione televisiva “Che tempo che fa?” dell’1/12/13, Slavoj Žižek, intervistato da Fabio Fazio, dopo una disquisizione introduttiva sulle variazioni nell’arte di defecare in Europa, ha affermato: “Ecco io voglio fare questo alla gente: rovinare i loro piaceri più innocenti”.

sfuggente, che fu “scoperto” dai surrealisti²⁸ e che nell’ultima fase della sua vita aveva scelto di esprimersi ricorrendo alla topologia, ai grafi e ad alcune pratiche come l’annodamento di cordicelle, portando alcuni suoi detrattori a vedere in lui i tratti deprimenti di una personalità istrionica fuori controllo (Bazzanella, 2011, p.85).

Approcciare il pensiero di questi due autori non è certamente semplice e il rischio della banalizzazione è dietro l’angolo, tuttavia le riflessioni sul sublime più penetranti, in grado di collegare profondamente la ricerca di questa emozione ai mutamenti della società contemporanea e al mondo del crimine si possono ricondurre al pensiero di Lacan, successivamente sviluppato da Žižek.

Ancorando il discorso alle considerazioni proposte dai due autori, e svincolandole dalla “clinica”, si possono identificare almeno tre elementi che contraddistinguono le forme assunte da questa emozione nella società attuale. Sia chiaro: gli elementi del sublime che qui suggerisco e collego alla contemporaneità non vanno interpretate come in netta contrapposizione con quelle del passato. Modernità e postmodernità/tardo-modernità non verranno qui presentate come fasi in sequenza progressiva. La mentalità, gli stili, le forme espressive moderne, in questo senso, non possono dirsi superate rispetto a quelle contemporanee, anzi, come riconosciuto anche da Bauman (1887/1992) – uno dei maggiori sostenitori del

²⁸ Con la sua tesi di dottorato, nel 1932, pubblicò delle poesie di una sua paziente paranoica che interessarono molto i surrealisti e furono perciò pubblicate nella rivista di Paul Eluard. Di conseguenza egli divenne, in un certo senso, “lo psicanalista surrealista” (Parascandolo, 2006).

postmodernismo – capita spesso che le prime sopravvivano accanto alle seconde²⁹. Qui di seguito presento, dunque, degli elementi chiave che contraddistinguono le “forme emergenti” assunte dal sublime, particolarmente contemporanee ed estendibili al mondo del crimine.

La sfida, pertanto, è di portare il pensiero più recente su questa esperienza emotiva, “risorto” – dopo Kant – in campo estetico e collegato all’arte, a parlarci della società contemporanea nel suo complesso e più specificatamente della fascinazione attuale per il crimine.

²⁹ Non entrerò nella diatriba che vede schierarsi da un lato i sostenitori di un’attuale frattura con la modernità (i cosiddetti “postmodernisti”), dall’altro chi avvalorava l’idea di una sua continuazione. Nel corso della trattazione, il pensiero di autorevoli pensatori della postmodernità come Lyotard (che ha importato l’espressione “postmoderno” in ambito filosofico e sociologico) e Maffesoli, sarà affiancato a riflessioni come quelle di Eva Illouz che si muove in un orizzonte più propriamente tardo-moderno. Il mio intento è di evidenziare alcuni cambiamenti che hanno interessato la società contemporanea a partire dalla fine degli anni 50/inizio anni 60 tra cui la progressiva espansione dei *mass media*, l’affermarsi della società dei consumi, il moltiplicarsi delle informazioni, l’avvento del *web 2.0*. L’idea è che questi cambiamenti, riconosciuti sia dai sostenitori della post-modernità sia da quelli della tardo-modernità, abbiano inciso nel conformare l’attuale fascinazione per il crimine e per l’esperienza del sublime. Considerando che il mio obiettivo non è quello di identificare degli elementi di omogeneità nel contemporaneo e dunque di “periodizzare” ricorrendo a specifiche etichette, nel testo che segue non farò riferimento né all’espressione “postmodernità” né “tardo-modernità” cui sostituirò quella più neutra di “contemporaneo” (Cfr Agamben G., *Che cos’è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008)

La dissolvenza del simbolico

Comportamenti come il *dark tourism*, il collezionismo di *murderabilia* o il fanatismo per gli autori di reato potrebbero facilmente essere associati alla sfera “patologica” del voyeurismo e della perversione, ed è interessante notare come anche nel linguaggio comune per designare la fascinazione per il crimine si utilizzi l’aggettivo “morboso”, che richiama per estensione il linguaggio medico e il riferimento alla dimensione patologica. Utilizzato in senso stretto, il termine “voyeurismo” fa riferimento ad una parafilia riconosciuta dal DSM IV come “l’atto di osservare soggetti che non se l’aspettano di solito estranei, mentre sono nudi, si spogliano, o sono impegnati in attività sessuali”³⁰.

³⁰ Traslato al di fuori del campo della perversione sessuale e in una dimensione meno patologica, questa fascinazione potrebbe essere ricondotta anche al termine tedesco “*Schadenfreude*”, l’atto di gioire per le sofferenze altrui. Il termine deriva da *Schaden* (danno) e *Freude* (gioia) e si riferisce ad un sentimento che, benchè non abbia un termine per essere designato in altre lingue al di fuori del tedesco, sembra essere riconosciuto da diverse culture, citiamo in proposito un detto giapponese: “他人の不幸は蜜の味, Le sfortune altrui hanno il sapore del miele”.

Gli studi scientifici sulla *Schadenfreude* non sono però utili al nostro discorso in quanto si intersecano con quelli relativi all’invidia, alle dinamiche *ingroup/outgroup* e, in generale, parlano di un livello di sofferenza che attiene più alla sfortuna, come appunto suggerisce il detto, che alla sofferenza profonda chiamata in causa dal crimine. Conseguentemente anche le sensazioni prese in considerazione, la gioia, il “sapore del miele” appaiono fuori fuoco, schiacciate solo sullo spettro positivo della emotività.

Secondo la mia ipotesi, c'è qualcosa di molto più ambiguo nella fascinazione per il crimine – la ricerca del sublime, appunto – tuttavia è interessante partire proprio da questa sensazione comune, ossia dalla convinzione che la fascinazione per il crimine sfoci in comportamenti poco civili, morbosi, al di fuori della sfera di ciò che è lecito provare in specifiche situazioni. Qualcosa di “morboso” che tuttavia si fa.

Cosa è successo nella nostra società? Proviamo un certo disgusto quando pensiamo, come spiega David Garland, che nel periodo dei linciaggi negli Stati Uniti si era diffusa l'abitudine di inviare agli amici e ai parenti delle cartoline raffiguranti l'autore di reato linciato dalla folla. Per un certo verso può apparire il retaggio di una cultura a tratti primitiva, violenta, portata a sguazzare nel sangue in modo barbaro, a dispetto di ogni pretesa di ordine e sicurezza incarnati dalla Legge e dallo Stato. In fondo, si potrebbe pensare, nel Sud degli Stati Uniti c'è ancora la pena di morte.

Come spiegare però, per esempio, le immagini dell'esecuzione di Bin Laden divulgate senza censura dai media di tutto il mondo? Osservando con attenzione, non sembra esserci molta differenza tra i due fenomeni, se non nei mezzi disponibili per condividere lo spettacolo della morte.

Il fascino della morte, la sublime seduzione del crimine sembra anzi riemergere con particolare forza proprio nella società contemporanea, come se il processo di civilizzazione e bonifica delle passioni stesse vivendo uno dei suoi momenti di arresto. Non si può semplicisticamente ricondurre il discorso a una regressione barbarica di alcuni gruppi sociali, in quanto analizzando la pervasività dell'attrazione per il crimine sembra esserci un desiderio di emozioni forti legittimato e diffuso in maniera

capillare. Nella attuale ricerca del sublime attraverso il crimine si può intravedere allora, secondo la mia ipotesi, la traccia di un mutamento più profondo.

Lacan definisce il "Grande altro" come una sorta di "mare in cui nuotiamo", di regola non scritta che governa la società. Il Grande altro può essere definito anche come il meccanismo anonimo dell'ordine simbolico, che induce l'individuo a essere "parlato" da un'entità altra. Il grande Altro, in questo senso, costituisce "il Terzo, il soggetto che sovrasta l'interazione dei reali individui umani" (Žižek, 2009, p.62), lo spazio simbolico in cui dimoriamo.

Il processo cui staremmo assistendo, che può essere utile per interpretare il fenomeno al centro della nostra attenzione, è secondo l'Autore il fallimento del Grande altro, la perdita di significato di gran parte delle regole, dei codici, delle narrazioni che hanno tenuto insieme la società.

Le religioni, i confini definiti tra bene e male, la morale, la legge: molte delle "strutture" della società contemporanea sembrano vivere una fase di perdita di solidità, che si accompagna al dilagare di un sempre più diffuso relativismo.

Si potrebbe obiettare, seguendo le direttrici della sociologia e della criminologia del conflitto, che un'adesione omogenea al "Grande altro" fosse più una rappresentazione collettiva (se non un'utopia) moderna che una realtà effettiva; la società – si potrebbe sostenere – è sempre stata composta da micro-gruppi in conflitto gli uni con gli altri. In realtà il mutamento interviene proprio al livello della "rappresentazione collettiva": se fino a qualche tempo fa l'idea che la società potesse procedere coesa verso un modello di riferimento (pensiamo al comunismo o, per dirla con Lyotard, a qualsiasi altra "grande narrazione") era credibile per molti gruppi sociali, e ispirava fedeltà a dei codici comportamentali, è proprio

questa rappresentazione che inizia a sgretolarsi. Si modifica la grandiosa visione moderna dell'ordine, basata sulla frenesia di risolvere problemi per mezzo di concetti come la "mano invisibile" o astrazioni simili, in grado di disciplinare la complessità della società contemporanea (Bauman, 1991/2010). Di conseguenza, si sviluppa una tendenza alla parcellizzazione e si diffonde una più generalizzata sfiducia nell'idea che l'adesione, anche a delle "regole del sentimento" condivise su larga scala, possa portare a raggiungere una qualche forma di benessere, di coesione o di progresso. Con "regole del sentimento" (Hochschild 1983/2006, cfr Cap 3) intendo quelle norme condivise che specificano cosa si ritiene giusto sentire o non sentire in un determinato momento, dal punto di vista dell'adeguatezza "clinica" (cosa ci si aspetta da un adulto sano) "morale" e "socio-situazionale" (cosa è appropriato alla specifica situazione). Queste regole delimiterebbero una zona in cui si è al riparo dalla preoccupazione, dal senso di colpa o dalla vergogna riguardo al sentimento che si prova in una certa situazione, creerebbero uno spazio d'azione dai confini precisi, cui generalmente l'individuo si adegua, esercitando un "lavoro emotivo" di evocazione o soppressione delle proprie emozioni. In questo senso, la fragilità del simbolico interessa anche le "regole del sentimento", così che le emozioni percepite come "morbose" – come quelle legate al crimine – vengono progressivamente analizzate con maggior relativismo, problematizzate e, in taluni casi, vissute.

Tornando alla distinzione tra livello simbolico, immaginario e reale della società proposto da Lacan, accennata nel capitolo precedente e qui approfondita, quella contemporanea sarebbe dunque una società caratterizzata da una crisi dell'ordine simbolico, del

linguaggio, delle norme in grado di stabilire in maniera univoca cosa è lecito e cosa non lo è³¹. Così, un primo elemento distintivo del sublime legato al crimine, *adesso*, è dato dal fatto che si tratta di un'emozione che può anche essere considerata legittima, che – in un certo senso – è stata parzialmente “sdoganata”.

Il sublime, in questo senso, è l'emozione che per eccellenza va contro il simbolico in quanto si tratta dell'esperienza del limite, della rottura, del sovvertimento del Principio di realtà.

Coerentemente con questa prospettiva, seguendo il percorso teorico proposto da Žižek (1999), non solo il Grande Altro tenderebbe a dissolversi ma anche a trasformarsi nell'"osceno", inteso quale suo doppio celato. “Il Grande Altro, infatti, denota il potere in tutte le sue forme: è, sì, la legge dello Stato, che richiede al cittadino un “toglimento” etico, ma è anche il suo “lato osceno”, il codice delle leggi non scritte” (Piotti, 1999). L'esempio impiegato da Piotti per chiarire questo concetto è quello di un giovane militare, obbligato ad obbedire sia al colonnello (portavoce delle leggi scritte), sia alle logiche del nonnismo, espressione di un potere “osceno” basato su leggi non scritte.

Questa trasformazione sarebbe evidente in diverse sfaccettature della società contemporanea, i cui tratti edonistici fanno sì che essa si aspetti da noi sempre più spesso non tanto la temperanza, quanto l'"eccesso". In

³¹ Nel 1953, nella conferenza “Il simbolico, l'immaginario e il reale”, Lacan assegna la prevalenza al registro simbolico. Nella fase conclusiva del suo pensiero, nel Seminario XXII, intitolato R-S-I, avviene un ribaltamento e il reale acquisisce maggiore importanza. Cfr Recalcati (2008), *L'immaginario, il simbolico e il reale?* in Cappa F., *Tracce di immaginario*, Milano, Udine: Mimesis.

senso provocatorio Žižek (1999), per esempio, ha identificato nelle terribili torture di Abu Ghraib una forma di iniziazione al lato osceno e nascosto della cultura popolare americana. Le immagini degli uomini incappucciati in posa teatrale, secondo l'Autore, rievocano immediatamente le fotografie di Mapplethorpe, le *art performance* di Manhattan, i film di David Lynch; si connettono cioè alla sfera espressiva e di consumo che ruota attorno (anche) al senso del limite e del sublime, che non può non essere associata a fenomeni emergenti come il mercato di *murderabilia*, il *dark tourism* o più in generale la fascinazione per il crimine (cfr Carrabine, 2011).

La trasformazione del Grande Altro nell'osceno deriverebbe dalla tendenza della società a spingerci non tanto verso il contenimento dei nostri impulsi, quanto verso il godimento³², che il Super io contemporaneo trasformerebbe in un vero e proprio imperativo. Nella nostra epoca, anche il Super io, infatti, “come Lacan aveva ben visto, funziona quale imperativo di godimento non meno che quale divieto. La conseguenza paradossale e tragica è una corsa sfrenata al godimento che, ovviamente, sfocia nell'impossibilità di godere, dal momento che il Super-io esige sempre di più” (Žižek, intervistato da Roubin, 2006)

Riprendendo l'esempio di Cappuccetto Rosso, nella sua versione dei fratelli Grimm del 1857 sopra analizzata, nella società attuale l'imperativo di contenimento

³² Il godimento (*jouissance*) non è identico al piacere (*lust*): [...] leso designa la soddisfazione paradossale procurata da un incontro doloroso con una cosa che perturba l'equilibrio del “principio di piacere”. In altre parole, il godimento è collocato al di là del principio di piacere (Žižek S., *Tarrying with the negative*, cit, p.280, n.1).

incarnato dalla figura della madre che dice a Cappuccetto di non allontanarsi dal sentiero e di non abbandonarsi al principio di piacere perde la sua forza e convive con l'imperativo opposto. Il Grande Altro, nei frangenti in cui assume la forma dell'osceno, ci chiede di godere, di cogliere tutti i fiori del prato e di "andare a letto" con il lupo. È in questo senso che Lacan parla di un mutamento della società che ci traghetterebbe da uno stato di repressione nevrotica a un'esplosione di tipo psicotico. L'individuo, scollato dalla dimensione contenitiva del simbolico, si troverebbe legittimato – se non spinto – a inseguire le più diverse forme di godimento che, come vedremo, sono spesso mediate dall'esperienza del consumo. Così, il crimine, ma anche per esempio il sesso – si pensi alle vendite di un libro dedicato al sadomasochismo come "Cinquanta sfumature di grigio" – sembrano continuamente riemergere dalla dimensione del "tabù" per approdare ad un universo conforme, pronto ad accogliere queste tematiche per coinvolgere emotivamente spettatori a caccia di trasgressione³³.

³³ Puntualizzo, a scanso di equivoci, che questo cambiamento non va però inteso come un ritorno collettivo alla "barbarie", non sto affermando che senza un ordine condiviso, la società sia destinata a sprofondare in uno stato caotico e senza direzione, che sfocerà nella disgregazione. Come vedremo successivamente, questo sgretolamento dei codici simbolici sostituiti da messaggi doppi e ambigui si accompagna, secondo un'interpretazione lacaniana, a un mutamento del principio di organizzazione interna della società, che va trovando il suo collante nella sfera del consumo.

La pervasività dell'immaginario

Niente più del crollo delle torri gemelle può far comprendere quanto il sublime sia strettamente connesso all'attuale divaricazione della dimensione dell'immaginario. Guardare le fotografie e i video degli aerei che trafiggono le torri, degli uomini che cercano la salvezza nel vuoto, della coltre di detriti su Manhattan, costituisce certamente un'esperienza del sublime che ricorda ognuno di noi. I media hanno consentito al mondo intero di vivere la morte in diretta, gli spettatori hanno così potuto osservare fino a dove si può spingere la distruttività dell'essere umano e provare un senso di spaesamento determinato dall'irruzione improvvisa del Male in un giorno qualunque. Tutte le televisioni del mondo hanno trasmesso in diretta il gioco tragico del Caso, che ha diviso gli abitanti di New York in due categorie, "vivi" e "morti" – tra i primi chi per esempio a causa di qualche coincidenza fortuita non era andato al lavoro, tra i secondi chi quel giorno passava semplicemente di lì.

Il modo in cui è stato mostrato l'attentato dell'11 Settembre, come anticipato, non è però solo esemplificativo del sublime ma del sublime connesso alla dimensione dell'immaginario e al peso che quest'ultima ha assunto nella società contemporanea.

Con il declino del simbolico e l'avvento della "società dello spettacolo", preconizzato da Debord già nel 1967³⁴, è

³⁴ Si tratta di un libro il cui titolo si rivelò ben presto destinato a una fortuna mediatica certamente maggiore rispetto alle riflessioni in chiave marxista proposte nelle pagine del testo che, letto al giorno d'oggi, può apparire deludente. Lo stesso Debord, in effetti, dopo aver girato un cortometraggio con lo stesso titolo del libro,

avvenuto il passaggio da una società basata sulla scrittura a una società basata sulle immagini. Il cambiamento è sotto gli occhi di tutti, non sono certamente solo i lacaniani ad aver notato come grazie alle nuove tecnologie si stia virando verso un pensiero non più verbale ma iconico, cioè fondato sull'intreccio di immagini concatenate le une alle altre.

In linea con la chiave interpretativa “emozionale” qui adottata per parlare di crimine, ciò che contraddistingue la dimensione immaginaria è la sua capacità di suscitare delle esperienze emotive, “di operare per così dire a livello prelogico, prima cioè che si instaurino pregiudizi e sovrastrutture concettuali” (Bazzanella, 2011, p.19) . L'immagine traumatica, reiterata e quasi ipnotica, dell'“uomo che cade” è dunque una prova dell'imperversare dell'immaginario nella nostra società. Essa però ci parla anche della funzione chiave dell'immaginario secondo Lacan, che è quella di “copertura” della realtà.

Per quanto le immagini dell'attentato alle torri gemelle siano “presenti” nella memoria della collettività, esse ricoprono anche un forte ruolo difensivo, costituiscono una sorta di patina che ha rivestito esteticamente la tragedia dell'11 Settembre. Nella sua analisi dell'attentato alle Torri Gemelle, Slavoj Žižek si è concentrato proprio su questo aspetto: la trasmissione continua, quasi ossessiva, delle immagini del crollo delle torri non sarebbe servita in

dovette scendere a patti con il potere di assimilazione della Società dello Spettacolo, cui aveva tentato di opporsi. Realizzò, infatti, nel 1975 un altro cortometraggio dal titolo *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film “La Société du spectacle”*, nel tentativo di governare le modalità di appropriazione (spettacolari) del suo libro. Cfr De Renzis, 2008.

realtà ad aumentare la vicinanza globale alla tragedia, al contrario, avrebbe favorito l'occultamento del reale. Si è attuato, per dirla con Žižek, un meccanismo di “de-realizzazione” dell'orrore” (Žižek, 2002, p.17). Se, infatti, l'immaginario si insinua laddove il simbolico si dissolve, esso non è dotato dello stesso potere di disciplinare, di avvicinare, mediante il linguaggio, ciò che ci appare nuovo e inconsueto. Il linguaggio, che è la massima espressione del Grande Altro, ha una funzione classificatrice e nominatrice, esso si colloca pertanto a metà tra un mondo ordinato, e un mondo disordinato, fatto di contingenza e di fatalità (Bauman, 1991/2010, p.12). Il simbolico, in questo senso, veicola l'analisi, la comprensione e si compone di continui tentativi di penetrazione anche in mondi sconosciuti, nelle zone d'ombra, in quelle sfere che di primo acchito potrebbero apparire inconoscibili, continuamente ricondotte, nei limiti del possibile, a categorie ordinate. L'immaginario, nella società contemporanea, sembra svolgere un ruolo differente, di “copertura” appunto: da un lato, ci emoziona, dall'altro nasconde e filtra la realtà, sia nei suoi aspetti conoscibili attraverso il linguaggio (si pensi ai *reality show*), sia – soprattutto – nei suoi aspetti inconoscibili e angoscianti.

Secondo questa prospettiva, le immagini televisive dell'11 Settembre, ma anche le opere d'arte che sono state dedicate a questo evento, hanno avuto il ruolo non tanto di “avvicinare” la tragedia quanto di tenerla a distanza; esse hanno offerto agli spettatori uno strumento per godere delle proprie emozioni e per condividere uno spettacolo sublime a livello globale. Le interpretazioni simboliche di quanto accaduto, dal punto di vista politico, sembra siano passate in secondo piano.

Sia chiaro, l'essere umano ha bisogno dell'immaginario, necessita terribilmente di una distanza, a maggior ragione

quando si confronta con eventi nuovi, inconsueti, potenzialmente tragici e inspiegabili, in pratica quanto si confronta con il reale. I media, in questo senso, moltiplicano semplicemente le possibilità di “alienarsi”.

Quando ha a che fare con un oggetto potenzialmente devastante come il crimine, l'individuo può aver bisogno di “coprirlo” con l'immaginario e di collocarlo così alla giusta distanza. In un certo senso, il crimine alberga proprio nella zona d'ombra in cui il linguaggio fatica ad arrivare: da un lato, il crimine avviene perché il dialogo perde la sua forza ed è sostituito dalla violenza, dall'altro la criminologia sembra spesso particolarmente in difficoltà nello “spiegare” univocamente perché il crimine esiste³⁵.

³⁵ In una scena del film la “Rabbia giovane”, il primo film di Terrence Malick, c'è un dialogo interessante tra un poliziotto e un giovane ragazzo, autore di numerosi omicidi commessi in modo freddo e pressoché insensato nel corso di una “fuga d'amore”. Il dialogo avviene dopo l'arresto:

Poliziotto: *“Kit, non ho capito una cosa di te, perché odi tutti?”*

Ragazzo: *“Non odio tutti, al contrario!”*

Poliziotto: *“E allora perché l'hai fatto?”*

Ragazzo (sorridente): *“Non lo so, forse ho sempre voluto essere un criminale, anche se non a questo livello. Al mondo c'è di tutto”.*

[Il Poliziotto sorride.]

I sorrisi d'intesa tra il poliziotto e il ragazzo fanno comprendere che quel “non lo so” è la risposta più “vera”, perché il linguaggio del ragazzo “fin lì” non arriva e perché “al mondo” – un criminale e un poliziotto lo sanno bene – “c'è di tutto”, anche ciò che eccede qualsiasi tentativo di “dare senso”. Da questa prospettiva, il film è interessante perché il ragazzo non incarna nessuno dei *cliché* cinematografici del criminale: non è né “cattivo”, né “psicopatico”, né “traumatizzato”; al contrario, i primi venti minuti del film sono dedicati alla sua storia d'amore con la sua ragazza, niente di più “normale”.

Il crimine, dunque, è innanzitutto qualcosa che “c’è”, in secondo luogo può apparire davvero come qualcosa che è “oltre”, nella sfera dell’“inspiegabile”, un buco, un vuoto di senso. Quando il crimine penetra nel nostro immaginario, le sue dimensioni oscure ci consentono di vivere l’emozione del sublime e al contempo di sentirci al riparo dall’angoscia dell’insensatezza che lo caratterizza.

Ma cosa intendiamo davvero per immaginario?

Imago, in latino, definisce il ritratto, la copia, la maschera, ciò che è altro dal reale. Imago è anche quella allo specchio, che è il “*limen*” che divide la realtà dall’immaginario. Gli studi sulla dimensione dell’immaginario, anche con il recente affermarsi del *cultural studies*, hanno assunto un peso sempre più significativo nelle scienze sociali, tuttavia non esiste una definizione univoca di questo concetto (Cappa, 2008).

Per sgombrare il campo da eventuali equivoci, è bene sottolineare che la concezione lacaniana di “immaginario” non include nulla che richiami l’idea di immaginazione; esso è – per Lacan – un “chiuso mondo a due”. Non c’è, dunque, la possibilità di trascendenza legata all’immaginazione, il soggetto è quasi catturato dall’immagine, ne viene assorbito (Recalcati, 2008).

L’origine di quella alienazione viene fatta risalire da Lacan alla cosiddetta “fase dello specchio”: nel momento in cui si identifica con la propria immagine, il piccolo perde parte di se stesso: lo stadio dello specchio costituisce il primo momento di un’alienazione costitutiva che caratterizzerà l’intera vita dell’adulto”(Lacan 1974a, Bazzanella, p. 21).

Basta comprendere lo stadio dello specchio come una identificazione nel pieno senso che l’analisi dà a questo termine: cioè come la trasformazione prodotta nel soggetto quando assume

un'immagine, - la cui predestinazione a questo effetto di fase è già indicata dall'uso, nelle teoria, dell'antico termine *imago* (Lacan, 1974a, p.88)

Quando il bambino si guarda allo specchio avverte una prima forma di alienazione, cui sfugge attraverso l'immagine che diviene uno scudo nei confronti della realtà, essa è definita "altro", una "a piccola". La sfasatura tra il bambino e l'immagine è alla base della "mancanza" costitutiva dell'uomo, che tenterà di colmare in maniera sempre fallimentare attraverso il "desiderio". Quest'ultimo non costituisce però qualcosa di profondo e interiore, il desiderio è spesso veicolato dall'Altro, ossia dal mercato, dalla pubblicità, dalle convenzioni sociali. (Cfr Lacan, 2006).

Nel pensiero di Lacan, l'alienazione non costituisce però – come anticipato – una "negazione" in senso hegeliano, funzionale a una sintesi. L'individuo è abitato da un'alienazione che non si risolve e, soprattutto, ne ha bisogno per proteggersi dal reale, dalla "mancanza costitutiva" dell'essere umano.

La realtà, in quanto universo strutturato simbolicamente in opposizione al Reale, l'impossibile/innominabile, che non è simbolizzabile e sfugge ad ogni simbolizzazione, abbisogna di un minimo di cornice fantasmatica per funzionare, altrimenti, senza di essa, crollerebbe miseramente, rivelando il suo statuto traumatico spettrale, cioè Reale (Žižek cit in Senaldi, 2008).

La televisione, *facebook*, la "società dello spettacolo" ci parlano del tentativo dell'individuo, mediato dal desiderio, di sfuggire dalla propria angoscia attraverso una serie di identificazioni immaginarie.

Il crimine che sembra pervadere la società contemporanea è certamente connesso alla sfera

dell'immaginario, così come l'abbiamo definita, e risponde, in particolar modo, all'esigenza dell'individuo di trovare in essa delle occasioni per vivere delle emozioni intense, che gli permettono di entrare in contatto con i suoi desideri (mimetici). È necessario però introdurre un ulteriore elemento di complessità per tratteggiare al meglio questa dimensione e per connetterla al tema al centro di questo scritto.

Quali sono le caratteristiche del crimine "immaginario" rispetto a quello che accade realmente? Quali elementi contraddistinguono la rappresentazione mediatica e consentono allo spettatore di godere delle sue emozioni, tra cui il sublime?

La risposta a queste domande si può intravedere certamente nel pensiero di un altro intellettuale francese, Jean Baudrillard. Come nel caso di Žižek, anche il pensiero di Baudrillard ha un risvolto "pop", soprattutto in quanto la sua nozione di "simulacro" ha ispirato i fratelli Wachowski nella realizzazione del film Matrix, campione d'incassi nel 1999. Il libro "*Simulacres et simulation*" compare in una delle scene iniziali del film, in cui Neo, il protagonista, estrae alcuni cd custoditi tra le pagine del libro; Baudrillard, inoltre, è stato contattato dai fratelli Wachowski per collaborare alla stesura di Matrix Reloaded.

Matrix narra la storia di Neo, un programmatore informatico che viene contattato da Morpheus, un famigerato *hacker* ricercato dalle autorità, il quale – insieme ad altri "*hackers* della Resistenza" – ha identificato in lui l'Eletto che li salverà. Il mistero rivelato a Neo è che la realtà non è altro che una simulazione digitale sviluppata per tenere sotto controllo gli uomini. L'intero genere umano è, infatti, soggiogato dalle macchine che dopo una fase di ribellione hanno ottenuto il

potere sulla terra. Le macchine sfruttano l'energia degli uomini per sopravvivere e li condannano a trascorrere la propria esistenza in Matrix, una realtà fittizia: tutto ciò che percepiamo come reale è una beffa, non esiste, si tratta solo di immagini virtuali inviate al nostro cervello dalle macchine che ci dominano.

Il concetto di “simulacro” di Baudrillard, nella versione dei Wachowski, si ritroverebbe proprio nella rappresentazione della realtà come “Matrix”, matrice virtuale e illusoria in cui ognuno di noi sarebbe collocato. Semplificando estremamente, il film potrebbe essere interpretato come una critica alla dimensione dell'immaginario in cui l'individuo è immerso, senza possibilità di esercitare un reale controllo sulla propria esistenza. L'individuo, dunque, sarebbe condannato a vivere in una realtà fittizia composta di desideri mimetici, in un simulacro controllato dai media e dai poteri costituiti, che nel film sono incarnati dal nemico per eccellenza, “l'Impero delle macchine”.

In realtà, l'interpretazione dei Wachowski si avvicina solamente al concetto di “simulacro” di Baudrillard, di cui – in un certo senso – costituisce a sua volta un simulacro. Quando Baudrillard è stato contattato per Matrix Reloaded ha deciso di non collaborare alla realizzazione del film, le ragioni le ha spiegate anche in un'intervista rilasciata al *Nouvel Observateur*, che può essere utile per metterci sulle tracce della reale accezione di “simulacro”.

Nouvel Observateur: Il collegamento tra questo film e il punto di vista che lei sviluppa per esempio nel “Delitto perfetto” è [però] abbastanza sorprendente. Questa evocazione di un "deserto del reale", questi uomini-spettro resi del tutto virtuali, che sono solo la riserva energetica di oggetti pensanti...

Jean Baudrillard: Sì, ma ci sono già stati altri film che trattavano questa crescente indistinzione fra reale e virtuale. Truman Show, Minority Report o anche Mulholland Drive, il capolavoro di David Lynch. Matrix vale soprattutto come sintesi parossistica di tutto questo. Ma il dispositivo qui è più rozzo e non suscita veramente il turbamento. O i personaggi sono nella Matrice, cioè nella digitalizzazione delle cose. O sono radicalmente al di fuori, cioè a Zion, la città di coloro che resistono. In effetti, sarebbe interessante mostrare ciò che accade sul punto di giuntura dei due mondi. Ma quello che è soprattutto imbarazzante in questo film, è che il nuovo problema posto dalla simulazione qui è confuso con quello, molto classico, dell'illusione, che si trovava già in Platone. Il vero equivoco è qui. Il mondo visto come illusione radicale è un problema che si è posto a tutte le grandi culture e che da esse è stato risolto con l'arte e la simbolizzazione. Quello che noi altri abbiamo inventato per sopportare questa sofferenza, è un reale simulato, un universo virtuale da dove è espurgato tutto ciò che c'è di pericoloso, di negativo, e che soppianta ormai il reale, fino a diventarne la soluzione finale.

Baudrillard critica sostanzialmente l'approccio dicotomico dei Wachowski, l'idea che una realtà esista ancora, radicalmente distinta e "altra" rispetto a quella "virtuale", dell'immaginario. In effetti, a un primo livello il concetto di simulacro si potrebbe prestare a fraintendimenti; la caratteristica essenziale del simulacro è, infatti, quella di porsi in relazione con un "referente" originale e di rappresentarlo (simularlo) in maniera falsa e illusoria (Viviani, 2008, p. 70). Il contributo di Baudrillard sulle riflessioni riguardo al concetto di simulacro aggiunge però un particolare fondamentale: per l'autore, nella società attuale la "copia" ha ucciso la realtà. "La dimensione strutturale si autonomizza a esclusione della dimensione referenziale, si istituisce sulla morte di quest'ultima" (Baudrillard, 1976/ 2007).

Questo significa che nell'epoca della "simulazione" non siamo più di fronte a copie più o meno "contraffatte" di un originale tangibile³⁶, l'immaginario non è un mondo fittizio che riproduce in modo falso la realtà. È la realtà stessa che, intrecciandosi con la sua rappresentazione mediatica, finisce per non poter più essere considerata come un'entità a sé, dotata di una propria "autenticità"³⁷. In questo senso, a Baudrillard interessa proprio il punto di congiunzione tra realtà e immaginario, i nodi in cui le due trame s'intrecciano.

La riproduzione mediatica del crimine reale è un simulacro secondo l'accezione di Baudrillard in quanto

³⁶ Questa è l'accezione di simulacro formulata per esempio da Walter Benjamin nel 1936 in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Il trattato riflette sulle conseguenze dell'avvento della televisione, del cinema e della fotografia che porterebbero le opere d'arte a perdere la propria "aura" originale.

³⁷ Un esempio concreto riguardante il caso del crimine può essere ritrovato nelle trasmissioni televisive che ospitano i parenti delle vittime di reato che spesso esprimono la loro sofferenza "in diretta", all'interno del "simulacro" volto a rappresentare una versione spettacolare di quanto accaduto. È evidente che il confine tra realtà e rappresentazione è a tratti inesistente, per cui il dolore "autentico" si fonde inevitabilmente con quello rappresentato, si piega ai tempi televisivi, alle esigenze di make up, alle richieste di una enorme disponibilità a parlare dei propri sentimenti. La distinzione tra scena e retroscena è molto difficile da percepire. In questo senso, è emblematico il caso dell'omicidio avvenuto ad Avetrana: la madre della vittima di reato ha ricevuto la notizia del ritrovamento del cadavere della figlia in diretta, nel corso della trasmissione "Chi l'ha visto?". In occasioni come questa lo spettatore si lascia certamente "alienare" dall'immaginario ma allo stesso tempo è animato dalla ricerca del reale da esso celato, vuole catturare con i suoi occhi il momento – sempre che esista e sia possibile – in cui la sofferenza diventa così intensa da non poter essere "coperta" dalla sua rappresentazione.

costituisce una versione “controllata” della realtà, costruita in modo spettacolare e finalizzata al godimento, di cui lo spettatore si appropria. Il simulacro crea però uno spazio scenico che rappresenta un *continuum* con la realtà, che produce un’atmosfera incantata e magica solo se connesso con la realtà, solo in quel caso è in grado di coinvolgere e sconvolgere l’individuo, consegnandogli le chiavi di accesso alle sue emozioni. Non è tanto il concetto di “Matrix” ad essere interessante. In particolar modo nel caso del crimine, perché l’immaginario funziona, la connessione tra “fake” (Matrix) e “real” – il *continuum* – deve essere sempre presente agli occhi dello spettatore. Se, infatti, come fa notare anche Baudrillard nell’intervista citata, l’immaginario ci serve per difenderci dal reale (in termini lacaniani), esso non può proporsi come qualcosa di completamente sconnesso dallo stesso.

La fascinazione per il crimine di cui mi occupo è molto presente nella società contemporanea perché i media sono molto presenti ed esercitano un ruolo centrale nel congiungere la realtà con l’immaginario, riflettendo e moltiplicando all’infinito quel che più ci turba, nel tentativo di tenerlo sotto controllo. Difatti, identificando le strategie ottimali per creare degli “eventi emotivi” in cui elementi di realtà e fiction si mescolano tra loro in un intreccio sempre più fitto e con-fusivo, i media non fanno altro che “mettere in trama”, e quindi in scena, il reale, la morte, il non senso.

Analogamente alla “Marilyn” di Warhol, quando il crimine viene riprodotto dai media in un serie infinita di rappresentazioni, ognuna delle quali vi aggiunge una particolare “coloritura” adattata al gusto dello spettatore, si genera una realtà-simulacro in cui, davanti agli occhi di un pubblico affascinato, il crimine reale si confonde con la sua rappresentazione emozionale. Una rappresentazione

che viene scelta dall'individuo-spettatore per la sua capacità evocativa, per quanto essa è in grado di risuonare emotivamente con il suo mondo interiore, accogliendo ed esprimendo le fantasie più estreme. Lo spettatore, in altri termini, prova a fare sua questa riproduzione – quella specifica Marilyn della serie, colorata con quello specifico colore – mediante una proiezione dei propri vissuti e delle proprie emozioni, donando così un suo senso personale all'esperienza dell'attraversamento del mondo della violenza.

Differenti programmi televisivi sul crimine, serie, docu-fiction, offrono agli spettatori differenti “distanze” dal reale. Se il sublime è l'emozione che, secondo l'accezione di Burke, ha luogo quando la paura è messa a distanza, i media, in quanto “oggetti mediatori”, pongono di per sé le condizioni per vivere l'esperienza del sublime. Tuttavia, ogni programma – ogni Marilyn della serie – potrà offrire un taglio diverso, tutto è riproducibile e adattabile al gusto dello spettatore: dai programmi “sterilizzati” come in Italia Quarto Grado (cfr cap.4) per chi ama il crimine ma non il sangue, fino ai siti Internet come Rotten per chi apprezza le immagini crude, *splatter*, i taluni casi tratte dalle scene del crimine. L'immaginario assume dunque i tratti del simulacro in quanto si compone di una serie infinita di specchi deformanti; come in un *luna park* l'individuo può camminare tra gli stessi, lasciarsi sconvolgere dalle immagini riflesse, soffermarsi su quella più perturbante, passare a quella che lo fa sorridere, osservare le immagini degli altri e così via.

L'individuo non vive però esclusivamente in “matrix”, nel labirinto degli specchi, il registro dell'immaginario esiste solo in quanto si pone in relazione con il simbolico e con il reale. In particolare, la ricerca del sublime attraverso fenomeni come il *dark tourism* o il collezionismo di

murderabilia è indicativo di come l'uomo occidentale sia alla ricerca spasmodica del reale occultato dall'immaginario, di provare ad esplorare il “continuum” del simulacro fino ai suoi “punti” più estremi.

Il ritorno del reale

*Take me out tonight,
oh take me anywhere I don't care, I don't care.*
The Smiths, 1987.

Il lancio dei sassi dai cavalcavia fu un fenomeno che si diffuse in Italia nella seconda metà degli anni 90 e che, nonostante il clamore mediatico sia scemato, continua a verificarsi e a coinvolgere ragazzi molto giovani. Nel 1993 e nel 1996, in particolare, si verificarono due casi che scossero notevolmente l'opinione pubblica: l'impatto dei sassi lanciati portò alla morte due ragazze, una di 25 e uno di 30 anni; ad accrescere l'incredulità generale si aggiunse il fatto che gli autori, dei ragazzi molto giovani reoconfessi, non furono mai in grado di motivare il loro gesto in maniera convincente.

Questi avvenimenti, in tutta la loro drammaticità, possono essere emblematici del rapporto che intercorre tra l'esperienza del sublime e il reale (cfr Senaldi, Piotti, 1999, p. 37-47), per diverse ragioni. Il lancio dei sassi dai cavalcavia è, per cominciare, un fenomeno che viene comunemente ricondotto alla sfera dell'inspiegabile, che è anche la sfera del sublime. Nel 1993 e nel 1996, in particolare, le motivazioni del gesto fornite dai ragazzi ruotarono attorno all'esperienza della noia, una

spiegazione ritenuta “non degna” dai commentatori che continuarono a sottolineare l’inspiegabilità di quegli omicidi; il fatto, inoltre, che le vittime fossero sconosciute, casuali, colpite a morte senza aver avuto una precedente relazione con i lanciatori, non poté che essere considerato un ulteriore elemento più che misterioso.

Il sasso che volteggia nell’aria, di conseguenza, sembra proprio simboleggiare l’irruzione del Caso nella quotidianità, una sorta di dado lanciato contro la folla incessante di automobilisti, ordinata, colorata, monotona. Un sasso lanciato quasi “per caso” che, da una certa prospettiva, sembra mirare proprio al raggiungimento dell’esperienza estetica del sublime:

nella notte, attraversata dalla infinita colonna di luci, rosse e bianche, dei veicoli che incessantemente e insensatamente scorrono sotto di noi, come se fossero una cascata “innaturale” [...], risonante del rombo cadenzato dei motori così vicini eppure così irraggiungibili – noi, dall’alto, ci troviamo come sospesi sull’abisso, siamo (crediamo di essere) tra cielo e terra, tra tutto e nulla, tra vita e morte (Senaldi M., Piotti A. *ivi*, p. 42).

Nella cascata incessante di macchine colpita dal sasso, si può intravedere allora, dal punto di vista estetico, il corrispettivo contemporaneo dell’immagine della Natura che s’intreccia con l’orrore. Con un po’ di fantasia, il lancio potrebbe essere paragonato all’accensione di un vulcano, un piccolo gesto per trasformare l’immagine di una montagna nel suo doppio diabolico e spettacolare, tutto da godere. Il sasso diviene allora l’elemento di rottura, in grado di colpire di sorpresa e scatenare sentimenti di orrore e paura da osservare da lontano, al sicuro.

C’è, dunque, una forte componente estetica e seducente nel fenomeno del lancio dei sassi dai cavalcavia, esso è

sublime sia per chi lo compie sia per chi lo osserva. Tuttavia, non si può considerare il sublime dal solo punto di vista estetico.

Ricollegando il discorso ai tre registri di Lacan, un elemento essenziale per comprendere il caso dei “sassi dal cavalcavia” è proprio la noia, che non può affatto essere liquidata come una spiegazione superficiale; in realtà, si tratta di una sensazione che può derivare proprio dalla “copertura” esercitata da un immaginario sempre più pervasivo e spersonalizzante, da quello stesso aereo di cui abbiamo parlato, che per mesi e mesi si è ostinato a trafiggere le Torri Gemelle. In questo senso, vivere in un simulacro può essere estremamente noioso ed è su questa noia che s’incunea la passione per il reale, il particolare desiderio contemporaneo di avvicinamento al Male. Come sostiene Ferrell (2004), non è affatto superficiale interpretare alcuni atti devianti contro la proprietà o contro le persone come degli atti di rottura contro la noia, elemento che la criminologia dovrebbe sforzarsi di prendere in considerazione seriamente, in qualità di “moto dell’animo” storicamente e socialmente costituito, anche attraverso un immaginario sempre più asfittico.

Il lancio del sasso può dunque essere inteso quale momento di scontro tra immaginario e reale, quale tentativo di squarciare l’immaginario mettendo in mostra il buco che lo costituisce, la mancanza, il caso, l’inspiegabile reale che si cela dietro di esso. Una protesta contro la noia, intesa come sensazione che si associa alla pervasività dello stato di alienazione degli individui, soprattutto dei ragazzi, spesso spaesati di fronte all’esperienza della sconnessione dal desiderio e schiacciati dal *nonsense* della quotidianità.

Posto a confronto con il simbolico e con l’immaginario, il reale gioca la parte del registro impossibile, insensato e tuttavia irriducibile, “*che torna sempre allo stesso posto*”

(Lacan, 2008, p.25). Esso si manifesta, inoltre, sia come “assenza”, sia come “eccesso”: il lancio del sasso è un gesto che denota un vuoto di senso ma è al contempo eccessivo perché distrugge tutto e s’impasta con la morte. Anche la casualità di cui ho parlato è una peculiarità del reale, che si presenta come un evento, un accadimento fortuito: “il reale non è, ma accade e dura il tempo di un istante” (Cfr Bazzanella, *ivi*, p. 72).

Il sublime, nella società contemporanea, alla luce delle precedenti considerazioni, può assumere dunque i tratti di una “passione per il reale³⁸”, svincolata dal simbolico e

³⁸ Per esplorare questa prospettiva, può essere utile andare alle radici di questa riflessione illustrando il concetto di Sublime, connesso a quello di reale, anche attraverso la lettura dell’*Antigone* di Sofocle proposta da Lacan (Shaw p. 132-136).

Come noto, l’opera racconta la storia di Antigone, figlia di Edipo e di Giocasta, che decide di dare sepoltura al cadavere del fratello Polinice contro la volontà del nuovo re di Tebe Creonte. Scoperta da Creonte, Antigone viene condannata a vivere il resto dei suoi giorni imprigionata in una grotta, destino che la donna accetta a testa alta. In seguito alle suppliche del coro e alle profezie di un indovino, Creonte decide infine di liberarla, scopre però che si è impiccata. Alla morte di tragica di Antigone seguono quella del figlio di Creonte (promesso sposo di Antigone) e quella della moglie. Una tragedia a tutti gli effetti.

Nella tradizionale rilettura di Hegel, Antigone decide di anteporre la Legge della Famiglia alla Legge universale della Polis; la tragedia sarebbe dunque data dall’opposizione tra l’assoluto dell’individuale etico e l’assoluto dell’individuale politico. Lacan, invece, sembra intravedere in Antigone qualcosa di più complesso: è come se la donna decidesse di inseguire il suo desiderio in modo cieco, andando contro la Legge, cioè sfidando i limiti imposti dal simbolico, facendoli vacillare e scegliendo, volontariamente, la morte (Lacan, libro VII). Secondo Lacan, la Legge della Famiglia sembra infatti nascondere un elemento più torbido, dato dall’amore proibito della donna per il fratello

veicolata da un immaginario che la irretisce ma non arriva a contenerla.

La fascinazione per il crimine, da questa prospettiva, si connetterebbe al contemporaneo poiché nella società attuale la sfera del simbolico si è notevolmente ristretta a vantaggio dell'immaginario, creando una situazione di squilibrio, compensato dalla tensione verso il reale. In altre parole, viviamo un'epoca *connotata* dalla passione per il reale, di cui la fascinazione per il crimine costituirebbe semplicemente una declinazione. Non a caso Lacan, dopo la conferenza del '53 intitolata "SRI" – in cui metteva in primo piano il simbolico – nel 1974 ne ha tenuta un'altra intitolata "RSI", in cui il reale faceva valere il suo primato sugli altri registri.

Da questa prospettiva, i turisti del crimine o i collezionisti di *murderabilia* potrebbero essere accomunati dallo stesso sentimento di saturazione dei lanciatori (ma anche dei consumatori di sostanze stupefacenti o di chi pratica sport estremi) che li condurrebbe alla ricerca di un contatto tangibile con i luoghi o gli oggetti della scena del

Polinice; in questo senso, Antigone in realtà antepone se stessa e i retroscena della sua personalità ai codici della Legge, del linguaggio e della morale. Essa appare pertanto, agli occhi dello spettatore, come un'entità Sublime, che incarna la trasgressione in modo disturbate e per questo motivo confonde, attrae e repelle (Shaw, Miller, 2007). Antigone è scandalosamente splendida perché incarna la vita e la morte che si fondono e superano ogni limite, le sensazioni che trasmette sono di conseguenza talmente forti da convincere il Coro a sostenere la sua causa, ponendosi contro la Legge della Polis. Anche in Antigone, dunque, vediamo all'opera una "passione per il reale", la donna non patteggia con il destino ma lo incarna e sceglie di andare da sola contro tutto, verso una distruzione assoluta e incredibilmente affascinante.

crimine, intesi quali sublimi prove del fatto che qualcosa sia *realmente* accaduto o possa *realmente* accadere.

L'intento, in entrambi i casi, potrebbe essere quello di provare a sfidare i limiti e, accogliendo l'invito di Lou Reed, "*take a walk on a wild side*". È evidente, tuttavia, che ogni registro esiste in funzione dell'altro; così, al gesto del lancio del sasso dal cavalcavia è seguita una doppia risposta: il codice simbolico della Legge è intervenuto punendo i ragazzi in maniera esemplare e, aspetto forse più inquietante, il loro gesto è stato immediatamente assorbito e rilanciato dal registro dell'immaginario che li ha intrappolati nel labirinto di specchi del simulacro, creando peraltro una serie di emuli.

Nel caso della fascinazione per il crimine, e qui sta la vera differenza tra chi commette il crimine e chi ne è semplicemente affascinato, nella maggior parte dei casi l'atto di rottura è una fantasia, non un agito. Come si suol dire, "i buoni lo pensano, i cattivi lo fanno". La "reazione", di conseguenza, è più blanda, anche perché la stessa fascinazione è a sua volta una reazione al crimine, un anello di quella catena infinita che congiunge il reale alla perturbante coazione a ripetere (cfr Cap 1). Il reale dunque "torna sempre allo stesso posto" ma lo fa con modalità sempre diverse, l'*avvicinamento* al crimine costituisce una delle sue possibili scansioni, quella in cui la presenza di una "distanza di sicurezza" non può che amplificare il senso del sublime.

Raccordo

L'analisi condotta sin qui, partendo da alcune riflessioni nate nel mondo dell'arte, ha attraversato il pensiero psicoanalitico, in una versione "non clinica", analizzando la tripartizione tra registro simbolico, immaginario e reale. L'obiettivo di questo capitolo è riflettere sulla "contemporaneità" del sublime e della fascinazione per il crimine che, alla luce di quanto esposto sino ad ora, può essere interpretata come espressione di una "passione per il reale". In una società privata del simbolico e nauseata dall'immaginario, è come se si stesse affermando il tentativo di avvicinare l'eccesso, il non senso, il trauma, inteso come prova che qualcosa di tangibile e concreto possa ancora accadere. Il crimine, dunque, diviene espressione del reale, ricercato sempre più in maniera *immediata*, per esempio attraverso il *dark tourism* o il collezionismo di *murderabilia*, intesi come espressione del desiderio di un contatto "autentico" con una ferita, da esplorare emotivamente.

Partendo dal presupposto che il sublime sia un'emozione (Haidt e Keltner, 2003), la sezione che segue è volta ad ampliare ulteriormente lo sguardo sulla contemporaneità del sublime, proponendo una rilettura di questo "moto dell'animo" anche alla luce di alcune teorie che, nel corso del tempo, hanno costruito uno sguardo culturale sulle emozioni³⁹. Non tratterò dunque autori che si sono occupati del sublime ma autori le cui intuizioni sul ruolo

³⁹ Gli aspetti più propriamente metodologici, ossia anche i dovuti chiarimenti su cosa intendo per "emozioni" e cosa per "cultura" si ritroveranno nel prossimo capitolo.

delle emozioni nella società contemporanea, mi sono sembrate particolarmente calzanti per interpretare la fascinazione per il crimine come esperienza del sublime. L'idea è di creare così una prospettiva sufficientemente ampia e sfaccettata, in grado di accogliere questa emozione, in tutta la sua ambiguità, e di applicarla al crimine, affiancando il contributo della psicoanalisi a quello della sociologia.

All'interno di questo percorso, il concetto di “carnevale del crimine” di Presdee, costituisce una metafora particolarmente convincente per interpretare la fascinazione per il crimine ma è anche soprattutto il nodo teorico attorno a cui si coagulano le riflessioni sul sublime che proporrò successivamente e che meglio si adattano ad orientare la ricerca empirica su questi temi.

Il carnevale del crimine

“*Cultural criminology and the carnival of crime*” di Mike Presdee⁴⁰ è uno dei principali testi di riferimento

⁴⁰ Lo stile di Presdee rispecchia in gran parte la sua storia: dopo aver abbandonato la scuola a 16 anni, si è arruolato nei marines e ha combattuto nello Yemen fino a quando la compromissione delle sue condizioni di salute gli ha imposto di abbandonare la carriera da lui definita di “delinquente legale”. A 22 anni ha cercato fortuna in Canada ma ha contratto l'epatite, è tornato quindi in Inghilterra dove ha proseguito gli studi fino a diventare insegnante. La sua carriera accademica successiva, sempre caratterizzata da un pensiero sociologico critico nei confronti delle politiche neoliberiste e da un particolare interesse per la criminalizzazione

della corrente criminologica in cui si incardina questo lavoro, la criminologia culturale (cfr Cap 3). Questo testo gioca un ruolo importante, a questo punto del discorso, per due ordini di motivi: innanzitutto, si tratta di uno dei pochi, se non l'unico testo che si occupa della fascinazione per il crimine da un punto di vista criminologico; in secondo luogo, esso costruisce un ponte tra la sfera delle emozioni e quella della cultura, proponendo alcuni preliminari spunti sul ruolo delle emozioni nella società contemporanea, che saranno successivamente approfonditi.

“*The carnival of crime*”, in tipico stile “culturale” è un libro che, come anticipato, valorizza le emozioni e lo fa ancorandosi alla discussione di alcuni *case studies*. L'eccitazione, la paura e l'adrenalina vengono tematizzate da Presdee attraverso l'analisi di diversi fenomeni diffusi nella società contemporanea: le corse sfrenate in auto, il sado-masochismo, i programmi televisivi sul crimine, la criminalità di strada, il fenomeno dei rave e così via.

La premessa da cui parte Presdee è la stessa da cui prende le mosse questo lavoro: anche a causa della pervasività dei *mass media*, la quotidianità è intrisa di violenza, crudeltà, odio e umiliazione. La sfida sottesa alle ricerche di Presdee è però più alta, il suo intento è di osservare questo fenomeno con un'ottica polivalente, in grado di dare senso all'agire deviante, alla fascinazione per lo stesso e ai processi di criminalizzazione.

C'è qualcosa di profondo – premette l'Autore – che unisce la violenza al piacere e all'eccitazione. Per esempio,

dei comportamenti devianti giovanili, si è sviluppata inizialmente in Australia, per poi prendere la sua forma definitiva presso la Kent University in Inghilterra, dove Presdee ha contribuito alla nascita della *cultural criminology*.

quando Burgess scriveva le scene più cruente di “Arancia Meccanica” – lo ha ammesso nella sua autobiografia – era disgustato dalle sue stesse sensazioni di godimento. Sensazioni che, secondo Presdee, anche su scala inferiore, ognuno di noi potrebbe aver provato osservando scene di violenza o mettendo in atto un comportamento sbagliato, anche un piccolo furto o qualcosa di simile; l’eccitazione che se ne ricava, l’adrenalina, la sensazione di vivere il “limite”, costituisce il punto di partenza per riflettere sulla pervasività della violenza nella società attuale.

Senza scomodare la psicoanalisi, anche per Presdee ogni individuo è dotato di un “doppio fondo” da cui origina il desiderio adrenalino di trasgressione, Bachtin (1965/1979) – citato dall’autore – lo ha descritto come la “*second life*” dell’uomo, un concetto molto vicino a quello di *dépense* di Bataille (cfr *infra*), cioè un serbatoio di distruzione e dissenso contrapposto al mondo ufficiale della razionalità moderna.

Seguendo la tesi del libro, il piacere ricavato dal commettere direttamente un crimine o dall’osservarlo indirettamente, cioè l’emersione della “*second life*”, è a sua volta ricollegabile alla cultura della società attuale che, da un lato ha ridotto la ragione a mero calcolo comprimendo l’individuo, dall’altro – in linea con le riflessioni sull’oscenità del Grande Altro – è asservita alla ricerca del piacere, ossia alla rincorsa di una immediata gratificazione di ogni desiderio, anche se immorale. Una gratificazione spesso mediata dal consumo, che porta a una progressiva “mercificazione del crimine”, cioè alla trasformazione del crimine in un bene di consumo offerto, al pari degli altri, sul mercato dei media e della comunicazione.

È in questo contesto, molto brevemente tratteggiato e su cui torneremo, che l’*avvicinamento* al Male assume per

Presdee una forma che ricorda per molti aspetti quella del carnevale, così come classicamente analizzato da Michail Bachtin (1965/1979). Seguiamo i punti di contatto tra i due fenomeni, l'avvicinamento al crimine e il carnevale, concentrandoci sempre sull'avvicinamento indiretto, ossia sull'attrazione per la violenza.

Innanzitutto il crimine, come il carnevale, offre l'occasione di vivere una *performance* di eccitazione e trasgressione. Il termine *performance* è qui cruciale perché richiama l'idea di un coinvolgimento limitato nel tempo. Durante il carnevale si può impersonare qualsiasi personaggio "giocando" e rompendo le regole per la durata di un giorno, lo stesso vale per l'eccitazione trasmessa, per esempio, da una "gita" in un luogo del crimine, che in certi casi può essere vissuta come una trasgressione, una bravata in cui il divertimento, circoscritto nel tempo, può essere dato anche dal gusto di accedere alla sfera del proibito (cfr Cap 5). Siamo a caccia di un telecomando che ci trasformi in un vulcano, che ci porti a contatto con la sfera del sublime, a patto però di poter presto "togliere la maschera" e tornare a gustare una situazione di protezione rassicurante e statica.

Un secondo elemento in comune è costituito dal fatto che in entrambi i casi avviene una mediazione tra ordine e disordine, ovvero si può godere del disordine in una cornice ordinata e rassicurante. Nel caso del carnevale ci sono delle strade deputate alla sfilata e dei veri e propri rituali, per esempio delle canzoni ricorrenti, che offrono una cornice rassicurante al caos. Lo stesso fenomeno si ritrova soprattutto nelle trasmissioni televisive dedicate al crimine, che rispondono a delle regole precise di presentazione del caso, di colloquio con le vittime e via discorrendo, che incorniciano (torna il "parergon") la violenza e ne addomesticano gli elementi più perturbanti.

L'immaginario tenta dunque di coprire il reale, lo schermo permettendoci di gustarlo in una forma purificata.

Il piacere inoltre, sia nel caso del carnevale, sia in quello del crimine è dato dall'accesso a una sfera, anche corporea, che si oppone ai valori di repressione, di sobrietà e riflessività che sembrano come "ingessare" il mondo della conformità⁴¹. Con le parole di Presdee, "noi non mentalizziamo la tragedia, la guardiamo e ci gettiamo dentro. Non vogliamo pensarla, vogliamo sentirla. Non la vogliamo mediata dalla cultura, ma disadorna, incontaminata, esperienza immediata" (p. 76). In quest'ottica, in entrambi i casi, il piacere è trasmesso dall'esperienza dell'irrazionalità, dell'assenza di senso contrapposta alla noia sterile di una società sempre più funzionale, razionale e mercificata. Essere mascherati significa, in un certo senso, essere nessuno⁴²; godere, per un giorno, della possibilità di non essere. Il contatto con la

⁴¹ Si potrebbe obiettare che la metafora del carnevale, come piacere corporeo e sociale, si adatti con più difficoltà all'esperienza degli spettatori dei programmi televisivi relativi al crimine. In questo caso, va notato che Bachtin ha considerato anche forme di carnevale "vissute in solitudine", affermatesi in particolare nel periodo del grottesco romantico, che viene ricollegato al romanzo gotico o nero, volti a scandagliare l'infinito interiore dell'individuo. In quelle circostanze, l'esperienza carnevalesca si è fusa con elementi che facevano paura ed erano estranei all'uomo, ossia, nei nostri termini, con l'esperienza del sublime. Va segnalato, inoltre, che secondo Hugo, il grottesco sarebbe in realtà una mera reazione al sublime, volta a contrastarne l'esaltazione (*ivi*, p. 51).

⁴² Anche questo valore attribuito alla maschera come elemento che dissimula, cela e inganna è associato da Bachtin soprattutto alla fase del grottesco romantico. Dalla fase medioevale e rinascimentale la maschera era vissuta come elemento rigeneratore e rinnovatore, la sua caratteristica lugubre sarebbe invece imputabile al romanticismo.

dimensione “spersonalizzata”, “vuota”, al di là del simbolico, che caratterizza il carnevale, così come il contatto diretto con la tragedia “disadorna e incontaminata”, sembra in questo senso rievocare proprio il reale, in quel particolare punto in cui si congiunge alla sfera colorata dell’immaginario.

Un ulteriore aspetto interessante è costituito dal sovvertimento del potere reso possibile dal carnevale, così come dal crimine. In entrambi i casi, tutto può accadere, dietro ogni maschera – anche dietro a quella dell’assassino o della vittima di reato – si può celare un individuo di qualsiasi status socio-economico, ricco o povero, debole o potente. Nella sfera liberata e trasgressiva dell’avvicinamento al crimine, il potere può infatti essere sospeso; attraverso le lenti del crimine è possibile andare alla scoperta di un mondo orizzontale in cui il Male e l’aggressività sembrano prendere forma a prescindere dall’appartenenza socio-economica o culturale.

In ultimo, il carnevale consente agli individui di accedere a una sfera di condivisione entusiastica e irriverente, in cui ci si fa beffa di ciò che è conforme e alla sfera dell’Apollineo si oppone quella del Dionisiaco. Su questo aspetto, il collegamento con il crimine è identificabile, per esempio, in alcuni oggetti venduti dai commercianti di “*murderabilia*”, come il “*Serial Killer Trivial Game*”, un gioco da tavolo simile a Monopoli in cui ogni giocatore può impersonare un *serial killer*, vince chi miete più vittime. Ma esempi eclatanti si trovano anche nel cinema, per esempio nei film di Tarantino, in cui la violenza è un precipitato dionisiaco, affascinante e profondamente intriso di ironia irriverente.

In altre parole, per Presdee, in un mondo economico iperorganizzato che non integra la componente della trasgressione, la fascinazione per il crimine “carnevalesco”

è una necessità, uno strumento di riappropriazione della propria animalità caotica, una risposta alla sete primordiale di emozioni, al di là del potere e della razionalità.

Il carnevale è inoltre una sorta di *doppia metafora* della fascinazione per il crimine: esso costituisce uno strumento volto a perpetuare lo *status quo* che “normalizza” e ritualizza anche il caos ma è al contempo un’apertura, un’occasione che consente di vivere una sfera emotiva effervescente e liberata. In quest’ottica, l’attrazione per il crimine può essere letta sia come uno specchio dell’alienazione tipica dell’immaginario, una sorta di derivato attuale dell’antico “*panem et circenses*”, sia contemporaneamente, una porta verso la condivisione di un’energia liberatoria.

Lo si è detto, Presdee non nomina il sublime. È innegabile, però, che il carnevale sia congiunto profondamente a questa emozione. Lo stesso Bachtin (1979, p.30) descrive l’immaginario carnevalesco come “dualistico e ambivalente”, in grado di unire crisi e cambiamento, nascita e morte, in una dimensione più ossimorica che contraddittoria. Il carnevale, profondamente legato al concetto di “maschera”, è il momento dello spaesamento e della perdita di sé, in cui sembra proprio il sublime a sfidare i limiti e a condurre le danze della temporanea perdizione, a tessere insieme il reale con l’immaginario.

Coerentemente con la *doppia metafora* del carnevale, il sublime potrebbe allora essere interpretato sia come emozione da consumare, al pari delle altre, in una cornice di spettacolarizzazione e dunque di provvisorio e illusorio sovvertimento dell’ordine, sia come quello stato d’animo “effervescente” che anima il carnevale, inteso come esperienza sociale di fusione “orgiastica” e dionisiaca con la collettività.

Una possibile biforcazione del pensiero: consumo ed effervescenza

Le riflessioni presentate sino ad ora ci hanno condotto ad affermare che il sublime è un'emozione connessa ad alcune caratteristiche della società contemporanea, evidenziate attraverso l'analisi della tripartizione dei registri simbolico, immaginario e reale. Questa emozione, lo si è appena visto, può attivarsi, inoltre, nei processi che portano le forme della fascinazione per il crimine ad assumere – sotto certi aspetti – una dimensione carnevalesca.

Il discorso di Presdee, come si è detto, attraverso la metafora del carnevale apre però lo sguardo interpretativo a due diverse prospettive. Da un lato, sembra che la razionalizzazione e la mercificazione abbiano condotto l'individuo alienato a un ripiegamento su di Sé che lo porterebbe a vivere il crimine come esperienza per “scaricare” delle emozioni e godere individualmente delle stesse. In questo senso, il sublime potrebbe essere ricercato anche perché si tratta di un'emozione molto intensa da vivere, che garantisce un forte potere elettrizzante. Dall'altro, nell'esperienza carnevalesca sembra si possa intravedere anche una forma di liberazione, un tentativo di godere del caos, di avvicinare il Male e di sfidare i propri schemi cognitivi. Il sublime, in questa sua seconda declinazione, come emozione che si oppone al simbolico e al limite, svelerebbe la sua connessione profonda con il concetto di “*awe*” e di “effervescenza collettiva” proposto

da Durkheim (che compone il sublime, nell'accezione qui adottata, cfr cap 1).

Nelle pagine che seguono presento entrambe le prospettive, la mia ipotesi è che la possibile composizione delle due sia legata sia alla natura intrinsecamente “doppia” del carnevale, sia al fatto che si concentrino su due “momenti” diversi: la prima lettura, di ispirazione psicoanalitica, si focalizza sui processi che inducono alla ricerca del carnevale e sui lati “diabolici” di questa immersione nel mondo del Male; la seconda si concentra su ciò che accade durante il carnevale, sull'energia trasmessa da questa esperienza, e si interroga sulle possibili ricadute della stessa a livello di coesione sociale. Riprendendo i due “momenti” del sublime Kantiano, la prima ci racconta la fase di godimento legata alla perdita dell'Io, la seconda si interroga sulla possibilità di un secondo momento “morale” nella società contemporanea, in cui il registro Simbolico sembra entrato in crisi. Se, dunque, questi non sono i tempi di Cappuccetto Rosso o meglio non sono solo i tempi di Cappuccetto Rosso, vale la pena di chiedersi se e quali legami si strutturino in seguito al contatto con il Male.

Il consumo del crimine, la freddezza e il godimento

Produci, consuma, crepa!
(CCCP Fedeli alla linea, 1988)

Consumare il crimine

Patrick Bateman è ricco, giovane, vive a Manhattan nel pieno degli anni 80, frequenta i ristoranti alla moda, cura il suo corpo, va a caccia di abiti eleganti e disquisisce sulla perfezione dei propri biglietti da visita. Attorno alla figura di Bateman ruota “American Psycho” (1991), il romanzo culto di Bret Easton Ellis che ha regalato alla letteratura contemporanea uno spaccato terribile e al contempo ironico della società dei consumi, generando anche un certo scalpore.

Il romanzo è interessante per il nostro discorso perché Patrick Bateman, oltre che uno *yuppie* detestabile, è un *serial killer* spietato, glaciale, disgustato e ossessionato da prostitute, tossicodipendenti e senza tetto. Costruito in modo asfissiante, American Psycho alterna descrizioni dettagliate di prodotti, cibi, ristoranti, vestiti, ad altrettante descrizioni chirurgiche di omicidi, in cui nessun particolare è risparmiato. Così, il geniale dispositivo narrativo ideato da Bret Easton Ellis è in grado di attivare nello spettatore un senso di fascinazione mista a disgusto in corrispondenza delle scene di violenza, che non riesce però a disinnescarsi approdando a quelle dedicate al consumo. Ne consegue che la glaciale superficialità

quotidiana di Bateman finisce per risultare disturbante tanto quanto la sua violenza notturna e la lettura si trasforma in una trappola mortifera, senza scampo, un inno alla distruzione e al consumo in tutte le sue forme.

Nel romanzo, inoltre, non c'è alcuno spazio per "mentalizzare", in quanto i momenti dedicati alle riflessioni di Bateman sono ridotti ai minimi termini. Solo verso la fine del romanzo, quando l'impeccabile protagonista inizia a dare segni di cedimento, si apre qualche squarcio. Questa veduta sul "deserto del reale", precisa e intensa, è probabilmente il modo migliore per introdurre una riflessione sulla mercificazione del crimine:

Là dove c'erano la natura e la terra, la vita e l'acqua, ho visto una landa deserta senza fine, simile a una sorta di cratere, talmente priva di ragione e luce e spirito che la mente non riusciva ad afferrarla a livello consapevole, e avvicinandosi la mente arretrava, incapace di comprendere. Era una visione così limpida e autentica e vitale, per me, che nella sua purezza era quasi astratta. Ecco cos'era che potevo capire, Ecco com'era che vedevo la mia vita, ecco intorno a cosa mi muovevo, ecco come mi relazionavo al tangibile. Questa era la geografia intorno alla quale ruotava la mia vita: non mi era mai venuto in mente, mai, che la gente fosse buona che un uomo potesse cambiare o che il mondo sarebbe potuto essere un posto migliore grazie un sentimento o uno sguardo o un gesto, o al fatto di accettare l'amore o la gentilezza di un'altra persona. Niente era positivo, l'espressione "generosità di spirito" non aveva senso, era un cliché, uno scherzo di cattivo gusto. Il sesso è matematica. L'individualità non esiste più. Che cosa significa l'intelligenza? Come definire la ragione? Il desiderio - non ha senso. L'intelletto non è una medicina. La giustizia è morta. Paura, recriminazioni, innocenza, simpatia, colpa, perdita, fallimento, dolore, erano cose, emozioni, che nessuno sentiva più sul serio. Il pensiero è inutile, il mondo è privo di significato. Il male è l'unica cosa permanente. Dio non è vivo. L'amore non è degno di fiducia. La superficie, la superficie, la superficie, ecco l'unica cosa in cui ciascuno trovava

un qualche significato... Questa è la civiltà dal mio punto di vista, colossale e frastagliata....

L'immagine fornita da Bret Easton Ellis sembra la perfetta trasfigurazione del reale: una landa desolata inavvicinabile attraverso il linguaggio, in grado di prosciugare qualsiasi sensazione e qualsiasi tentativo di "dare senso", un vuoto colossale che si colloca sia alla base della corsa ai consumi ("la superficie, la superficie...") sia alla base della violenza, un motore in grado di originare la superficialità e il Male.

La congiunzione tra i consumi e il Male, intermediata dal reale, può essere compresa introducendo un altro concetto prelevato dal lessico di Lacan, quello di "godimento". Il godimento è "l'apparecchio con cui l'individuo affronta il reale" (Bazzanella, *ivi*, p.73), esso costituisce un sommo piacere e, al contempo, un dolore acuto, un impulso indescrivibile. Il godimento (*jouissance*), in altre parole, porta sempre con sé un eccesso, un elemento di trauma che lo distingue dal piacere (Recalcati, 1993).

Il godimento, si distingue però anche dal desiderio. Se il godimento richiama direttamente la sfera del reale, del vuoto e della coazione a ripetere, il desiderio è quella dimensione che origina dalla negativizzazione del godimento. Il desiderio nasce, infatti, dal contatto con l'Altro, che avviene attraverso il linguaggio. Attraverso il desiderio, l'individuo si distacca dal reale e dal vuoto, rifugge l'irrapresentabile e si avventura nel tentativo di dare senso al mondo, definendolo.

Nella società contemporanea, in cui il linguaggio non è in grado di esercitare una funzione di limitazione e definizione, secondo Lacan il desiderio fatica a prendere forma – non c'è desiderio senza Legge – e viene

soppiantato dal godimento. In altre parole, il desiderio, per realizzarsi creativamente necessita, secondo Lacan, del sostegno della sfera simbolica, quando è svincolato dalla legge e dal linguaggio – come spesso accade nella società contemporanea – esso perde la sua forza propulsiva fino a scomparire. Senza l'Altro (l'incontro con l'Altro avviene nella sfera del simbolico) il desiderio viene sostituito dal godimento, dando origine a un processo che porta l'individuo a perdere la propria vitalità e ad appiattire la propria esistenza su un impulso mortifero, conformista e insensato. In questo senso, nella società contemporanea il godimento – in qualità di strumento del reale – trova la propria possibilità di espressione nella sfera del consumo.

La connessione tra consumo e distruzione, mediata dal reale viene teorizzata da Lacan nell'ambito delle sue riflessioni sul "Discorso del capitalista"⁴³, in cui definisce il discorso "ciò che nell'ordinamento di quello che può essere prodotto grazie all'esistenza del linguaggio, ha funzione di legame sociale" (Lacan, 1972). Massimo Recalcati, psicanalista lacaniano, nel suo libro "L'uomo senza inconscio" ha concentrato la sua attenzione proprio su questo aspetto e ha evidenziato cosa accade nella società contemporanea in seguito al passaggio dal "discorso del padrone" al "discorso del capitalista".

Nel caso del "discorso del padrone" la mancanza costitutiva dell'individuo è prodotta (anche) dal significante che impone al soggetto di rinunciare al

⁴³ Lacan presentò la sua scrittura del Discorso del Capitalista nell'Università di Milano, il 12 maggio 1972, nella sua conferenza, intitolata "Del discorso psicoanalitico". Una versione integrale del testo della conferenza è consultabile qui: http://www.lacan-con-freud.it/lacaniana/traduzioni/lacan_in_italia.pdf

Principio di Piacere per iscriversi simbolicamente nella civiltà. Nel caso di Cappuccetto Rosso, la voce della mamma incarna proprio questa imposizione. Anche il discorso del capitalista fa leva su una “mancanza”, essa si trasfigura però nel tentativo di scalzare il potere del significante accedendo a una dimensione in cui il consumo e il godimento si intrecciano in una spirale senza fine, una trappola in cui l’individuo sembra trovarsi imprigionato. Il consumo degli oggetti che caratterizza la società contemporanea è, secondo questa lettura, mosso da una sorta di “coazione a ripetere” che porta l’individuo a cercare di colmare questa “mancanza” accumulando forme di godimento fasulle, motivate dall’illusione di raggiungere una condizione di riempimento definitivo. Ci immergiamo continuamente nel carnevale ma non si tratta affatto di un’esperienza trasformativa, al contrario si tratta di una semplice mistificazione spettacolare, destinata peraltro a ripetersi all’infinito.

Coerentemente con questa prospettiva, la “liberazione” contemporanea dalla Legge incarnata dal registro del simbolico non coincide con un alleggerimento della vita dai pesi degli ideali ma con un avvicinamento alla sfera del reale, intermediato dal consumo; di conseguenza, “il godimento dissipativo della pulsione di morte, strutturalmente antagonista e alternativo a quello del desiderio, trascina il soggetto in una deriva autistica che lo separa dall’Altro” (Recalcati, 2010, p.12). L’uomo contemporaneo, da questo punto di vista, costruirebbe legami fragili, asettici, che ricoprirebbero un ruolo tendenzialmente secondario rispetto all’investimento di energie riversato nella inesauribile rincorsa del consumo e dell’edonismo. Nel consumo tuttavia, come anticipato, non si celerebbe una semplice tensione ludica, uno schiacciamento frivolo nella superficie, ma un

atteggiamento dissipativo, nichilistico-distruttivo, imparentato con la pulsione di morte.

È questo il rischio portato dal Discorso del Capitalista: l'idea che l'esistenza possa tradursi non tanto in una lotta contro le costrizioni che ci impediscono di attingere e vivere il nostro desiderio, quanto in una rimozione totale dello stesso, seppellito sotto una coltre di oggetti, immagini, riflessi e godimenti volatili che si susseguono l'un l'altro in modo sterile. In altre parole, se siamo spinti a consumare il crimine e a ricavarne emozioni, a questo atto di "godimento" si associa una componente "mortifera" derivante dalla sua disgiunzione dal "desiderio" (*ivi*). Una ricerca maniacale del godimento senza desiderio, come quella che contraddistingue la contemporaneità, scioglierebbe infatti il legame del soggetto con l'Altro e sarebbe per questo motivo "mortifera", perché attaccherebbe direttamente la vita innescando una spirale di consumo distruttiva.

Se la radice etimologica del termine consumare è "divorare", "distruggere poco a poco", l'atteggiamento con cui l'uomo contemporaneo va nel mondo ricorda davvero quello di Patrick Bateman, in cui nulla sembra rivestire significato, ogni cosa si riduce alla sua nudità e il mondo si presenta come un deserto mortifero in cui ci muoviamo freneticamente in totale solitudine. Patrick Bateman è un assassino ma, da un certo punto di vista, la sua "fame di violenza" potrebbe essere considerata un valido specchio della fascinazione contemporanea per il crimine.

In linea con queste premesse, Brian Jarvis (2007), in un recente contributo sulla "mercificazione della violenza" apparso sulla rivista "Crime, Media Culture", citando Lacan e il caso di American Psycho, si è concentrato proprio sulla natura "mortifera" del consumo del crimine. *"La mercificazione della violenza è inseparabile dalla*

violenza della mercificazione”, questo il nocciolo del suo contributo. Se il legame tra il consumo e il reale (la violenza della mercificazione), spiega Jarvis, è celato nella società contemporanea, la ricerca ossessiva di un contatto con il crimine (cioè la mercificazione della violenza) può metterlo in evidenza. Nel culto di un presente euforico, ci troviamo dunque a consumare violenza perché essa incarna la dinamica interna del godimento, dell’atteggiamento predatorio con cui ci muoviamo nella dimensione oscena del mondo, a caccia di emozioni intense – come il sublime – da divorare. Nel suo articolo, Jarvis analizza una serie di prodotti culturali legati al crimine e alla figura del *serial killer* per svelare l’inaspettato parallelismo esistente tra la mostruosità della violenza e la sfera del godimento che interessa la società dei consumi. Alla radice di questo intreccio si porrebbe il processo di mercificazione. Ma cosa s’intende precisamente per mercificazione della violenza? Cosa significa, concretamente, che il crimine è diventato un consumo tra i consumi? Che ruolo si può attribuire alla sfera emotiva – e dunque al sublime – in questo processo?

Il consumo: dalla psicoanalisi alla sociologia

Ripercorrendo alcune tappe del pensiero su questi temi e costruendo un ponte tra psicoanalisi e sociologia, intendo fare luce sulla cornice teorica che ci permette di affermare che il crimine, nella società contemporanea, si è trasformato in una “merce emozionale”, in grado di veicolare emozioni fredde, pronte al consumo, tra cui il sublime. Come anticipato, questa cornice teorica troverà il

suo “doppio speculare” nello sguardo sul medesimo fenomeno che costruiremo – nel prossimo paragrafo – a partire dalla tradizione sociologica francese che si dipana da Durkheim fino a Maffesoli.

Per procedere in questa direzione, il concetto di mercificazione, utilizzato da Jarvis e dalla corrente della “*cultural criminology*”, richiede qualche puntualizzazione, così come lo sguardo sui consumi proposto da Lacan negli anni 70 merita qualche aggiornamento alla luce di alcuni studi più recenti, realizzati principalmente nell’ambito della sociologia dei consumi. Il tema del consumo è, infatti, particolarmente delicato, tanto che come sostiene Baudrillard si può affermare che esso è diventato un mito, e cioè un discorso della società su se stessa: “come la società del Medio Evo si reggeva in equilibrio su Dio e il Diavolo, così la nostra si regge sul consumo e sulla sua denuncia” (cfr Sassatelli, 2008).

Per comprendere a fondo il discorso sul consumo sopra presentato, va evidenziato, come primo elemento, che il riferimento alla mercificazione – intesa come riduzione a merce di scambio di beni e valori che non hanno di per sé natura commerciale – ha evidentemente una derivazione di tipo marxista. Secondo le note teorie di Marx, il consumatore si caratterizza per una sostanziale passività: ignaro del fatto che i prezzi di ciò che acquista derivano da relazioni di sfruttamento tra persone, si trova a comprare merci inutili, il cui unico scopo è quello di arricchire coloro che sfruttano il lavoro del proletariato⁴⁴. Ogni merce, utilizzando questo sguardo, è l’ombra di un

⁴⁴ Sul rapporto tra Lacan e il marxismo cfr Moroncini B., Lacan, Marx e il sintomo in *IJŽS* Vol 6, n.4.

rapporto tra persone, tuttavia l'uomo alienato appare quasi accecato e sedotto dal loro valore.

L'analisi di Marx si è concentrata principalmente sulla sfera dei rapporti di produzione, e dunque sulla "struttura", la scuola di Francoforte, invece, neomarxista, ha focalizzato la propria attenzione sulla "sovrastruttura", in particolare sul fenomeno della mercificazione della cultura che attraversa, in varie forme, la società contemporanea e investe anche la sfera del crimine, animando la produzione "in serie" di prodotti televisivi e cinematografici che danno forma alla contemporanea fascinazione oggetto di questo studio.

Un grande ruolo nella denuncia della mercificazione culturale è stato ricoperto da Herbert Marcuse, esponente di spicco della Scuola di Francoforte, fortemente antiautoritario, e grande ispiratore dei moti del '68, soprattutto attraverso le sue riflessioni sul concetto di "immaginazione al potere". Nel suo più noto lavoro "L'uomo a una dimensione" (1964/1968), Marcuse introduce il concetto di "desublimazione repressiva". Anche in questo caso, siamo di fronte a un pensatore che identifica una fase di passaggio nella società a lui contemporanea: per Marcuse la fase di sublimazione perenne stava per essere superata da una fase di impossibilità di sublimazione.

Secondo Marcuse, prima dell'avvento del tardocapitalismo, l'individuo inseguiva con forza i propri oggetti del desiderio ma si trovava impedito nel raggiungimento degli stessi a causa – direbbe Lacan – di un solido codice simbolico; questa condizione lo portava a vivere appunto una condizione di "sublimazione perenne", ossia un desiderio di raggiungere i propri desideri, superando i limiti imposti e raggiungendo una sorta di "seconda dimensione". La società "a una dimensione" è

invece quella appiattita sul consumo che offre agli individui la possibilità di soddisfare immediatamente i propri bisogni, anche attraverso la progressiva mercificazione della cultura. L'individuo è così sottoposto a una "desublimazione repressiva": egli diviene solo apparentemente più libero, in realtà rinuncia al proprio desiderio e viene oppresso da una cultura unidimensionale, volta unicamente a legittimare il sistema capitalistico.

Se in passato il compito di una cultura superiore era proprio quello di indicare i possibili punti di accesso a una "seconda dimensione", ossia ai percorsi in grado di canalizzare il desiderio, anche attraverso la critica dell'esistente o tramite l'espressione artistica, la cultura di massa – composta di prodotti in serie concepiti in un sistema capitalistico – non farebbe altro che riprodurre lo status quo, dando l'illusione di una maggiore libertà.

Il discorso di Marcuse, come si può notare, non è molto distante da quello psicoanalitico costruito in "L'uomo senza inconscio", sebbene Recalcati articoli in modo puntuale le implicazioni del mutamento in atto, a livello "profondo".

Applicando questo sguardo alla sfera del crimine nella cultura contemporanea mercificata, si potrebbe affermare – a un primo livello – che l'attrazione per il crimine sia in un certo senso oggetto di una manipolazione da parte dei *mass media*, i quali proporrebbero alla massa degli spettatori dei prodotti particolarmente riusciti, in quanto la mercificazione della violenza, come sostiene Jarvis, troverebbe un rispecchiamento nel nostro stile di vita consumistico e predatorio. Le masse potrebbero conseguentemente godere di prodotti mediatici da consumare, che li porrebbero a stretto contatto con il perturbante impulso di morte, il quale induce l'uomo ad avvicinarsi ripetutamente alla sfera della distruttività e del

reale, attraverso il consumo, in particolare con il consumo del crimine.

Le più recenti teorie sul consumo, in particolare il “paradigma comunicativo” che ha preso forma in seguito agli studi di Bourdieu (1979/1983) e di Douglas (1979/1984)⁴⁵ e gli Studi Culturali hanno introdotto però alcuni elementi di complessità che permettono di portare il pensiero “un po’ più il là” e in particolar modo, nel nostro caso, di connettere le riflessioni sul consumo a quelle sulle emozioni, e dunque al sublime. La critica che viene generalmente mossa alle teorie sopra esposte è che tendono alla dicotomia: i bisogni e i desideri “autentici” dell’individuo si opporrebbero ad altrettanti bisogni e forme di godimento “indotte”, “manipolate” da un sistema capitalistico che eserciterebbe una forma di potere sulle masse.

Anche alcune versioni della teoria neolacanianiana sul consumo, incentrate sul rifiuto del godimento e dello spettacolo appaiono – in questo senso, secondo alcuni critici – “invecchiate” (Mazzoni, 2013, p. 23)⁴⁶.

⁴⁵ In ambito antropologico, altre pubblicazioni in linea con questo approccio sono:

Arjun Appadurai (1986) con *The Social Life of Things*, Jonathan Friedman (1994) con *Consumption and Identity*, e Daniel Miller (1987, 1995, 1997, 1998, 2001) con una serie di libri, a partire da *Material Culture and Mass Consumption*.

⁴⁶ In realtà Recalcati (2012) invita a non interpretare i concetti di desiderio e di godimento come antinomici: “il regime separativo che orienta questa falsa alternativa risulta sterile perché finisce per avallare o una teoria del soggetto come mancanza a essere che cancella la scabrosità del godimento enfatizzando a senso unico il desiderio, oppure la cancellazione del soggetto stesso nel nome di una teoria che finisce per affermare l’Uno della “sostanza godente” in opposizione a ogni versione possibile del desiderio” (p.241).

Adottando uno sguardo costruttivista e cercando di portare la riflessione a un livello utile per sviluppare delle analisi empiriche, è evidente che le teorie “critiche” invitano a riflettere sul consumo e sulla innegabile dimensione di potere ad esso connessa, tuttavia permettono di illuminare solo alcuni aspetti della questione⁴⁷.

Ora, è chiaro che le teorie critiche includono una dimensione di generalizzazione consapevole e che Marcuse, per esempio, non intendeva affermare che “tutti coloro che consumano cultura di massa” sono vittime di una desublimazione repressiva. Tuttavia, sebbene esistano delle tendenze di fondo nell’approccio ai consumi, è anche vero che riflettendo sulla società contemporanea, un dato che emerge con forza è che i consumi, anche di merci culturali, divengono sempre più delle pratiche attive, sempre più consapevolmente “scelte” dai consumatori, evidentemente in relazione ai loro universi di riferimento e alle sfere emozionali che intendono esplorare. Esiste certamente la tendenza all’omologazione e all’appiattimento denunciata dai critici del consumo, tuttavia essa convive con altrettante pratiche di “consumo attivo” che non possono essere espunte dall’orizzonte teorico. Il godimento, in altri termini, non può essere

⁴⁷ Per fare un esempio molto concreto, uno spettatore della trasmissione televisiva “Quarto Grado”, intervistato nell’ambito di questo mio progetto di ricerca, mi ha riferito di guardare la trasmissione perché rispondeva alla sua “necessità di trash”, definendo “il programma condotto da Sottile come il perfetto esempio di una tv volgare e cialtrona dei nostri giorni” mentre guardava altri programmi di approfondimento criminologico condotti da Franca Leosini “per la profonda e rigorosa ricerca psicologica”. Uno spettatore tutt’altro che manipolato e appiattito, dotato, al contrario, di un proprio sguardo indipendente.

liquidato come semplice versione oscura del desiderio, a patto di voler costruire un discorso attorno a categorie risalenti ai tempi della Scuola di Francoforte, volto ad attribuire agli intellettuali il compito di indirizzare le masse verso il raggiungimento del desiderio, allontanandosi dalla trappola mortifera del consumo (cfr Mazzoni, *ivi*). Un approccio di questo genere, applicato all'oggetto di questo studio, potrebbe portare a descrivere la fascinazione per il crimine nei termini di una mera "pulsione" al consumo di merci culturali legate alla violenza, indotta dal discorso del capitalista. Non si attribuirebbe però il giusto peso al tessuto che riveste e ibrida questa pulsione re-integrandola nella sfera della cultura, originando mondi simbolici e immaginari degni di esplorazione⁴⁸.

Per approfondire questa "pista interpretativa" relativa al crimine come oggetto di mercificazione, senza cadere nella rappresentazione "unidimensionale" di un individuo soggiogato dal discorso del capitalista, presento brevemente alcune caratteristiche del consumo derivanti dalle più pregnanti, oltre che dalle più recenti, riflessioni

⁴⁸ In alternativa alla sociologia, la stessa psicoanalisi lacaniana, in realtà, si presterebbe a rendere più sfaccettato il discorso sull'avvicinamento al male come forma di "godimento", attraverso l'analisi di categorie quali il "plusgodere" o il desiderio come "metonimia della mancanza ad essere" (cfr Lacan, 1974, 1994 e Recalcati, 2012, pp 239-336). Entrambe, infatti, si avvicinano al concetto di "godimento" ma, da un certo punto di vista, ne smussano gli aspetti "mortiferi" contemplando la possibilità di un annodamento tra il godimento e il desiderio. La scelta di un'integrazione sociologica è stata dettata dall'esigenza di sganciare il discorso da categorie eccessivamente legate alla clinica e di aprire il campo alla successiva fase di ricerca empirica, attraverso concetti più agilmente "operativizzabili".

su questi temi, applicandole al caso del crimine. L'intento è di illustrare una mappa sintetica, incentrata su quattro caratteristiche del consumo nella società contemporanea. Si tratta di uno strumento non troppo sofisticato, che tuttavia può essere utile proprio per arricchire il discorso psicoanalitico con alcune acquisizioni della sociologia, per dare il giusto peso alle "forme" assunte dal godimento e ai margini di libertà che rimangono all'individuo per plasmarle.

1. Il consumo, della società attuale, si fonda su uno scambio intermediato dal denaro.

Nel processo di progressiva mercificazione, la tendenza all'omologazione è innegabile. L'idea che la cultura si sia trasformata in un prodotto vendibile, ossia scambiabile in denaro, comporta innanzitutto il rischio di una scomparsa del principio di differenziazione. Come sostenne Simmel (1998):

il significato e il valore delle differenze, e con ciò il significato delle cose stesse, sono avvertiti come irrilevanti", appaiono "di un colore uniforme, grigio" in cui "le cose galleggiano con lo stesso peso specifico nell'inarrestabile corrente del denaro.

Se tutto può essere venduto e scambiato in denaro, c'è il rischio che la distinzione tra merci possa passare in secondo piano, confusa nell'opacità del continuo flusso di stimoli e desideri. Il nostro immaginario, per esempio, è popolato di prodotti mediatici che vendono la "merce crimine" e, in particolare, la "merce dolore" trattandola alla stregua di qualsiasi altro prodotto, confezionato, stereotipato e adattato al gusto dello spettatore. Mercificare il crimine, in questo senso, significa trasformare la

sofferenza, la morte, il vuoto di senso in un oggetto appetibile per lo spettatore interessato a vivere l'esperienza carnevalesca del crimine. I media, che giocano un ruolo centrale nel contribuire alla fascinazione contemporanea per la violenza, hanno proprio questo compito: trasformare una materia prima tragica, insensata e sconvolgente in un oggetto scambiabile in denaro. I prodotti che escono dalla macchina mediatica, di conseguenza, sono oggetto di una "lavorazione" che risponde ad alcune regole standard concepite per ottimizzare il prodotto, adattandolo al gusto del pubblico e soddisfacendo le esigenze degli inserzionisti (Cfr Cap 4).

Ritornando all'esempio della serie di Marilyn di Andy Warhol utilizzato per riflettere sulla società contemporanea come simulacro, è evidente che ogni Marilyn – ossia ogni prodotto mediatico dedicato al crimine – avrà una colorazione differente per rispondere al gusto di diversi target di spettatori ma l'immagine sarà la stessa, prodotta in serie e all'infinito dalla stessa macchina. Una serigrafia che cristallizza una "merce Marilyn" vincente e a una dimensione, non importa quanto tragicamente distante da Norma Jean Baker, morta (probabilmente) suicida poco prima che Andy Warhol ne facesse la sua icona. Guardando la serie di Marilyn non bisogna dimenticare, infatti, che anche la riflessione di Warhol tesseva insieme la sfera del consumo con quella della morte, tanto che dopo Marilyn egli dedicò la serie "*Death and Disaster*" ai temi della morte, dei *mass media* e della celebrità. Il suo quadro "*Silver Car Crash*" (Double Disaster), è stato venduto all'asta da Sotheby's per 105 milioni di dollari a Novembre del 2013, stabilendo il personale record per Andy Warhol e fornendo un'ulteriore prova della pervasività della fascinazione contemporanea per la violenza.

2. Il consumo è una pratica attiva, inserita in un contesto simbolico

La “denuncia” dell’omologazione promossa dalla contemporanea società dei consumi, come anticipato, si è accompagnata – nel tempo – alla consapevolezza che non è possibile concepire il consumo al di fuori degli universi simbolici di riferimento dei consumatori⁴⁹. Il soggetto subisce una certa forma di pressione al consumo, tuttavia nella società contemporanea esistono sempre più pratiche attive di reinvenzione dei consumi o di spazi per accedere a consumi culturali “alternativi”, sfuggendo alle “pressioni” mediatiche o prendendo le distanze⁵⁰. In altre parole, se la fascinazione per il crimine mercificato può celare una tensione al godimento, è necessario problematizzare questa

⁴⁹ Le teorie che riconoscono un ruolo attivo al consumatore o allo spettatore vengono definite teorie della “cultura popolare”, da contrapporre alle teorie della “cultura di massa” in cui rientra, per esempio, la Scuola di Francoforte.

⁵⁰ Nel mondo del *marketing*, per sottolineare il cambiamento in corso anche in relazione all’avvento del *web 2.0.*, si utilizza il termine “*prosumer*” al posto di *consumer*. Il produttore mette sul mercato dei prodotti che sono il risultato anche dei *feedback* dei consumatori; i consumatori in qualità di *prosumer* (proattivi) entrano nel processo produttivo dando la propria opinione sui prodotti sia nell’ambito di ricerche di *marketing ad hoc*, sia – per esempio – esprimendo i propri pareri sul web. Questo fenomeno si evidenzia anche con i prodotti di tipo culturale, pensati per un pubblico sempre più attivo e targettizzato. Per dare un’idea del cambiamento in corso, si segnala, inoltre, che un professore dell’università di Tel Aviv ha creato il primo film interattivo, “*Turbolence*”(2010) in cui gli spettatori, interagendo con uno schermo *touch* possono decidere l’andamento della storia.

dimensione esplorando, da un punto di vista sociologico, di quali significati è rivestito questo godimento e quanto attivamente esso sia ricercato e scelto. Più precisamente, un approccio sociologico può essere proficuo nel momento in cui s'intende procedere all'analisi delle intersezioni tra il reale e gli altri registri. È innegabile che all'individuo rimangano dei margini interstiziali di libertà per "riappropriarsi" del godimento facendo del consumo un'esperienza "attiva": egli può dare un proprio senso al crimine e scegliere di quale immaginario ricoprirlo. Nell'ambito delle scienze sociali, gli Studi Culturali (cfr Cap 3) hanno ricoperto un ruolo fondamentale nel dare rilievo proprio a questa "libertà interstiziale": essi hanno sottolineato che le merci e le loro immagini non sono solo polisemiche ma anche multiaccentate (possono essere lette e articolate con accenti diversi) (Cfr Sassatelli, *ivi*, p.108). Per quanto concerne i consumi mediatici, un ruolo fondamentale è stato giocato dal saggio "codifica e ricodifica" di Stuart Hall (1980/2006), il quale ha dimostrato che se le trasmissioni veicolano dei messaggi utilizzando delle strategie (la macchina per fabbricare le serigrafie), essi non sono così tanto "inviati" e "ricevuti" quanto "fatti" nella ricezione (cfr anche Willis, 1990, p.135 in Santoro, Sassatelli, 2008).

Sia chiaro, questo sguardo non vuole appiattirsi su una immagine ingenua che attribuisca allo spettatore un potere e una libertà illimitati, la capacità creativa di decodifica (Hall, 1980/2006) o di *re-framing* (Sassatelli, 2007) è strettamente connessa all'appartenenza culturale/sottoculturale del ricevente, agli strumenti di cui dispone. La resistenza simbolica non può essere data per scontata, può essere favorita oppure ostacolata da svariati fattori e sono innegabili alcune forme di subordinazione e di riproduzione dei significati dominanti.

In quest'ottica, ciò che contraddistingue gli Studi Culturali è proprio la connessione tra cultura e potere (Mellino, 2007); applicando questa lente al nostro tema, è evidente che i media cerchino di “vendere” specifici prodotti culturali legati al crimine, questo comporta l'esercizio di una forma di potere che incontra i processi di significazione del pubblico, più o meno interessato o abile nell'esercitare la propria capacità di *reframing*.

Adottando lo sguardo del consumatore, questa “libertà interstiziale” si concretizza, innanzitutto, in una possibilità di scelta tra differenti prodotti. Un esempio riguarda il recente caso di un prodotto come Gomorra, il romanzo di Roberto Saviano che, intrecciando l'inchiesta giornalistica, la denuncia civile, la storia autobiografica, il romanzo, e l'indagine in qualche misura etnografica, ha raggiunto un pubblico vastissimo. Gomorra rappresenta a tutti gli effetti un prodotto che ha venduto più di un milione di copie nel mondo e che, come molti best seller, continua per esempio a essere proposto negli scaffali dei supermercati. Dal libro è stato tratto l'omonimo film di Garrone premiato a Cannes e una serie televisiva. Anche Gomorra, da un certo punto di vista, può essere inteso dunque come esito di un processo di mercificazione del crimine, tuttavia proprio questo esempio rende evidente quanto l'atto del consumo possa intermediare mondi simbolici ed emotivi che non si annullano totalmente nella ricerca del godimento. Gomorra ha portato all'attenzione del grande pubblico i processi di trasformazione che oggi investono le organizzazioni criminali del nostro paese e in particolare la camorra che agisce nel napoletano. Il “prodotto” di Roberto Saviano, peraltro, non include rappresentazioni semplificanti e mitizzanti come fu per il “Padrino” o “La Piovra” (Cfr Seibert, 2008); al contrario, propone anche uno stile narrativo di non-fiction, non totalmente immediato per il

grande pubblico.

Se dunque, da un lato sembra esistere una certa omologazione soprattutto per quanto concerne i prodotti televisivi relativi al crimine, è anche vero che esistono ampi spazi perché prodotti “originali” prendano piede creando nuove reti di significato e nuovi immaginari, oltre che forme di godimento. In questo senso, è possibile che l’avvicinamento a Gomorra, pensiamo soprattutto al pubblico straniero, sia determinato dal desiderio di penetrare emotivamente nei sublimi retroscena del crimine organizzato⁵¹ ma a questo godimento si associano altri aspetti più prettamente conoscitivi, legati alla natura di “inchiesta” che connota il prodotto Gomorra e che ne ha fatto un caso “politico”. In sostanza, se il consumo è divenuto la grande metafora per riferirsi a gran parte, se non alla totalità dei comportamenti extralavorativi degli individui⁵², va evidenziato che nella società

⁵¹ Questo tema è stato centrale nei dibattiti che hanno accompagnato le diverse uscite di Gomorra libro, film e serie televisiva. Nel caso della serie televisiva, per prevenire eventuali critiche rivolte ai processi di “estetizzazione del crimine”, cioè della trasformazione del crimine organizzato in un divertissement, i produttori hanno commissionato cinque film per descrivere la “parte positiva” della periferia nord. Qualche interessante riflessione su questo tema si trova qui:

<http://napolimonitor.it/2014/06/13/25831/falso-dilemma-spettacolo-male-propaganda-bene.html>

⁵² Per una critica a questa pervasività del paradigma dei consumi si veda Graeber, 2011. In apertura: “*Why is it that when we see someone buying refrigerator magnets and someone else putting on eyeliner or cooking dinner or singing at a karaoke bar or just sitting around watching television, we assume that they are on some level doing the same thing, that it can be described as “consumption” or “consumer behavior,” and that these are all in some way analogous to eating food?*”

contemporanea esistono margini di libertà per scegliere, persino tra i prodotti più mercificati, quello che corrisponde al proprio gusto e Gomorra, pur trattando di crimine reale, si differenzia di molto da molti altri prodotti commerciali legati al tema “*crime*”⁵³.

In secondo luogo, e questa è più propriamente la lezione dei *Cultural Studies*, la ricezione di un determinato prodotto – soprattutto mediatico – può essere rivestita di tensioni, desideri, esperienze che fanno sì che le strategie e gli intenti del “produttore” possano essere sovvertiti. Per rimanere sempre sul caso della camorra, una riappropriazione del tutto particolare del film “Scarface” è avvenuta a Casal di Principe dove Walter Schiavone ha chiesto al suo architetto di costruirgli una villa identica a quella di Tony Montana, il protagonista del film, fonte di grande ispirazione per il boss camorrista. Chiaramente Brian De Palma non immaginava una riappropriazione del suo “prodotto” di questo genere, il che suggerisce quanto la ricezione da parte degli spettatori sia sempre parzialmente imprevedibile e strettamente connessa al contesto culturale in cui i “prodotti” vengono ricevuti.

Un altro esempio di “ricodifica” si può ritrovare sempre facendo riferimento a Gomorra, il film di Matteo Garrone. Prima che il film fosse venduto ufficialmente in formato DVD, fece la propria comparsa al prezzo di 6 euro in tutte le edicole di Napoli, dotato di bollino SIAE e *packaging*

⁵³ Può apparire fuori luogo paragonare un libro o un film come Gomorra alle trasmissioni televisive che riguardano casi di cronaca nera. Ciò che mi preme sottolineare è che in realtà entrambi i prodotti mirano a descrivere dei fenomeni criminali reali ma lo fanno con stili e strumenti molto differenti, che rispondono anche a target di spettatori diversi, caratterizzati in linea generale da “gusti diversi”.

“ufficiale”. Secondo quanto riportato dalla stampa⁵⁴, l’operazione di falsificazione fu pilotata dagli stessi camorristi che con un gesto di *reframing* radicale trasformarono la “pietra dello scandalo” in un’occasione di guadagno.

Il consumo può veicolare pertanto dei mondi interi, carichi di scintille di desiderio e di significati sorprendenti che meritano di essere analizzati. Gli individui non si trovano, dunque, costantemente e totalmente “sopraffatti” dal carnevale del crimine. Anche se esiste una dimensione di potere innegabile che stabilisce quando è carnevale e fino a che punto è lecito abbandonarsi all’esperienza dionisiaca, è ancora possibile scegliere da cosa mascherarsi, quali emozioni vivere e che senso attribuire all’esperienza dell’attraversamento sublime del Male.

3. Il consumo è volatile.

Gli indigeni della Melanesia erano rapiti alla vista degli aerei che sfrecciavano in cielo ma mai questi oggetti discendevano fin verso di loro. I bianchi riuscivano invece a catturarli. E questo perché essi, a terra, disponevano, in determinati spazi, di oggetti simili capaci di attrarre gli aerei volanti. Perciò gli indigeni pensarono di costruire, con rami e liane, un simulacro di aereo; delimitarono poi un terreno, che illuminavano accuratamente durante la notte, e si misero ad attendere pazientemente che i veri aerei vi si poggiassero. Senza voler tacciare di primitivismo (e perché no?) i cacciatori-raccoglitori che ai nostri giorni vagano per la giungla delle città, in quanto esposto si potrebbe vedere un apologo del consumo. Il miracolato del consumo mette in mostra tutto il dispositivo di oggetti simulacri i segni caratteristici di felicità e poi attende (disperatamente, direbbe un moralista) che la felicità vi si posi (Baudrillard, 1970/1976, p.11).

⁵⁴ Cfr “*Camorristi e cinesi taroccano Gomorra*”, La Stampa, 20/11/2008

Una caratteristica fondamentale del consumo è data dalla sua volatilità. Le soddisfazioni che conferiscono gli oggetti di consumo possono, in questo senso, essere paragonate agli aerei simulati, i modelli ridotti dei melanesiani. I consumi, anche quelli mediatici, si caratterizzano per una “mancanza costitutiva”: godiamo nella realizzazione dei piccoli aerei, ne collezioniamo di diversi tipi, tuttavia è certo che l’aereo grande non si poserà mai sul nostro terreno accuratamente illuminato. Questo tratto dei consumi non deve però essere ridotto a una mera interpretazione pessimistica à la Baudrillard, che tratteggia l’immagine di un individuo appiattito, quasi primitivo, accecato dalla componente “magica dei consumi” e dunque passivamente arreso. Se partiamo dal presupposto precedente, ossia dal fatto che i consumi costituiscono una pratica attiva, ne consegue che il consumatore può scegliere consapevolmente la propria “alienazione” nell’immaginario, il proprio piccolo aereo, oppure la combinazione di piccoli aerei che corrisponde al suo gusto. La volatilità è data dal fatto che il godimento offerto dall’esperienza del consumo ha una durata limitata, transitoria, che si associa a una costante insoddisfazione (Cfr Bauman, 2007/2008 p.59). Gran parte dei prodotti mediatici dedicati al crimine sembra intercettare proprio questa dimensione di “volatilità”, alimentandola.

Nel caso del crimine, l’arrivo dell’“aereo grande” potrebbe essere paragonato alla possibilità di approdare alla dimensione del simbolico, ossia al desiderio di ricevere una spiegazione convincente del perché un determinato omicidio è avvenuto ed eventualmente di vedere che “giustizia è stata fatta”. Molti degli spettatori sono consapevoli del fatto che l’“aereo grande” non arriverà, la dimensione del reale che costituisce il crimine, il buco, il vuoto di senso che lo connota alla radice,

impedisce il raggiungimento di una “chiusura” della storia perfetta e cristallina. A loro volta, i realizzatori dei prodotti mediatici costruiscono i propri contenuti “a puntate” facendo leva proprio sulla promessa di una “chiusura” continuamente rimandata poiché manchevole, impossibile.

In questo senso il consumo del crimine si caratterizza per la sua volatilità, esso non è in grado di offrire un appagamento totale e definitivo. Se non consiste in una spiegazione convincente all’interrogativo di base e cioè “perché il crimine esiste”, è lecito chiedersi in cosa si concretizzi il piacere transitorio insito nel consumo del crimine. Cosa si aspetta un individuo che sceglie e acquista la merce crimine?

4. Il consumo è emozionante (Le emozioni si consumano).

Eva Illouz, sociologa marocchina definita da Die Zeit come una dei/delle dieci pensatori/trici più influenti degli ultimi anni, ha concentrato la propria attenzione proprio sulle connessioni esistenti tra la sfera del consumo e quella delle emozioni, con un taglio di ricerca che può essere ricondotto agli studi culturali. Nel 2009 è comparso un articolo di Illouz sul “Journal of Consumer Culture”, in cui l’autrice indaga la relazione esistente tra volatilità dei consumi ed esperienze emotive. Il consumo, spiega l’autrice, offre significati ed esperienze, più che soddisfazioni utilitaristiche di bisogni primari, ne consegue che se non può essere definito *stricto sensu* come un’esperienza emotiva, esso è quantomeno fortemente intriso di emozioni. Non è possibile, per Illouz, costruire una sociologia dei consumi che non intersechi la sociologia delle emozioni.

Coerentemente con questa prospettiva, nel caso del

crimine, ipotizzo che il consumo sia connesso all'esperienza del sublime, l'emozione carnevalesca del mistero che, in un mondo intasato dall'immaginario, prende forma dal desiderio di un contatto, seppur mediato, con il reale. Il godimento legato alla mercificazione della violenza è conseguentemente un godimento di tipo emotivo, che rievoca certamente la struttura distruttiva dell'atto del consumo ma che tenta al contempo di connettere l'individuo anche al sublime, intesa come emozione che consente al soggetto di godere del mistero insito nella natura umana.

L'analisi delle modalità secondo cui questa emozione viene trattata dal sistema mediatico richiede però l'introduzione di un altro concetto teorico, che è quello di "capitalismo emotivo", coniato da Illouz e sviluppato nel suo libro "Intimità fredde", uscito in Italia nel 2007.

"Il capitalismo emotivo è una cultura in cui i discorsi e le pratiche emotive ed economiche si modellano reciprocamente, facendo così un vasto movimento in cui il sentire viene posto a componente essenziale dei comportamenti economici e in cui la vita emotiva – quella dei ceti medi in particolare – segue la logica dei rapporti economici e dello scambio" (Illouz, *ivi*, p.32). L'ipotesi di Eva Illouz supera così, in un certo senso, l'idea che la "scarica emotiva" da consumare attraverso la "visione" del crimine richieda una "merce", un prodotto culturale, per prendere forma. Si pensi, per esempio, al caso del turismo nei luoghi del crimine: in quei frangenti, il contatto con il reale è immediato, si va a ricercare la scarica emotiva diretta, da vivere nella sua versione più pura. L'oggetto da consumare non è tanto il prodotto mediatico dedicato al crimine, quanto il crimine stesso come merce emozionale, in grado di avvicinare lo spettatore alla dimensione del sublime e degli altri sentimenti che vi ruotano attorno. Non

solo il consumo è mediato dalle emozioni ma le emozioni stesse divengono beni di consumo. Il sublime si può “vendere” e consumare perché le emozioni stesse sono oggetto di mercificazione.

La centralità assunta dalle esperienze emotive nella società contemporanea, che “eccedono” il consumo e vengono direttamente scambiate sul mercato, è imputabile per Illouz a due fattori: la progressiva razionalizzazione delle emozioni e la loro successiva mercificazione. Il risultato è una sorta di “congelamento emotivo”, in cui le emozioni sconfinano nelle logiche di mercato e le logiche di mercato sconfinano in quelle delle emozioni⁵⁵.

Con il termine “razionalizzazione”, introdotto da Max Weber, s’intende il processo che comporta:

1. l'impiego calcolato dei mezzi;
2. l'uso di strumenti più efficaci;
3. scelte compiute su basi razionali (sulla base, cioè, della cultura e dell'educazione);
4. la capacità di indirizzare la propria vita su principi di valore universale;
5. l'unione delle quattro precedenti componenti in uno stile di vita metodico e razionale. (*ivi*, p. 64)

Nel caso delle emozioni, la razionalizzazione, secondo Illouz, sarebbe stata veicolata da due importantissimi processi che hanno attraversato il XX secolo: il

⁵⁵ L’approccio di Illouz, è bene puntualizzarlo, non è infatti né weberiano né marxiano, proprio perché parte dal presupposto che l’economia e le emozioni non si possano scindere; secondo l’autrice, i repertori culturali determinati dal mercato si sono intrecciati con la psicologia, da questa associazione sono nati nuovi significati che hanno forgiato le relazioni interpersonali, generando un intreccio indissolubile.

femminismo e la diffusione della psicoanalisi.

Secondo Illouz, le lotte per l'uguaglianza e la libertà veicolate dal femminismo e soprattutto dalla rivoluzione della psicoanalisi avrebbero trasformato a fondo la trama emotiva dei rapporti personali, favorendo l'affermazione di un mondo interiore sempre più scandagliato, classificato, condiviso e dunque scambiato. Da motore per leggere il politico, per una partecipazione attiva, le emozioni si sarebbero trasformate dunque in uno strumento della società del consumo, contribuendo a semplificare piuttosto che ad articolare discorso pubblico, producendo passività e voyeurismo (Turnaturi, 2007).

Inoltre, lo sviluppo di una cultura che incoraggia gli individui a occuparsi intensamente delle proprie emozioni non avrebbe prodotto, per Illouz, un ritiro nel privato, bensì avrebbe contribuito a una caduta di ogni confine fra pubblico e privato. Gli stati emotivi più profondi, pensiamo alla sofferenza che potrebbe provare una vittima di un crimine, divengono così un oggetto da scandagliare, classificare e bonificare attraverso la condivisione, spesso televisiva, del proprio vissuto. In questo senso, si potrebbe parlare di una "pornografia dei sentimenti": ciò che è dentro viene quanto più setacciato, diviso, nominato e reso pubblico, scambiato. Un vero e proprio processo di razionalizzazione che avrebbe portato a un'"ontologia delle emozioni", ovvero all'idea che le emozioni possano essere disgiunte dal soggetto al fine di chiarimento e di controllo. Il risultato è che, classificate e purificate da ogni ambiguità, le emozioni si prestano ad essere mercificate, ossia a trasformarsi – come abbiamo visto in precedenza – in beni scambiabili, volatili, ricercati attivamente e inseriti in contesti simbolici. In altri termini, le esperienze emotive, incluso il sublime, si trasformano in oggetti "freddi" da scegliere, da consumare, da scambiare sul

mercato, di cui discutere riflessivamente.

Per concludere, questo sguardo sul ruolo delle emozioni e del consumo nella società contemporanea ci porta a ipotizzare che il coinvolgimento carnevalesco possa portare l'individuo a godere di un "sublime addomesticato", un "prodotto", al pari degli altri, dell'industria culturale contemporanea. Da questa prospettiva, l'Altro è incluso negli orizzonti di significato della società come dispensatore di stati emotivi, senza squarci effettivi di apertura alla condivisione del dolore. Lo spettatore è dotato di riflessività e sceglie attivamente la propria maschera carnevalesca, a patto che gli garantisca un'esperienza di godimento emotivo intenso, per quanto volatile e spesso omologato. L'idea sottesa a questa prima lettura è – in conclusione – quella di un carnevale del crimine da consumare, animato da individui che ricercano il senso del sublime quasi come se fosse una sostanza stupefacente, in grado di garantire una certa "perdita dell'Io" limitata nel tempo e pronta al consumo, un'esperienza di godimento intensa da scegliere e da raccontare.

Il crimine al centro di effervescenze collettive, calde e dionisiache

*Per essere grande, sii intero: nulla
di tuo esagera o censura.
F. Pessoa.*

La violenza tra Sacro e Profano

Una forma di trasgressione in cui la logica del carnevale e la devianza, considerate le loro assonanze, si fondono insieme in un clima “comunitario”, si può ritrovare nel festival americano “*The burning man*”, che ogni anno attira l’attenzione dei media di tutto il mondo, sedotti anche dalla sua dimensione esteticamente spettacolare. Il festival, della durata di otto giorni, si svolge nel deserto del Nevada, dove migliaia di persone si radunano e costruiscono dal nulla una città, Black Rock City, destinata a scomparire alla fine della settimana. Si tratta di un esperimento di espressività, arte, comunità e anarchia, controllato da alcune poche regole ferree: il denaro non è ammesso, non si compra e non si vende niente, ogni traccia del passaggio dell’uomo – i rifiuti in primis – deve scomparire, non si può utilizzare la macchina e ci si accampa lungo centri concentrici attorno all’enorme sagoma del “man”, che sarà bruciato l’ultimo giorno del festival. I cellulari non funzionano.

Al di là di questa dimensione ordinatrice, tutto è concesso. Le persone generalmente vivono i giorni di

Burning man mascherate, partecipano a laboratori artistici, visitano le enormi installazioni che vengono realizzate in loco ogni anno negli spazi dedicati, sono invitati a stringere rapporti tra vicini “come in una vera città”, bevono, si drogano, partecipano a concerti, si sposano (i matrimoni sono validi, c’è una delegazione del Comune), si fanno rilasciare certificati di divorzio (finti) della durata del Festival. La scommessa è quella di sperimentare un modo di stare insieme, un legame sociale, totalmente liberato.

Ecco dunque l’altro lato del carnevale, che illumina il secondo momento Kantiano del sublime, quello che rinsalda la coesione sociale interrogando l’individuo sulla dimensione del Sacro. Nel capitolo precedente, l’analisi del sublime, del perturbante e dello stato di *awe* ha messo in luce due modi distinti di pensare a questa esperienza emotiva: da un lato, potremmo parlare di una lettura della “perdita dell’Io” che attraversa il pensiero di Burke, di Freud fino a quello di Lacan; dall’altro, di una lettura dell’ “apertura all’Altro” che si può ritrovare in Kant e nel concetto di “effervescenza collettiva” di Durkheim, inglobato dalle riflessioni di Haidt e Keltner sullo stato di “*awe*”. Laddove, secondo il primo approccio, l’avvicinamento al male sembra intrecciarsi con una dinamica “mortifera” contemporanea che spinge l’individuo a *consumare* la propria vita in una nuova gabbia d’acciaio il cui ordine è creato dall’imperativo del godimento, il secondo sguardo sembra reimmettere la “vitalità” nel pensiero e nell’*humus* della società.

Le radici di questo seconda lettura dell’esistenza contemporanea e della sfera emotiva che la caratterizza, parte da un interrogativo di centrale importanza per la sociologia: com’è possibile la società?

Traslando questa riflessione in campo criminologico, ci si potrebbe chiedere come mai la violenza – così centrale nell’immaginario contemporaneo – non causi una disgregazione radicale del legame sociale. Com’è possibile che il crimine, che per di più sembra affascinarci e che dunque trova accoglienza nella società attuale, non porti il legame sociale al collasso? Perché il reale non riesce a portare a termine il suo programma diabolico e disgregatore? Quale annodamento segreto è in grado di congiungere il Male alla coesione sociale?

Le prime risposte a questi interrogativi si ritrovano nelle riflessioni di Durkheim elaborate nel suo libro le “Forme elementari della vita religiosa” scritto nel 1912 e identificato da Haidt e Keltner come una delle tracce della presenza dello stato di “*awe*” nella riflessione sociologica. Più precisamente, per Durkheim la grammatica profonda della società è data dall’esperienza sublime del Sacro, che prende il nome di “effervescenza collettiva”, quello stato di condivisione estatica che rievoca lo stato di *awe* descritto nel capitolo precedente. Da questa esperienza scaturirebbe la “solidarietà” tra individui, concetto che si rifà a sua volta a quello di “fraternità” e che cerca di individuare ciò che rende possibile sul piano morale e cognitivo che gli individui vivano una vita ordinata e in comune, vita che non preclude l’esistenza di un conflitto tra gruppi sociali diversi (Cfr Rosati, 2001, p.9).

Per introdurre il pensiero di Durkheim e la sua riflessione sul Sacro, è necessario innanzitutto sottolineare che lo sguardo di Durkheim è uno sguardo laico che guarda alle esperienze “religiose” degli individui con lenti prettamente sociologiche. Solo partendo da questo presupposto è possibile utilizzare Durkheim quale punto di partenza per interpretare l’esperienza del Sacro e del sublime nel contemporaneo, esperienza che si caratterizza

per una “trasmigrazione del sacro” verso fenomeni sociali non prettamente religiosi. Premetto inoltre che anche il pensiero di Durkheim nasce da un forte disagio nei confronti della modernità (in fondo è il teorico dell’anomia). Esso tuttavia non si è tradotto tanto in un lamento pessimistico sulle sorti della società quanto in un’interrogazione profonda sulle sue radici, su ciò che aggrega al posto di disgregare. In questo senso, lo sguardo di Durkheim può essere interpretato come una “sociologia del profondo”, intenzionata a scavare fino a rendere visibile l’invisibile, fino ad attingere a quella dimensione quasi magica che rende possibile l’impossibile, che ci tiene uniti nonostante tutto. Durkheim, in altre parole, era mosso allo studio dalla consapevolezza della fragilità della società, che ipotizzava si reggesse sulla sublime capacità degli individui di trascendere loro stessi (Cfr Rosati, 2005, p. 23-26 e 2008, p.74).

Nelle “Forme Elementari” il Sacro viene identificato con ciò che è separato, interdetto. La distinzione tra Sacro e Profano viene posta alla base della religione ed è una distinzione che accomuna tutte le culture, le quali attribuiscono “sacralità” ad alcuni oggetti non superiori di per sé a quelli profani e li distinguono da questi ultimi attraverso specifici riti. La Religione costituisce, in un certo senso, l’esito della “istituzionalizzazione del Sacro” ossia del processo attraverso cui la società produce un’immagine idealizzata di sé stessa e la difende attraverso specifiche pratiche collettive. Essa è infatti identificata come “un sistema solidale di credenze e di pratiche relative a cose sacre, cioè separate, interdette, le quali uniscono in un’unica comunità morale, chiamata Chiesa, tutti quelli che vi aderiscono”(Durkheim, 1912/2005 p.97).

Lo stato emotivo di “effervescenza collettiva”, che ci interessa per la riflessione sulla fascinazione per il crimine,

si colloca proprio nel solco della distinzione tra Sacro e Profano e si esprime in una “specie di elettricità” che porta la collettività a uno stato di esaltazione collettiva. Sebbene Haidt e Keltner lo accennino velocemente, questa condizione descritta da Durkheim studiando le religioni totemiche australiane potrebbe essere effettivamente intesa come una versione “sociale” del sublime. Innanzitutto, l’effervescenza collettiva – come il sublime – scaturisce dal confronto con un limite, quello tra Sacro e Profano, laddove nella dimensione profana rientra tutto ciò che caratterizza l’ordinaria quotidianità. In secondo luogo, si tratta di uno stato emotivo ambiguo di perdita di sé in cui “le passioni scatenate sono talmente impetuose che non si lasciano contenere da nulla. Si è tanto al di fuori delle condizioni ordinarie della vita e se ne ha una tale coscienza da provare il bisogno di mettersi al di fuori della morale ordinaria” (Durkheim, 2005 p.97)

In fine – elemento di fondamentale importanza – l’effervescenza collettiva costituisce quello stato emotivo che, come il sublime nella sua versione Kantiana, si pone alla base del processo che porta a istituzionalizzare ciò che è Sacro e che di conseguenza dà ordine alla società.

Chiaramente, se l’effervescenza collettiva avvia il processo di definizione del Sacro (o se il sublime fonda la morale), non si tratta di un processo che avviene una sola volta e che struttura la società per sempre; al contrario, si tratta di un processo continuo⁵⁶. Le sfere del Sacro e del

⁵⁶ Una connessione tra Sacro e violenza in un’ottica fondativa può essere identificata nel pensiero di René Girard. Secondo la tesi dell’antropologo, la funzione della religione è quella di mantenere la violenza fuori dalla comunità attraverso il meccanismo della vittima espiatoria (Girard 1997, p.134-35). Le società sarebbero caratterizzate da un “desiderio mimetico” che porterebbe gli individui a bramare le cose altrui, fino a scatenare uno stato di

Profano, infatti, non sono impermeabili, i confini tra le stesse sono continuamente messi in discussione e richiedono un'attivazione emotiva che sia periodicamente in grado di ripristinare o rifondare il confine rinsaldando il legame sociale. Coerentemente con questa prospettiva, il crimine è un tipico evento in grado di interrogare il Sacro, cioè l'"immagine ideale della società" e i fenomeni di "avvicinamento al crimine" oggetto della nostra attenzione possono essere di conseguenza identificati proprio come "effervescenze".

Per fare un esempio, la notizia di un caso di pedofilia andrebbe a creare un buco proprio nell'immagine ideale e Sacra della società, attivando così il corpo sociale che vivrebbe uno stato di effervescenza caratterizzato da spaesamento, dal tentativo di comprendere un gesto "altro" che esula dalla quotidianità. Lo stato di "effervescenza", solo apparentemente "isterico", sarebbe in fine volto a problematizzare e a rinsaldare il legame sociale, plasmando nuovamente il confine tra Sacro e Profano.

guerra di tutti contro tutti. La vittima sacrificale, per Girard, ha la funzione di catalizzare l'impulso umano di distruzione; essa permette così di dissimulare la violenza scaricandola sulla vittima designata. La nascita dell'ordine sociale, anche per Girard si trova dunque nel religioso e in particolare nel atto di confinamento della violenza nel Sacro che, con la modernità, prende la forma del sistema giudiziario. Quest'ultimo non è altro che uno strumento di gestione della violenza tecnico e razionale che avviene in una sfera Sacra e dunque separata dalla quotidianità profana. Ragionando anche con le categorie di Girard, in particolare nel capitolo 4 vedremo che la messa in discussione del Sacro istituzionale nella società contemporanea si traduce anche in una costante messa in discussione del sistema giudiziario, cui si associano fenomeni di effervescenza collettiva.

La sacralità dell'effervescenza: Bataille e Bastide

L'esempio della pedofilia è particolarmente calzante per problematizzare l'applicazione di un puro sguardo durkheimiano ai temi di nostro interesse. È evidente, infatti, che il crimine, il sangue, la violenza costituiscono una sorta di "ombra" del Sacro, la quale non può essere sussunta nella sfera del Profano, che è invece espressione di tutto ciò che è ordinario, quotidiano, consueto. La pedofilia, in particolare, in quanto vero e proprio tabù, sembra condividere con il Sacro la stessa sfera di separazione e interdizione. Il pensiero di Georges Bataille, influenzato da Durkheim, può offrire alcune intuizioni particolarmente illuminanti su questo punto apparentemente contraddittorio.

Già Durkheim, in realtà, ne "Le forme elementari" (par 4, Cap 5, libro 3) aveva riconosciuto il dualismo del Sacro e la sua ambiguità. Da un lato, spiega Durkheim, ci sono delle forze benevole nel Sacro che ispirano amore e gratitudine, dall'altro delle forze potenti e impure che causano disordine. Il rapporto tra le due è ambiguo in quanto appaiono sia opposte come il puro e l'impuro sia contigue, in quanto è possibile che alcuni oggetti passino da una dimensione all'altra. Un esempio di passaggio tra le due sfere ci viene offerto da Bataille ed è quello dei cadaveri, oggetti sacri ma impuri che tuttavia possono essere purificati (1938/1991, p.150). L'immagine di Varanasi, la città sacra indiana in cui i cadaveri vengono immersi nel Gange per il loro ultimo viaggio, in cui gli odori della morte si mescolano con quelli della vita e "tutto scorre" in un'atmosfera di grande spiritualità effervescente

può essere un buon esempio dell'ambiguità del Sacro, contrapposta al Profano. Ciò che lega i due aspetti del sacro, il puro e l'impuro, è infatti la loro estraneità alla sfera del profano, oltre che la loro capacità di far insorgere nella collettività degli stati di effervescenza.

Per rimanere aderenti al nostro discorso non bisogna però incorrere nell'errore di identificare il Sacro esclusivamente con il religioso, il Sacro è "la grammatica profonda della società" e in questo passaggio, Durkheim sembra collocare nella sfera del Sacro anche il male radicale, l'inconcepibile, quel "vuoto" di senso che caratterizza il crimine nelle sue forme più abiette, come appunto la pedofilia da cui siamo partiti. (cfr Rosati, 2008, p.72) Tuttavia Durkheim non approfondisce questo aspetto del suo pensiero, ripreso, come anticipato, da Bataille, che lavorò su questi temi nell'ambito del Collège de Sociologie, un istituto da lui fondato con Caillois che operò tra il 1937 e il 1939. Le conferenze del Collège de Sociologie si tennero per 2 anni, ogni due settimane, in una libreria del Quartiere Latino a Parigi e proposero delle riflessioni proprio sul concetto di Sacro.

Al tema dell'ambiguità del Sacro e agli stati di effervescenza collettiva connessi Bataille dedicò in particolare due conferenze il cui titolo "Attrazione e repulsione" sembra rievocare proprio l'ambiguità del sublime connesso al crimine, la sorpresa e il terrore che lo caratterizzano, declinati però nella dimensione sociale.

Come Durkheim, Bataille distingue un Sacro sinistro (impuro) e un Sacro destro (puro) e decide di concentrare la sua attenzione proprio sul Sacro sinistro. La sfera sinistra ha per contenuto "ciò che disgusta e deprime, il sangue delle mestruazioni, la putrefazione dei corpi"(Bataille, 1938/1991, p.136), mentre la destra rimane, come per Durkheim, l'immagine ideale della società. Il

modo in cui una società organizza le due sfere costituisce per Bataille la sua identità. Riformulata la questione in questi termini, potremmo affermare che nella società contemporanea si registra un aumento del fenomeno di effervescenza collettiva attorno alla sfera del Sacro sinistro, incarnata in particolar modo dal crimine. Come interpretare però questa effervescenza? Anche per Bataille l'effervescenza collettiva, anche se derivante dal contatto con il Sacro sinistro, va a rivitalizzare ed energizzare il legame sociale. Tuttavia, se Durkheim attribuiva particolare peso ai "riti piaculari", volti a rinsaldare l'idea di un Sacro puro in seguito al contatto con il male e con la sofferenza, la prospettiva di Bataille appare molto più propensa ad accogliere la sfera del Male piuttosto che a superarla. In altre parole, il pensiero di Durkheim sembra fermarsi all'ipotesi che la società crei il Male ma provveda anche a neutralizzarlo attraverso specifici riti piaculari; si pensi per esempio a come viene affrontato mediaticamente il lutto legato al crimine, in particolare nelle trasmissioni televisive in cui i parenti delle vittime condividono ritualmente i propri momenti di sconforto, cui gli spettatori sono chiamati a partecipare. Bataille, invece, concentra la propria attenzione non tanto sulla sofferenza derivante dal contatto con il Male, quanto proprio dal fascino che il Male esercita sulla collettività e su come proprio l'avvicinamento al Male in sé sia energizzante.

Il Sacro sinistro può suscitare attrazione e repulsione, ispirando paura per la trasgressione ma al contempo, ecco che torna il nostro tema, il sacro sinistro affascina (Ramp, 2008). Il contributo di Bataille permette quindi di sganciare il sublime o anche l'effervescenza collettiva da un'immediata funzionalità ordinatrice, soffermandosi sulla descrizione del piacere e delle potenzialità insite nel contatto umano con la "parte maledetta".

In “attrazione e repulsione” Bataille parla di un senso di repulsione per ciò che è sinistro e di attrazione per ciò che è destro. Ma non c’è sublime se non c’è confusione ed ecco infatti che puntualizza: “ogni oggetto ha un aspetto sinistro e un aspetto destro, e uno dei due può essere più importante dell’altro” (Bataille, 1938/1991, p.150).

Il contatto con il Sacro è dunque un contatto ambiguo e spaesante, che obbliga l’individuo a interrogarsi, a cercare di dare senso. Questo passaggio nel pensiero di Bataille rievoca peraltro fortemente il pensiero lacaniano che interpreta il Grande Altro come un’entità doppia, pronta a trasformarsi nell’Osceno.⁵⁷ Va segnalato inoltre che anche per Bataille, nonostante scrivesse nel 1938, il Sacro si stava riducendo a una “sopravvivenza” (*ivi*, p.127), schiacciata dalla progressiva affermazione del Profano, in particolare dall’etica del lavoro volta a soggiogare l’esistenza umana a una logica utilitarista. Proprio quale “sano” contraltare all’”omogeneità” della vita profana, per usare un’espressione durkheimiana, Bataille valorizza il potere “eterogeneo” dell’effervescenza, in particolare di quella che scaturisce dal contatto con il Sacro sinistro. Se l’effervescenza era per Durkheim ciò che portava l’uomo a

⁵⁷ Slavoj Žižek ha evidenziato numerose connessioni tra il pensiero di Lacan e quello di Bataille. In particolare, il seminario l’Etica della psicoanalisi, incentrato sul reale richiamerebbe le esplorazioni di Bataille, definito da Žižek come “IL filosofo della passione per il reale”. In particolare, l’opposizione tra l’omogeneità del mondo profano e l’eterogeneità dell’effervescenza richiamerebbero l’opposizione tra l’ordine simbolico e il traumatico incontro con il reale (Žižek, 2003). Tuttavia, che l’esplorazione del reale proposta da Bataille, benché vicina al concetto di godimento, sembra vedere in esso non tanto uno strumento mortifero, quanto un “apparecchio” liberatorio-energizzante.

uscire fuori di sé, Bataille difende questa esperienza e si fa promotore di un sapere anche pratico, volto a sperimentare il Sacro e il suo potere creativo, in grado di aprire gli uomini all'intensità della vita e della comunicazione vera tra esseri viventi, al di là di ogni dicotomia tra godimento e desiderio. Non a caso Bataille a quei tempi aveva creato la società segreta l'Acéphale i cui membri, tra cui Caillois, oltre a produrre una rivista e a meditare sui testi di Freud, di Nietzsche o di Mauss, erano soliti incontrarsi di notte nello spazio sacro della foresta di Saint-Nom-la Bretèche (Pulcini, 1997 p.17).

Per avvicinarsi all'esperienza del Sacro, per Bataille, è necessaria "la ferita dell'essere, la rottura della sua unità, nella passione assoluta e febbrile del legame sacro" (*ibidem*). "Le spese cosiddette improduttive, il lusso, i lutti, le guerre, i culti, le costruzioni di monumenti sontuosi, i giochi, gli spettacoli, le arti, l'attività sessuale perversa (cioè deviata dalla finalità genitale) rappresentano attività che, almeno nelle condizioni primitive, hanno il loro fine in sé stesse" e prendono il nome di *dépense*. Per Bataille, l'uomo deve avere una disponibilità a perdere il proprio Io. Elemento, quello della perdita, cui Bataille dedica un piccolo saggio a sé, intitolato appunto "La *dépense*" (1967), in cui il sacrificio, la perdita, la lacerazione dell'effervescenza collettiva vengono descritte come dimensioni da vivere, in grado di consentire l'accesso al secondo momento del sublime, che s'incarna in Bataille nella possibilità di esercitare una propria sovranità, ossia di agire nel mondo al di là dell'utile e di ricongiungersi così sacralmente al corpo sociale.

Un individuo capace di sovranità accetta la frattura della propria esistenza profana ed è in grado di liberarsi dall'ansia prometeica del futuro e della morte, tipica dell'asservimento all'utile che caratterizza un mondo in

cui l'uomo è ridotto a "cosa tra le cose" (Pulcini, *ivi*, p.25-28), un mondo in cui "l'umanità cosciente è rimasta minorenni [...] e si riconosce il diritto di acquistare, conservare e consumare razionalmente ma esclude il principio della *dépense improductive*" (Bataille, 1967/1997 p.57)

Costretto nei confini del dover essere, nell'ordinarietà, l'uomo sembra allora avere bisogno di "scatenarsi" vivendo la propria dimensione pulsionale attraverso la trasgressione. La fascinazione per il crimine che si traduce per esempio nel *dark tourism* o nel collezionismo di *murderabilia*, permette di avvicinare il male da una posizione sicura e potrebbe essere conseguentemente interpretata attraverso il pensiero di Bataille. L'immersione nel male "carnevolesca" diviene un eccesso che, come sosteneva Presdee, permette l'ingresso in una *second life*, la quale tuttavia – come accade sempre nel caso della trasgressione – non cancella il valore del limite (Presdee, *ivi*, p.21), a maggior ragione perché si tratta di una trasgressione "mediata" dall'immaginario e dai consumi⁵⁸.

Riflettendo alla luce del pensiero di Bataille, è anche difficile capire se l'attuale fascinazione per il crimine possa essere considerata una chiave vincente per accedere alla "sovranità", intesa come verità profonda e interiore del soggetto. Per Bataille solo gli individui sovrani e "liberati" sono nelle condizioni di riaprire lo spazio sacro della condivisione e della comunità (il secondo momento del

⁵⁸ In questo senso, il valore dei contributi considerati nel paragrafo precedente dedicato al consumo del sublime e del crimine è innegabile in quanto evidenzia quanto di profano ci sia nel tentativo di "confezionare" e "vendere" effervescenze, sancendo il dominio delle logiche utilitaristiche su quelle sacre.

sublime kantiano), opponendosi alla pervasività aggressiva delle sfere del profano. La *dépense* implica però una reale esplosione della passione, in grado di esercitare un potere trasformativo sull'individuo; nel caso dei fenomeni oggetto della mia attenzione, attraverso l'esplorazione di alcuni casi empirici cercherò di delineare, volta per volta, dove si colloca il punto di incontro tra il desiderio dell'essere umano di "scatenarsi" legandosi agli altri e quello di consumare emozioni in una cornice prettamente profana. Il contributo di Maffesoli, in questo senso, costituirà una chiave di lettura particolarmente utile per attualizzare il pensiero di Bataille, in particolare il passaggio relativo alla "sovranità".

Il contributo di Bastide su questi temi s'incunea nel discorso proprio in quanto propone una riflessione sul Sacro contemporaneo. Cosa ne è del Sacro e dell'effervescenza collettiva in un'epoca in cui il legame sociale sembra sempre meno veicolato da una tensione simbolica e in cui ha preso sempre più piede una logica dei consumi?

Ne "Il Sacro Selvaggio" (1975/1998) Bastide ha analizzato le forme del Sacro presenti nella sfera extrareligiosa, sottolineando una distinzione fondamentale ai fini del tema oggetto della nostra indagine.

Come si è detto poco sopra, nella teorizzazione di Durkheim e di Bataille, l'effervescenza collettiva appare come stato emotivo che permette di strutturare il Sacro. In questo processo di istituzionalizzazione, l'effervescenza, questo sentimento ambiguo e dirompente, viene addomesticato e ricondotto alla dimensione del rito. Non bisogna però cadere nell'errore, spiega Bastide, di leggere nello stato di "effervescenza" una condizione emotiva primitiva e irrazionale. Per esempio, lo stato di "trance" dei popoli primitivi legato ai riti religiosi, che potrebbe

costituire una forma di “effervescenza collettiva” connessa al contatto con il Sacro, è molto di più di uno scatenamento corporeo o di una crisi isterica. Si tratta di un fenomeno collettivo caratterizzato da alcune regole che disciplinano le modalità per “perdere il controllo”, proprio come avviene nel caso del Festival *Burning Man* citato in apertura di questo paragrafo.

Secondo Bastide, se però le società tradizionali tendevano a contenere immediatamente il “sacro selvaggio” (cioè l’effervescenza collettiva) trasformandolo in “sacro addomesticato”, nella società contemporanea varrebbe il principio opposto, essa mirerebbe a disgregare il sacro addomesticato per far scaturire il “sacro selvaggio” in tutta la sua furia (Bastide, 1975/1998 p.196). La crisi dell’“istituito”, cioè del sacro istituzionalizzato, dell’ordine, del simbolico, per Bastide, non si accompagna a una crisi dell’istituente, cioè “*all’effervescenza dei corpi e dei cuori, della sperimentazione ricercata nella dinamica del Sacro*” (ivi, p. 207). Al contrario, l’effervescenza, il caos istituente, sembra l’elemento prevalente in una società sempre più anomica, continuamente “sfidata” dalla carica dissolutrice delle spinte emotive e fusionali della collettività.

A distanza di 40 anni dalle lezioni del Collège de Sociologie, Bastide parla dunque di una società sempre più effervescente e sempre meno istituzionalizzata, come se la collettività avesse ascoltato gli ammonimenti di Bataille e avesse deciso di liberare il proprio cuore selvaggio. Tuttavia, ogni pensatore è espressione del periodo storico-sociale in cui vive: se il primo Bataille combatteva con i fantasmi del fascismo immaginando una liberazione dell’individuo e della comunità in altre direzioni possibili, il pensiero di Bastide sembra emergere da una società che

negli anni 70 stava sperimentando le sue libertà, seguendo Marcuse e cercando di porre l'immaginazione al potere.

Il pensiero di Michel Maffesoli, sociologo parigino erede della Cattedra di Durkheim alla Sorbona, sembra prendere forma proprio da questa fotografia di Bastide, fotografia che Maffesoli problematizza, portando il discorso sulle emozioni degli individui a ricongiungersi con la sfera dell'immaginario e a interrogare profondamente la natura dionisiaca della società a noi contemporanea.

Il ritorno di Dioniso: Michel Maffesoli

Se il pensiero di Bataille è stato definito “un immenso frammento in una miriade di frammenti”⁵⁹ (Rella, 2003, p.13), quello di Maffesoli si dipana in una serie di libri in cui, nonostante l'approccio “postmoderno” che utilizza metafore, immagini ed espressioni “vaporose” (Maffesoli, 1988/2004, p.13) propone più volte alcune idee chiave che, come un *refrain*, vanno a costituire una visione piuttosto solida sul presente.

Andando direttamente al cuore del suo pensiero e ponendolo in continuità con gli autori appena analizzati, assistiamo a un superamento della concezione del Sacro in due direzioni. In primo luogo, nella teorizzazione di Maffesoli il concetto di Sacro si trasforma in un sacro di

⁵⁹ Georges Bataille, a differenza di Maffesoli, non è stato un accademico. La sua produzione riguarda i temi più disparati, dalla storia dell'arte, alla filosofia, fino alla letteratura. Bataille pubblicò anche qualche romanzo sotto pseudonimo, il più noto è “Storia dell'Occhio” analizzato anche da Roland Barthes.

tipo pagano (Antonelli, 2007) che s'incarna nell'effervescenza stessa, al di fuori di ogni dicotomia morale Bene-Male. Rievocando in un certo senso il "sacro selvaggio" di Bastide, per Maffesoli sacra è la componente estetica del legame sociale, dello stare insieme, l'edonismo dell'*hic et nunc*. La sacralità apparentemente paradossale dell'effervescenza risiede, secondo l'Autore, nel fatto che

ciò che "non è ufficiale", l'erotismo celato, la congiunzione emozionale e simbolica che chiama in causa codici arcaici, è in realtà il fondamento dell'ordine: il caos celato e continuamente riaffiorante, regge l'ordinario nei suoi interstizi. Le due dimensioni si compenetrano strutturalmente, ma, sul piano storico, è in corso la rivincita del primo sul secondo (Antonelli, *ivi*, p.71).

Maffesoli, in questo senso, condivide l'idea che la società contemporanea stia attraversando una fase in cui ciò che è "istituito", ossia il simbolico, per dirla con Lacan, abbia perso la sua forza. Le logiche moderne della "*libido sciendi*", cioè dell'energia volta a classificare e conoscere il mondo e della "*libido dominandi*", cioè dell'energia finalizzata all'esercizio del potere, nella società attuale verrebbero messe in discussione dall'emersione effervescente di una "*libido sentiendi*". Le effervescenze su cui Maffesoli concentra la propria attenzione includono la moda, il diffuso istinto di imitazione, le molteplici isterie collettive, gli affollamenti musicali, sportivi, religiosi ma anche un certo modo di fare politica, ancorato più al sentire comune che a una visione progettuale condivisa. Per dare conto della pervasività di queste effervescenze nel contemporaneo, Maffesoli conia l'espressione di "neotribalismo" (1988/2004) con cui s'intende quella forma di socialità diffusa, disimpegnata, frammentaria e polimorfa che struttura la società

contemporanea e che ci induce a piroettare – emozionandoci – da un gruppo all’altro, alla ricerca del piacere perfetto.

È bene sottolineare, però, che l’atteggiamento di Maffesoli verso il contemporaneo non è affatto critico, egli guarda alla società da sociologo cioè da “annusatore del mondo” (*ivi*, p. 78) e sospende il giudizio. Prende invece posizione contro l’atteggiamento pessimistico che sembra caratterizzare le riflessioni di gran parte degli intellettuali che si fanno interpreti del presente descrivendo l’immagine di una società al collasso, in cui gli individui tenderebbero a chiudersi nel proprio individualismo narcisista.

Mi rivolgo a tutti i virtuosi che intonano ormai le loro veglie funebri. Vedo gli psicoanalisti, di qualsiasi appartenenza, invocare la Legge del Padre⁶⁰, e forse non hanno torto. Il Puer Aeternus è un po' amorale e anzi, a volte, è decisamente immorale. Ma quest'immoralismo può essere etico, per il fatto che salda fortemente i diversi protagonisti di queste effervescenze. (*ivi*, p. 17)

L’ipotesi di Maffesoli è che nel contemporaneo il legame sociale non necessiti di una sfera istituzionale, Sacra, per prendere la sua forma definitiva. Al contrario, l’effervescenza stessa, per quanto a volte sia “immorale” costituisce l’attuale cemento della società. Una società composta da individui sempre più vicini all’immagine del *puer aeternus* proposta da Jung e rielaborata da James Hillman, l’eterno fanciullo incapace di trovare una stabilità, schiacciato su un’esistenza ludica condannata al continuo rinnovamento. In diverse forme, secondo Maffesoli, l’esistenza sociale è alienata, sottomessa alle ingiunzioni di un potere multiforme; ciononostante, esiste una potenza

⁶⁰ Detto in altri termini, il ritorno di una dimensione simbolica più solida.

affermativa che si esprime nelle comunità emozionali da cui possono nascere forme di solidarismo e di reciprocità. “Si tratta di un residuo che merita attenzione” (*ivi*, p.121). Da questa prospettiva, il pubblico affascinato dal crimine è un pubblico disposto a emozionarsi, a diventare “effervescente” e farsi possedere da quello che Maffesoli definirebbe “lo spirito di Dioniso”, il dio del piacere, del godimento e dell’effimero. Dioniso non è però solo rappresentazione di una spinta cieca e mortifera volta al consumo e alla distruzione di emozioni, esso incarna quella temporanea fusione tra individui che dà origine alle “comunità emozionali” di cui si compone l’*humus* della società attuale.

Riprendendo uno degli esempi già citati in precedenza, una lettura fedelmente “durkheimiana”, per esempio, del *dark tourism* ci porterebbe ad affermare – come fa il già citato Stone – che alcune pratiche di turismo *dark* siano mosse dal desiderio di ripristinare la dimensione Sacra dell’ordine sociale, di ristabilire cosa è Bene (il Sacro destro) e cosa è Male (il Sacro sinistro), co-costruendo così una morale condivisa. Una lettura Maffesoliana del *dark tourism* ci porterebbe invece ad affermare che, attraverso queste pratiche, la morale – intesa come principio ordinatore – non viene per nulla rivitalizzata, al contrario si assiste a una sua aggressione, operata dal caos sacro e sublime rappresentato dall’effervescenza. Nel *dark tourism*, nel collezionismo di *murderabilia* ma pensiamo per esempio anche alle attese effervescenti per ogni film di Tarantino, si paleserebbe un desiderio orgiastico e primordiale guidato dall’emozione comunitaria del sublime, intesa come emozione che scaturisce dal superamento del confine tra Sacro e Profano che avviene attraverso il crimine. D’altronde, per tornare ad esprimerci in termini psicoanalitici, il Principio di Piacere, il Sacro

Selvaggio, il caos istituyente, nella società attuale sembra aver soverchiato il Principio di Realtà. Tuttavia, è bene ribadire che per Maffesoli il caos contemporaneo è ancora in grado di unire gli individui gli uni agli altri, ad esso si associa, infatti, un’“etica dell’estetica”(Maffesoli, 1998/2000): il segreto del legame sociale si ritroverebbe dunque proprio nell’estetica, intesa come “facoltà di provare condividendo” (*ivi*, p.18). Con le parole di Maffesoli:

il legame sociale si fa emozionale. Così viene elaborato un modo di essere (*ethos*) in cui quello che viene provato insieme con gli altri avrà un ruolo primordiale. Questo è quello che intendo per etica dell’estetica (Maffesoli, 1979/1983, p.77).

Riprendendo il nostro discorso, la perdita dell’Io nel momento dell’effervescenza, per Maffesoli, non preluderebbe a un momento successivo di “istituzionalizzazione” di una morale né a una fase di costruzione di una “sovranità” (Bataille): l’effervescenza sublime costituirebbe l’attuale dispositivo in grado di “scatenare” l’individuo e, al contempo, di costruire un senso di comunità. Per riprendere l’esempio con cui ho aperto il paragrafo, il *Burning man* è particolarmente indicativo perché al termine dell’effervescenza, l’intera città Black Rock City viene distrutta, non c’è spazio per esempio per progettare politicamente una società reale che risponda ai bisogni degli individui, né per costruire delle comunità stabili intenzionate a sperimentare in modo “istituzionale” il legame sociale che nasce durante il Festival. Il legame, per quanto fragile, è garantito dall’esperienza di una settimana di Festival che si ripete di anno in anno con le stesse regole.

Ritorniamo dunque sul nostro tracciato e affrontiamo la seconda traiettoria attraverso cui Maffesoli modifica l'accezione di Sacro. La prima, lo si è detto, lo ha portato a valorizzare la sacralità del "caos istituyente" rispetto al Sacro istituito. La seconda, che prende forma soprattutto nel libro "La parte del diavolo" (2002/2003) riguarda il tema del Male, affrontato da Maffesoli in una direzione che sembra ripercorrere gli itinerari di Bataille.

Il discorso di Maffesoli prende le mosse dalla considerazione che il Male costituisce un elemento irrefrenabile, una parte costitutiva della società. Una prova della pervasività del Male la si ritrova nei miti e nelle tragedie che lo mettono in trama, sottolineando costantemente la sua natura dilemmatica. La fiaba di Cappuccetto Rosso, con cui si è aperto questo capitolo, è dunque un tipico esempio della necessità umana di avvicinarsi al lupo, ossia al lato oscuro ed eccessivo dell'essere umano che, come Kiki Smith suggeriva, è parte di ognuno di noi. Per Maffesoli,

l'accettazione della parte oscura, quel che appare nelle nostre fiabe e leggende, all'interno di sé stessi o nella duplicazione fraterna, rende l'eroe umano, cioè capace di dubbi, minato dall'incertezza, in una parola intriso di *humus* (Maffesoli, 2002/2003, p. 66).

Se dunque il Male non si può sconfiggere si può almeno giocare con lui, attraverso pratiche collettive di godimento e trasgressione. Le "narrative di avvicinamento" al crimine ci parlerebbero allora di un Male incancellabile, che va semmai messo in trama, riconosciuto come tessuto spettacolare del flusso vitale che ci anima.

Applicando le riflessioni di Maffesoli al crimine, è come se la fascinazione prendesse forma dalla consapevolezza che, citando Rimbaud, "Io è un altro" (*ivi*, 39). Detto con

Lacan, “*la casa dell’uomo è situata nel luogo dell’Altro*” (Berto, p.26). Se l’uomo è parte di un fiume carsico che lo trascende, per Maffesoli questo significa che l’altro è là e bisogna venire a patti con lui, siamo obbligati a fare i conti con l’alterità e dunque a incontrare il Male e la violenza. Le effervescenze “diaboliche” come il fanatismo per i *serial killer* rappresenterebbero dunque uno strumento per avvicinare l’alterità radicale, partecipando all’esperienza del “sociale” nella sua interezza. Non a caso, nel parlare del male e del crimine, Maffesoli cita i riti piaculari di Durkheim importati nella televisione contemporanea: il pianto collettivo diviene uno strumento per rinsaldare il legame sociale e per integrare i fantasmi nella socialità (*ivi*, p.84).

L’incontro con il Male, infine, avviene mediante l’intreccio di Eros e Thanatos, che porta con sé una forte dose angoscia, intesa come “intuizione del nulla” (*ivi*, p.46). Se però il nulla da cui tutto ha avuto inizio richiama per la psicoanalisi l’esperienza mortifera e perturbante del reale e della coazione a ripetere, Maffesoli vede nel nulla la possibilità della creazione e della vita. Il nulla è la possibilità di qualcosa che deve nascere e questo è il motivo per cui è in grado di intrecciarsi con le spinte energiche e vitali dell’effervescenza. Anche se l’effervescenza è diabolica e immorale, essa è in grado di esprimere sia la vocazione terrestre e animale sia la sete d’infinito della collettività, una collettività in grado di “sentire insieme” e dunque di “farsi società”, seppur mossa dalla “forza del diavolo” (*ivi*, p.89).

Qualche puntualizzazione

In questo capitolo ho focalizzato l'attenzione sulla fascinazione per il crimine e sulla connessa esperienza del sublime nella società contemporanea. Ho provveduto a una preliminare attualizzazione delle teorie sul sublime ricorrendo alla tripartizione simbolico, immaginario e reale proposta da Lacan e sono giunta a interpretare la fascinazione per il crimine come una sorta di sublime "passione per il reale". Il successivo contributo di Mike Presdee sul carnevale del Crimine, mostrando la natura doppia del carnevale, interpretabile sia come esperienza di consumo delle emozioni sia come occasione effervescente per creare coesione sociale, ha costituito il perno per sviluppare le successive riflessioni. Le due piste teoriche che ho battuto, coerentemente con la "*cultural criminology*" di cui parlerò nel prossimo capitolo, sono accomunate dal tentativo di leggere le esperienze emotive in chiave culturale. Le prime teorie fanno riferimento alla società dei consumi e interpretano l'esperienza emotiva del sublime come un precipitato delle logiche di standardizzazione utilitaristica della cultura capitalista, che porterebbe l'individuo a godere del sublime in quanto "merce tra le merci" in grado di trasmettere una forte scarica emotiva. Le seconde teorie si concentrano invece sul Sacro e sulla solidarietà, ossia sulle basi precontrattuali della società. Alla base della società, per i sociologi francesi considerati, non si porrebbe, infatti, una tensione utilitaristica e contrattualistica bensì le emozioni e i significati attribuiti alle esperienze sublimi del Sacro da parte della collettività. Detto in altri termini, il secondo

approccio valorizza l'esperienza del sublime e dell'effervescenza collettiva come strutture fondanti del legame sociale, da cui scaturisce la comunicazione e dunque la cultura (Rosati, 2002).

Le due correnti teoriche sono solo apparentemente distanti l'una dall'altra, esse rievocano – in realtà – le due sfumature che hanno caratterizzato da sempre la riflessione sul sublime: da un lato l'attenzione si focalizza sull'esperienza appagante, per quanto volatile, della perdita dell'io, dall'altro sulla costruzione effervescente di un legame sociale.

Per motivare la necessità di un intreccio tra i due approcci, puntualizzo che gran parte delle pratiche cui ho fatto riferimento (il *dark tourism*, la vendita di *murderabilia*...) potrebbero rientrare nella cosiddetta sfera della trasgressione; è come se il processo di civilizzazione di Elias (1988) si fosse invertito e la trasgressione si fosse trasformata in qualcosa di legittimo, divenendo una sfera di comportamento degna, da portare sulla scena piuttosto che da nascondere dietro le quinte

Se è innegabile che queste trasgressioni effervescenti poggino su un *humus* primordiale e “animale”, è altrettanto vero che proprio per la loro anima spettacolare esse si prestano ad essere alimentate da chi vi costruisce attorno i propri business o la propria visibilità. Creatori di programmi televisivi, registi, gestori di siti di *murderabilia*, organizzatori di *dark tourism*, gestori di musei tematici, ora anche autori di reato come Breivik o Sagawa, tutti costruiscono delle narrative emozionali legate al crimine pronte per essere consumate, e ciò – in alcuni casi – anche se le vittime protestano.

Il confine tra effervescenza e consumo appare dunque quanto mai precario, caotico ma al contempo di decisiva

importanza per affrontare in modo completo il tema dell'avvicinamento al crimine.

Il mio percorso analitico è iniziato con la presentazione dell'emozione del sublime ma è bene sottolineare che in certi casi sarebbe più corretto parlare di “evocazione del sublime”. Se, infatti, il sublime costituisce l'esperienza emotiva che si ricollega al fascino del crimine, non è detto che chi provi questa emozione sia in grado di riconoscerla, non è detto che chi cerca anche inconsapevolmente di provarla o di farla provare (i media) riesca nel suo intento, è invece probabile che le emozioni che compongono questo sentimento ossimorico finiscano per prevalere singolarmente generando da un lato attrazione per l'autore di reato (come nel caso di Breivik, cfr Cap 7), dall'altro paura e istanze punitive. Lo scopo dei successivi capitoli, che consisteranno nell'analisi di quattro casi di studio, è sia quello di immergere nella realtà empirica le ipotesi fino ad ora formulate, sia quello di accogliere, per quanto possibile, ciò che deborda dal tracciato. L'intento, infatti, è di intercettare i percorsi dei “moti dell'animo” che si coagulano attorno al sublime con la consapevolezza che, in qualità di “moti”, si manifestano in modo fugace e transitorio, “inibiti nella meta, sfumati, e dipendenti da numerosissime costellazioni concomitanti”(Freud, 1919/1977, p.81).

3. Attraverso la stanza degli specchi della *cultural criminology*

*La cultura riguarda le sensazioni, i legami e le emozioni,
tanto quanto riguarda i concetti e le idee.*
(Hall, 1997, p. 2)

L'analisi empirica di alcune forme della fascinazione per il crimine – indagate nei loro aspetti emotivi (cfr Cap 1) e nelle loro connessioni con i tratti salienti della società contemporanea (cfr Cap 2) – sarà condotta e presentata, nei prossimi capitoli, secondo l'approccio e la metodologia proposti dalla *cultural criminology*.

La criminologia culturale è una corrente di studio contemporanea che vede la sua nascita nel 1995, con la pubblicazione da parte di Ferrell e di Sanders di una raccolta di scritti intitolata "*Cultural criminology*". Jeff Ferrell, professore di sociologia presso l'università del Texas, negli Stati Uniti, ha avuto e ha, tuttora, un ruolo decisivo nello sviluppo di un "*cultural turn*" anche in criminologia⁶¹.

⁶¹Co-fondatore della rivista "*Crime, media and culture*" e curatore della collana di libri "*Alternative criminology*" per la *New York University press*, Ferrell è noto anche per aver realizzato e pubblicato due appassionate ricerche etnografiche. Per poter scrivere "*Empire of scrounge*" (2006) ha lasciato il suo lavoro per un anno e ha deciso di condurre un'esistenza "di strada"; il libro racconta la sua avventura e analizza, da un punto di vista culturale, gli universi di significato che gravitano attorno all'arte dello "scrounge", ossia il rovistare tra i rifiuti, il riciclare, il vivere un'esistenza di seconda mano. Il suo lavoro etnografico precedente, "*Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*" (1993) si basa, invece, su un lungo lavoro di osservazione partecipante condotto a Denver, presso un gruppo di *writers*; l'obiettivo, in questo caso, era evidenziare il processo di

Parallelamente ad alcune esplorazioni etnografiche condotte individualmente, nel Novembre del 1999 Ferrell pubblica sull'*Annual Review of Sociology* l'articolo-manifesto "*Cultural criminology*" che presenta l'approccio teorico e metodologico di quella che inizia a configurarsi come una vera e propria scuola. Nel 2004 la rivista "*Theoretical Criminology*" dedica un volume tematico a questo campo emergente della disciplina. Quattro anni più tardi, nel 2008, le iniziali intuizioni di Ferrell vengono "esplose" e ri-sistematizzate nel libro "*Cultural criminology: an invitation*" scritto con Keith Hayward e Jock Young⁶² e vincitore del *Distinguished Book Award*

criminalizzazione dei graffiti e le pratiche di definizione e ridefinizione dei confini tra arte e vandalismo.

⁶² La collaborazione con Keith Hayward e Jock Young è significativa per iniziare a delineare i confini sia geografici, sia teorici della corrente culturale. Keith Hayward insegna criminologia alla Kent University in Inghilterra, che è diventata il nodo nevralgico della *cultural criminology*, attualmente sede di un corso di studio di dottorato in criminologia a indirizzo culturale; ha pubblicato diversi lavori di taglio teorico (il più recente, con Maruna, 2010), sui rapporti tra il consumo e il crimine (2004), sul terrorismo da un punto di vista culturale e, con Mike Presdee – l'autore di "*Carnival of crime*" – "*Framing crime: cultural criminology and the image*" (2011). Jock Young è, infine, una colonna portante della criminologia "alternativa" inglese. Nel 1971 ha pubblicato "*The drugtakers*" il libro che, ancor prima di "*Folk devils*" di Stanley Cohen ha inaugurato le riflessioni sul concetto di panico morale. È stato membro della *National Deviancy Conferences* e nel 1973 ha pubblicato, con I. Tylor e P. Wilson "*New criminology*", il manifesto della criminologia radicale, e ha successivamente preso parte alla svolta realista (1984). Ha dedicato molta attenzione alla relazione tra *media* e crimine e alle trasformazioni della società contemporanea, il suo ultimo libro – sulla scia di Wright Mills – è dedicato al concetto di "immaginazione criminologica".

conferito dall'*American Society of Criminology's, Division of International Criminology*.

In via preliminare, ricalcando i punti toccati da Ferrell nel “manifesto” della *cultural criminology* (Ferrell, 1999), si può affermare che la corrente accoglie le sensibilità derivanti dai *cultural studies* britannici, intrecciandole con la tradizione criminologica inglese e con gli approcci di studio focalizzati sul legame tra *mass media* e crimine.

Questa eredità teorica viene attualizzata dalla *cultural criminology* attraverso un particolare interesse rivolto al ruolo giocato dall'immaginario nella società attuale, intessuto indissolubilmente con il piano della realtà. L'intento è di mostrare quali siano i processi di attribuzione di senso che caratterizzano “l'oggetto” crimine, dando rilievo alle interazioni, anche mediate, che contribuiscono alla loro strutturazione. L'approccio, dunque, è *culturale* poiché enfatizza il processo collettivo di costruzione di significati attorno al crimine ed è *contemporaneo* perché focalizza l'attenzione sul ruolo dell'immaginario nel plasmarlo. Le emozioni, il potere e il consumo, inoltre, sono dimensioni importanti nel pensiero della *cultural criminology*, elementi che la rendono particolarmente interessante per l'analisi del fascino indotto dal crimine⁶³.

⁶³ Ognuno dei punti qui brevemente richiamati e presentati da Ferrell nel 1999 è stato oggetto di successivi sviluppi e approfondimenti, anche in seguito ad alcune critiche (O' Brien 2005, Ferrell 2007, Farrell, 2010). Nel prosieguo, i nodi principali della prospettiva culturale saranno presentati alla luce della sua formulazione più compiuta (2008), dando priorità a quelli particolarmente coerenti con il tragitto teorico percorso e preliminari alle analisi empiriche che seguiranno.

Perché adottare una prospettiva culturale per analizzare empiricamente il fenomeno della fascinazione per il crimine?

Nei prossimi paragrafi affronterò tre punti salienti che caratterizzano lo sguardo “culturale” rivolto al crimine e che, a mio avviso, appaiono particolarmente adatti per orientare metodologicamente il lavoro di ricerca empirica sul tema della fascinazione, agganciandolo alle premesse teoriche presentate nei capitoli precedenti. Nel primo punto, tratterò brevemente le radici della *cultural criminology*; attraverso il “diamante culturale”, mostrerò la natura negoziata del crimine inteso come “oggetto culturale” e il rapporto tra lo stesso e il “mondo sociale”. Nel secondo e nel terzo punto, valorizzerò l’importanza attribuita dalla *cultural criminology* all’immaginario (punto 2) e alle emozioni (punto 3). Seguiranno alcune considerazioni di tipo metodologico relative all’applicazione di un approccio *cultural* allo studio della fascinazione per il crimine e una breve presentazione delle analisi contenute nei capitoli successivi.

Il diamante della *cultural criminology*

Considerando che la “*cultural criminology*” è una prospettiva che definirei “a maglie larghe” – traccia, cioè una traiettoria, ma lascia ai ricercatori la libertà di agganciarvisi puntualizzando, definendo e trovando la propria miscela teorica più efficace – rileggerò il contributo di questa “scuola” alla luce del pensiero di Wendy Griswold, professoressa di sociologia presso la

Chicago University, la cui teoria del “diamante culturale”(1994/2005) è particolarmente utile per sistematizzare il pensiero sociologico sulla cultura dai suoi albori, fino ai suoi sviluppi più recenti⁶⁴.

Griswold adotta la stessa definizione di cultura impiegata dai criminologi *cultural*, che è quella di Clifford Geertz: “*considerando che l’uomo è un animale sospeso in una ragnatela di significati che egli stesso ha intessuto, considero la cultura come questa ragnatela*” (Geertz, 1973/1987, p.5) o anche, la cultura è “*una struttura di significati trasmessa storicamente, incarnati in simboli*”, *un sistema di concezioni ereditate espresse in forme simboliche per mezzo di cui gli uomini comunicano, perpetuano la loro conoscenza e i loro atteggiamenti verso la vita*⁶⁵” (Geertz, 1973/1987, p.141).

⁶⁴ Questa scelta è volta a dare una “struttura” al pensiero sulla cultura proposto dalla *cultural criminology*. O Brien (2005), per esempio, ha criticato la tendenza della *cultural criminology* ad essere più “politica” che “analitica”. In particolare, ha criticato la definizione sommaria del concetto di cultura e la sua applicazione in modo perlopiù politico. Per esempio, secondo O Brien in “*Crimes of style*”, la ricerca etnografica dedicata al mondo dei graffiti, Jeff Ferrell impiega due diversi concetti di cultura. Più precisamente, i *writers* sembrano dare luogo a forme di cultura sfaccettate, multidimensionali e creative analizzate a fondo, mentre la reazione culturale da parte delle istituzioni e dei media è descritta come monolitica, volta esclusivamente a orchestrare panici morali finalizzati al mantenimento del potere.

⁶⁵ I segni, per esempio un cartello di divieto, indicano dei significati semplici, mentre i simboli veicolano, connotano e suggeriscono dei significati più complessi. La parola “crimine” per esempio, è un simbolo che – di per sé – evoca immaginari, emozioni e ulteriori connessioni con altri simboli.

⁶⁶ Più precisamente, sebbene Griswold si muova in un orizzonte teorico di tipo sociologico, e la sociologia abbia recepito la

Dal punto di vista criminologico, considerare il crimine come un oggetto culturale ossia come “*un significato condiviso incorporato in una forma*” (Griswold, *ivi*, p. 26) vuol dire concentrare l’attenzione sui processi che portano ad attribuire al “crimine” determinati significati, sottolineandone la natura negoziata. In altre parole, esiste un accordo di massima su cosa significhi “crimine”, tuttavia questo accordo è oggetto di continui processi di definizione e ri-definizione in cui si scontrano diverse “versioni” dello stesso concetto. È proprio in virtù di questo processo di costante negoziazione che il crimine può trasformarsi, agli occhi degli spettatori, in un oggetto di divertimento, in una meta di turismo, in una “cosa” da collezionare. Un approccio culturale al crimine si concentra proprio su questo processo di costruzione dei significati, sviluppando un pensiero “profondo”, che mira a svelare la precarietà di ogni processo di definizione. Così come può lacerare e far soffrire, lo stesso oggetto, il crimine, può essere ri-definito come affascinante, seduttivo, emozionante. Alla criminologia culturale non interessa, per esempio, misurare se i ragazzi con deficit dell’attenzione sono più propensi a imbrattare i muri con dei graffiti; essa potrebbe concentrarsi, invece, sulle diverse definizioni della pratica dei graffiti, cui può essere attribuito il significato sia di forma d’arte, sia di crimine.

Inserito all’interno del “diamante culturale” (Griswold, *ivi*), ogni oggetto culturale è prodotto da individui, che hanno il ruolo di creatori e hanno un pubblico di

definizione di Geertz, l’autrice cerca di conservare un equilibrio tra questa definizione sociologica e una più umanistica, che intende la cultura come sfera distante dalla vita quotidiana e dalla società moderna, uno “studio della perfezione” (Arnold cit in Griswold, p.18) o, più in generale “ciò che dà senso alla vita”.

riferimento, i ricevitori (cfr Fig. 1). La struttura sociale, cioè i modelli e i bisogni economici, politici, sociali e culturali di un determinato contesto fanno da “connettore” influenzando in diversi modi gli altri tre oggetti del discorso.

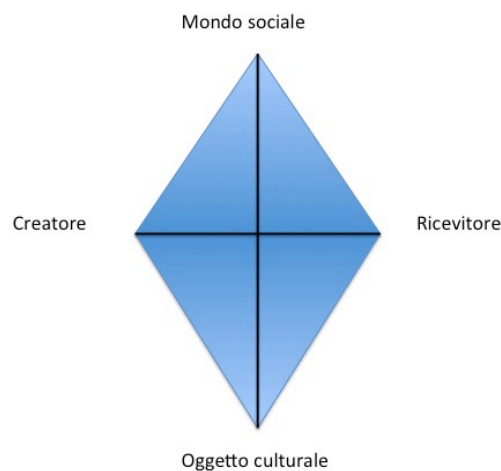


Figura 6. Il diamante culturale. (Griswold)

Alla luce di questo schema teorico, è possibile ripercorrere i primi passi del pensiero culturale in criminologia compiuti negli Stati Uniti tra il '55 e '66 con la nascita della teoria dell'etichettamento e delle sottoculture⁶⁷, fino ai suoi sviluppi più attuali. Mi

⁶⁷ In quel periodo storico, a fronte dell'incessante progresso economico e dell'aumento del benessere, si riscontrò una crescita dei tassi di delinquenza, che portò la sociologia della devianza a interrogarsi sui fattori alla base del mutamento in atto. Erano anche gli anni delle prime battaglie per i diritti civili e la criminologia sembrò schierarsi spontaneamente dalla parte delle persone ai margini, tra cui i tossicodipendenti, i giovani devianti, più in generale le categorie sociali meno abbienti. Sia la teoria

soffermo, in questa sede, solo su alcuni passaggi particolarmente importanti per comprendere la rilevanza di questo approccio nello studio della fascinazione per il crimine.

Il testo “Outsiders” di Becker viene pubblicato nel 1953 e costituisce una pietra miliare della teoria dell’etichettamento. Esso applica al fenomeno della devianza le teorie dell’interazionismo simbolico, la corrente di studio nata negli anni 20 (Blumer, 1969) che forse più di ogni altra ha influenzato la “*cultural criminology*”. L’interazionismo simbolico fonda, infatti, quell’approccio costruttivista che caratterizzerà tutti gli studi successivi di tipo culturale, interessandosi a come l’individuo costruisca attivamente le proprie norme e i propri ruoli.

Alla base della società e dell’identità individuale, secondo questa corrente, si pone l’interazione tra individui.

dell’etichettamento, sia quella delle subculture iniziarono dunque a porre la questione della criminalità in termini culturali, evidenziando come i concetti di “crimine” e di “criminale” fossero in realtà dei costrutti culturali, oggetto di un incessante processo di definizione e ridefinizione che interessava i diversi gruppi sociali in campo. Per fare un esempio riportato da Jock Young (2011) e molto vicino alla cultura popolare dell’epoca, quando nel 1967 Mick Jagger fu condannato alla detenzione per il possesso di 4 pastiglie di amfetamine e Keith Richards per aver consentito il consumo di cannabis nella sua abitazione, la sensazione da parte dei giovani sociologi e criminologi fu davvero quella che ci fosse una battaglia in atto. Una battaglia però di tipo culturale, in cui la definizione e ridefinizione dei comportamenti leciti e illeciti e delle relative sanzioni si giocava su due piani di potere differenti: da un lato i *mass media* e le forze dell’ordine erano descritti come responsabili potenti dei processi di criminalizzazione, dall’altro i giovani devianti erano romanticamente rappresentati come attori resistenti, espressione del lato creativo della cultura.

Per l'interazionismo simbolico⁶⁸ l'individuo e la società sono inoltre due entità inseparabili: nel processo di interazione, che avviene sulla base di oggetti culturali condivisi, manipoliamo gli stessi oggetti culturali, favorendo la loro trasformazione. Questi ultimi, continuamente "rivitalizzati", definiti e ridefiniti attraverso l'interazione, costituiscono il cemento sia della società, sia dell'identità individuale⁶⁹. È l'interazione che crea la

⁶⁸ All'interno dell'interazionismo simbolico si sono evidenziate principalmente due correnti di pensiero, riconducibili al pensiero di Mead e di Blumer. Secondo Mead, la soggettività degli individui tende a essere fortemente influenzata dalla comunità (incarnata nella figura dell'"Altro generalizzato") mentre Blumer esalta l'unicità delle situazioni e l'indeterminatezza implicita nei rapporti sociali. Da un lato, gli individui sembrano "reagire" alle situazioni (secondo la visione di Mead), dall'altro viene riconosciuto loro un maggior potere di definizione e interpretazione delle situazioni (secondo la visione di Blumer). La prima versione della teoria interazionista sembra contraddistinguere in particolar modo la teoria dell'etichettamento: il passaggio da devianza primaria a devianza secondaria, in cui l'individuo fa propria l'etichetta attribuita dalla società e si trasforma in un vero e proprio deviante, potrebbe – in questo senso – apparire determinista, così come alcuni passaggi delle teorie di Mead (cfr Berzano, Prina, 1998, p.100-101).

⁶⁹ L'identità, nella versione interazionista di Mead, può essere ricondotta al concetto di Self, una cabina di regia che orienta le condotte individuali. Il Self può essere innanzitutto interpretato come conversazione tra "I" e "Me". L'"I" rappresenta l'impulso ad agire, la nostra dimensione di libertà e di iniziativa, costituisce il lato inconsapevole e impulsivo dell'essere umano. Il "Me", invece, rappresenta l'insieme organizzato di atteggiamenti e posizioni prevalenti all'interno del gruppo, costituisce una sorta di argine per l'I e media tra i desideri degli altri e gli impulsi. La riflessività è esito della conversazione tra I e Me. Il Self può essere inoltre rappresentato come il processo di assunzione di atteggiamento

cultura, intesa come rete di simboli (da cui deriva la dizione “simbolico”), così come – secondo Durkheim – erano le effervescenze collettive che creavano il concetto di Sacro (cfr Griswold, *ivi*, p.80).

Nel noto saggio di Becker sui fumatori di marijuana si può trovare un esempio del punto d’incontro tra l’interazionismo e la teoria dell’etichettamento. L’autore spiega che l’eccitamento scaturito dal fumo della sostanza non è una risposta biologica automatica; al contrario, per ottenere e godere degli effetti dell’assunzione è necessaria l’*interazione* con altri fumatori già esperti, portatori di una *cultura* sul fumo e sulle modalità di aspirarlo per ottenere l’effetto desiderato (Becker, 1953/2008). Dunque, l’interazione è necessaria per dare senso all’atto di fumare ma anche al ruolo di fumatore.

Il processo di etichettamento entra in gioco nel momento in cui uno specifico *oggetto culturale*, poniamo il fumare marijuana, e uno specifico “creatore”, poniamo il fumatore di marijuana, divengono oggetto di un processo di

altrui, attraverso il *role-taking*, che consente all’individuo di avere consapevolezza di sé, di guardarsi con un occhio esterno. Blumer ha parzialmente modificato questa versione del Self proposta da Mead, accentuandone gli aspetti processuali e fluidi, a dispetto di quelli “strutturati”. Il Self, secondo Blumer, è un processo riflessivo continuamente creato e ricreato, si tratta di un’entità mutevole che, in grado di trasformarsi in relazione a ogni situazione. Più precisamente, egli focalizza l’attenzione sulla fase di “interpretazione della situazione”, composta da due momenti: la “definizione” e il “giudizio”. Nel primo momento, l’attore assume il ruolo delle persone presenti in quella situazione, e crea un contesto capace di tenere conto di questi punti di vista. Nel secondo momento, con il sostegno dell’“altro generalizzato” (cioè della l’interiorizzazione simbolica dell’intera comunità a cui l’individuo appartiene), il soggetto agisce. (cfr Ceretti & Natali, 2008, p. 101-125).

significazione differente. Il fumo, infatti, può essere percepito da un lato come una pratica per rilassarsi, dall'altro come un atto deviante da punire. Nel momento in cui la reazione sociale al fumo di stupefacenti entra in azione, le definizioni operate dalle forze dell'ordine o dai *mass media* – dotate di maggior potere – prevalgono su quelle dei consumatori e portano ad applicare loro l'etichetta di devianti.

In quel periodo storico dunque, vi era la diffusa percezione che la società etichettasse i giovani. La criminologia – in risposta – mostrava quanto la devianza e la criminalità contenessero in realtà significati oggetto di un continuo processo di negoziazione e quali fossero i rischi della reazione sociale, in grado di manovrare “profezie che si autoavverano” e di trasformare cioè i giovani devianti in delinquenti veri e propri.

Collocando la teoria all'interno del “diamante culturale”, si nota come l'attenzione sia focalizzata sulla parte inferiore della figura: i “creatori”, poniamo i fumatori di marijuana, danno origine, in un modo quasi *naïf*, a un oggetto culturale, l'arte di fumare, che viene definita “deviante” dai ricevitori, ossia dalla collettività, che agisce etichettando e reprimendo l'atto stesso e conseguentemente gli attori⁷⁰.

⁷⁰ La successiva teoria delle sottoculture (cfr Cohen, 1955) propose un concetto di cultura che si concentrava sia sulla fluidità creativa culturale degli *outsiders* sia sulla funzione della sottocultura deviante, identificata come un tentativo – dotato di significato – per risolvere i problemi legati alla marginalità sociale. (*ivi*, p.34). Negoziare un proprio “stile”, un proprio linguaggio, un proprio abbigliamento, diventava una delle modalità a disposizione dei gruppi strutturalmente marginali per definire e ridefinire la propria identità.

Per esempio, la sottocultura britannica dei *Teddy Boys* è stata

interpretata come una performance sfaccettata che coinvolgeva il corpo dei ragazzi della *working class* in tre attività chiave: vestirsi, ballare e lottare (Cross, 1998). Negli anni 50, in seguito all'introduzione di nuove politiche sugli *slums*, gli abitanti delle periferie a Sud e a Est di Londra subirono una fase di sradicamento: interi quartieri furono smantellati e con la ricollocazione della popolazione, anche i legami comunitari finirono per allentarsi. La ricerca di un'identità e di uno spirito comunitario attraverso le sottoculture rappresentarono, così, una forma di risposta alle condizioni strutturali di quel periodo storico. In particolare, l'abbigliamento non era più esclusivamente funzionale, diventava un codice simbolico per segnalare il processo di separazione dagli adulti, enfatizzando la sfera della ribellione e l'esigenza di condivisione. I gilet in broccato, i blazer scuri, i calzini colorati sotto le *creepers* o i capelli alla Elvis servivano per rifiutare il "funzionale" performando culturalmente un'identità nuova. L'*upper class* londinese veniva così espropriata del suo stile "Edoardiano", fatto proprio dai *teddy boys* e ibridato con altri elementi stilistici provenienti soprattutto dall'immaginario statunitense. Inoltre, la bassa estrazione sociale portava i *teddy boys* a svolgere lavori alienanti e ripetitivi, per questo motivo la sfera della notte, del divertimento e dell'aggregazione diveniva l'unica su cui contare per dimostrare il proprio valore ma anche per vivere le proprie emozioni, per scatenare la propria adrenalina. L'aspetto fisico, il ballo e le lotte costituivano, così, espressioni corporee della cultura, delle forme "non verbali" (Storey 1994 cit in Cross, 1998) straripanti di significato volte a esprimere, in maniera adattiva, una nuova possibilità di essere giovani.

Riletta alla luce del diamante culturale, la teoria della sottocultura aggiunge un elemento in più rispetto a quella dell'etichettamento: il mondo sociale, nel nostro esempio le condizioni strutturali della *working class* negli anni 50, entrano in gioco in maniera netta, influenzando sia i creatori sia l'oggetto delle loro creazioni.

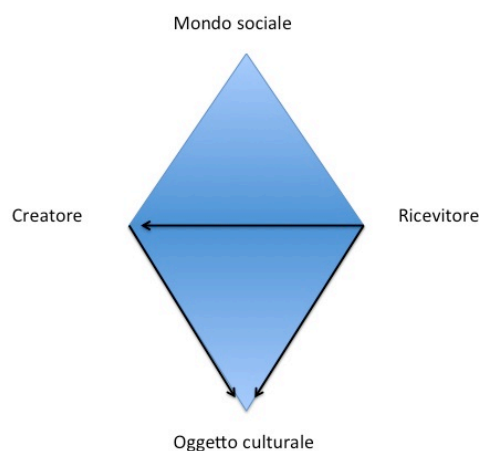


Figura 7. La teoria dell'etichettamento.

Anche nel caso della fascinazione per il crimine, assistiamo a un processo di ri-significazione operato dai “ricevitori”, rappresentati dal pubblico che *interagisce* in maniera *mediata* con il crimine. Al contrario, però, non si tratta semplicemente di “etichettare” il crimine o i criminali ma di ri-definire questi atti e questi attori, attribuendo loro, anche con la forza, dei significati “altri” e ambivalenti. Lo stesso “oggetto culturale”, poniamo l’uccisione di una donna per mano del marito, viene risignificata dai media come un femminicidio, uno spettacolo da godere, a cui appassionarsi, in grado di avvicinare al sublime ma anche di risvegliare qualche impulso punitivo nei confronti dell’autore di reato, il creatore. Il piano, anche in questo caso, è dunque quello delle negoziazione di significati, che avviene però in maniera molto più caotica rispetto a quanto rappresentato dalla “teorie dell’etichettamento”. Si è parlato del sublime come emozione che va oltre il simbolico, oltre ogni limite, e che porta lo spettatore a condividere l’esperienza

emotiva carnevalesca del “ribaltamento”, incarnata dal crimine. In questo senso, l’idea di una “vicinanza” tra autore e spettatore del crimine, nella sfera della sovversione carnevalesca è stata suggerita, in modo più puntuale, dal successivo contributo di David Matza e Gresham Sykes⁷¹, ugualmente annoverabile nella “storia” della *cultural criminology*.

Nel 1961 i due autori pubblicano l’articolo “*Juvenile Delinquency and Subterranean Values*” che focalizza la propria attenzione sulla dimensione emotiva ed espressiva legata al crimine, inaugurando uno dei più prolifici campi di riflessione della *cultural criminology*. Nell’articolo, i giovani delinquenti vengono descritti come motivati dalla ricerca dell’eccitazione, del “*thrill*”, del rischio e dell’avventura, ossia da valori che connotano *anche* la cultura dominante, in maniera sotterranea. La cultura, infatti, sostengono gli autori, è intrisa di violenza: la si ritrova al cinema, in televisione, nella guerra, nelle modalità con cui la polizia tratta i delinquenti. “È importante riconoscere l’idea cruciale che l’aggressività, come prova di forza e di mascolinità, è largamente accettata nel sistema sociale” (ivi, p.717). La violenza, continuano gli autori, può essere sia condannata sia, allo stesso tempo, trasformata in bene di consumo, celebrata e spettacolarizzata. La freccia che rappresenta i “valori

⁷¹ Secondo Sykes e Matza la delinquenza si associa ad alcune “tecniche di neutralizzazione” attraverso cui gli individui “neutralizzano” i valori dominanti esercitando un vero e proprio “cultural work” di ridefinizione dei propri atti. Per esempio, si può negare la propria responsabilità oppure sminuire l’atto compiuto, oppure ancora addossare le colpe alla vittima del reato. L’elemento centrale della riflessione dei due studiosi è costituito nuovamente dalla freccia che congiunge il “creatore” all’ “oggetto culturale”.

sotterranei” congiunge allora creatori e ricevitori, per la prima volta in maniera esplicitamente bidirezionale e introducendo così il tema della fascinazione per il crimine.

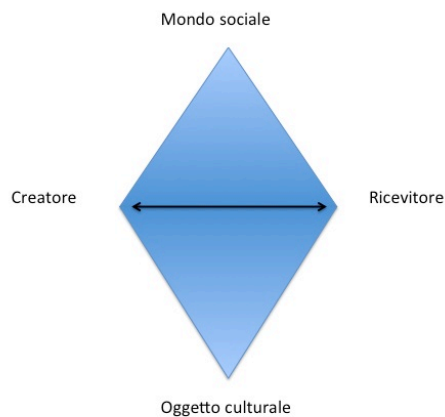


Figura 8. I valori sotterranei secondo Matza e Sykes.

Le teorie statunitensi qui brevemente richiamate trovarono un campo di applicazione estremamente fertile in Inghilterra, dove nacque la *National Deviancy Conference* (NDC) composta da un gruppo di criminologi radicali con sede a York e il *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) di Birmingham. La metà degli anni '60 in Gran Bretagna fu un momento esplosivo per la criminologia, impegnata a pieno regime in un lavoro di decostruzione del potere, del genere, della devianza, del consumo di sostanze⁷².

⁷² La battaglia era condivisa: bisognava mostrare al mondo intero che la realtà era un prodotto costruito socialmente attraverso la cultura, che il positivismo offriva una visione distorta della realtà e che era giunto il momento per celebrare la diversità umana (Ferrell et al, *ivi*, p.43-44).

Nell'importazione delle riflessioni statunitensi furono introdotte alcune correzioni: si attribuì un peso maggiore alla sfera della creatività e della trasgressione ma, soprattutto, si cercò di “mettere a sistema” le intuizioni precedenti, costruendo uno sguardo sulla società nel suo insieme, culminato nel libro *“The new criminology”* (1973). Il periodo inglese può essere suddiviso in tre fasi: una prima fase coerente con il pensiero statunitense e interazionista simbolica, una seconda di matrice radicale e materialista, che descriveva le frange estreme della società in modo romantico come “esistenzialmente superiori, portatrici di una umanità e di sentimenti più puri e genuini” (Taylor, Walton, Young, 1975, p.82) e una terza fase più matura e politica, dichiaratamente marxista (Berzano & Prina, *ivi*, p. 155-156). Nel ricostruire la storia del movimento, Ferrell, Hayward e Joung (2008) sembrano sorvolare sulla carica politica che caratterizzava la *National Deviancy Conference*, prendendo forse le distanze dalle fasi più materialiste del pensiero inglese. Desidero tuttavia soffermarmi brevemente sulla lettura marxista della realtà interpretabile alla luce del “diamante culturale”, in quanto è molto utile per introdurre forse l'aspetto più interessante della prospettiva culturale contemporanea. Lo sguardo teorico più fecondo condiviso dalla *cultural criminology* e adatto per analizzare la fascinazione indotta dal crimine è dato, infatti, dalla ridefinizione del rapporto tra cultura e struttura, ossia – nel linguaggio di Griswold – tra “oggetti culturali” e “mondi sociali”. Questa ridefinizione può essere compresa proprio a partire dalla classica dicotomia “struttura”(mondi sociali) e “sovrastuttura” (oggetti culturali) di Marx.

Dal punto di vista del diamante culturale, le teorie marxiste possono essere rappresentate da una freccia, indirizzata verso il basso, che congiunge il mondo sociale

con gli oggetti culturali. L'idea sottesa è che la cultura sia un mero riflesso della società, in particolare dei suoi rapporti economici. Per reindirizzare il discorso sui nostri temi, il contributo di Brian Jarvis trattato nel capitolo precedente, che riconduceva la mercificazione del crimine alla violenta mercificazione operata dal sistema capitalistico, è un tipico esempio di questo sguardo. Esso contiene una critica rivolta alla società esistente che, nel caso in esame, lascia presupporre che il passaggio da una forma economica capitalistica a un'altra possa portare al superamento della mercificazione del crimine. Queste letture, certamente interessanti, necessitano tuttavia di un completamento che, nell'ottica del "diamante culturale", dia il giusto peso sia al potere dei creatori, sia a quello dei ricevitori.

Nel caso della fascinazione per il crimine, non la si può dunque considerare semplicemente "determinata" dai fattori economici del "mondo sociale". È necessario definire il rapporto tra la costruzione del crimine come oggetto sublime all'interno di micro interazioni sociali e le dinamiche "macro" quali il consumo, il capitalismo emotivo, le effervescenze collettive e la vicinanza al reale, che connotano la struttura economico-culturale della società attuale. Come concepire il rapporto tra la parte inferiore del diamante e quella superiore? Come annodare l'analisi dettagliata dell'emozione scatenata dal crimine (cfr Cap 1) con i macro-mutamenti della società contemporanea (cfr Cap 2)?

Le teorie criminologiche inglesi sul panico morale ma soprattutto gli studi culturali sembra siano andati proprio nella direzione di una più compiuta esplorazione del "diamante culturale", ispezionando la cultura attraverso chiavi di lettura composite e superando così la dicotomia "struttura" e "sovrastruttura".

Nel ripercorrere il tragitto della *cultural criminology* in questa direzione, bisogna dunque attribuire un certo peso alle teorie sul panico morale presentate in lavori come “*Folk devils and moral panic*” di Cohen, “*Policing the crisis*” di Stuart Hall e “*The drugtakers*” dello stesso Jock Young.

Il concetto di “panico morale”, ormai entrato nel linguaggio comune e utilizzato anche dalla stampa, spesso è declinato in una sua versione semplicistica, come una semplice distorsione operata dai media, naturalmente portati ad amplificare fenomeni di modesta entità. Si tratta, in realtà, di un fenomeno molto più complesso, come può essere reso evidente dalla seguente figura:

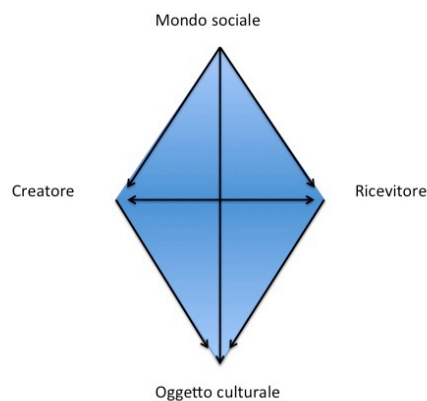


Figura 9. Il panico morale.

Rileggiamo il “diamante culturale” alla luce del più importante studio sul panico morale “*Folk devils and moral panic*”, scritto da Stanley Cohen nel 1972 e dedicato alla reazione collettiva nei confronti dei *mods* e dei *rockers*.

I *mods*⁷³ e i *rokers*⁷⁴ erano due sottoculture presenti in Inghilterra negli anni 60, espressione delle particolari condizioni strutturali della *working class* dell'epoca ma anche, più in generale, della “nascita” dell'adolescenza e dei conseguenti scontri intergenerazionali. L'oggetto culturale al centro dell'attenzione di Cohen furono alcuni scontri tra i due gruppi che si verificarono sulle spiagge di Clacton nel 1964, resi famosi anche dal film *Quadrophenia* (1979), che trattò questi temi dal punto di vista di un ragazzo appartenente alla sottocultura dei *mods*.

Gli scontri tra *mods* e *rockes* costituirono un momento di vera e propria effervescenza collettiva (cfr Garland, 2008), in cui i ragazzi sembravano sprigionare il loro desiderio di espressione ma anche di dominio, e il pubblico (il ricevitore) si trovava coinvolto in questo “carnevale”, attratto e intimorito, ansioso di gustare le notizie riportate

⁷³ I *mods* provengono dalla *working class* e si distinguono per un'estetica ben definita: l'ispirazione attinge agli stili italiano e francese con giacche a tre bottoni, polo, pettinature curatissime; come mezzo di trasporto vengono scelti gli scooters italiani (Vespe e Lambrette) oltre che per la loro eleganza, soprattutto perché rispetto alle moto o ad altri mezzi non sporcano i vestiti. Il parka verde, ancora di moda, veniva utilizzato solo per non rovinare i vestiti. I gusti musicali spaziavano dal cool jazz, il soul, l'R&B, lo ska jamaicano fino ai Kinks, gli Who, i Small Faces, o il Northern Soul. Dai *mods*, attraverso gli *hard mods*, è nata la sottocultura *skinhead*.

⁷⁴ Anche i *rockers* provengono dalla *working class*. A differenza dei *mods* che utilizzavano amfetamine, non fanno uso di droghe. Indossano giubbini in pelle con toppe, berretti in cuoio, stivali da motociclista o scarpe infortunistiche, portano i capelli impomatati, basette o baffi. La cultura musicale di riferimento è il *rock'n'roll*: Elvis, Eddie Cochran, Chuck Berry. Dai *rockers* è nata la sottocultura *rockabilly*.

dai giornali. Nella cornice spettacolare di Clacton, i *mods* e i *rockers* davano sfoggio della loro energia creativa, mettevano in scena il desiderio di dare forma a nuovi modi di essere protagonisti delle loro vite, in opposizione a un mondo adulto percepito come statico, noioso, sterilizzato. Gli adulti, da spettatori, erano coinvolti dallo spettacolo di quella violenza: i ciuffi, le lambrette con mille specchietti, i giubbotti di pelle, le minigonne erano le nuove maschere forgiate da un gruppo di ragazzi che necessitavano del ribaltamento creativo ed energizzante del carnevale. In questo senso, Cohen ha sviluppato le intuizioni sui valori sotterranei di Matza e Sykes: gli scontri attivavano un'energia che accumulava sia i "creatori" sia i "ricevitori", dando origine a uno spettacolo in cui il guardare e l'essere guardati erano parte del godimento collettivo e della fascinazione.

Come più volte sottolineato, l'attrazione nei confronti del crimine, s'intreccia saldamente alla repulsione, originando il sentimento del sublime, ma il sublime è un'emozione molto intensa e ambigua che ha una durata limitata, pronta a lasciare il passo a moti dell'animo più nitidi come, nel caso della reazione ai *mods* e ai *rockers*, la paura e la rabbia. Ben presto, infatti, i due gruppi divennero, infatti, oggetto di un meccanismo di proiezione/esclusione che li trasformò in capri espiatori mediatici, i *mods* e i *rockers* furono percepiti come un'entità minacciosa, il loro stile come un attacco alla solidità dei valori istituiti e in grado di scatenare il panico morale⁷⁵.

⁷⁵ Più precisamente, per panico morale, s'intendono quelle "Ondate emotive nelle quali un episodio o un gruppo di persone viene definito come minaccia per i valori di una società; i mass media ne presentano la natura in modo stereotipico, commentatori, politici e

Un elemento centrale della teoria del panico morale è dato dalla simmetria tra quest'ultimo e le sottoculture. Entrambi, ed è questo uno dei motivi per cui nel “diamante” i “creatori” e i “ricevitori” sono congiunti al fattore “mondo sociale”, costituiscono delle “narrative attraverso cui gli attori cercano di risolvere dei problemi” (Ferrell et al, *ivi*, p.48), esprimendo, in modo creativo, una reazione a fattori di disagio “strutturali”. Questa teoria non ci parla dunque semplicemente di una distorsione operata dai media ma di qualcosa di più profondo che sembra angosciare sia le sottoculture, sia la società tutta (Cfr Ceretti, Cornelli, 2013; Cornelli, 2008)⁷⁶. Allo stesso modo, nel caso della fascinazione per il crimine, essa non si può considerare come una mera risposta automatica alla spettacolarizzazione della società contemporanea. Ogni soggetto esercita la propria *agency*⁷⁷ interagendo con le

altre autorità erigono barricate morali e si pronunciano in diagnosi e rimedi finché l'episodio scompare o ritorna ad occupare la posizione precedentemente ricoperta nelle preoccupazioni *collettive*” (Cohen, 1972). Così, i *mods* e i *rockers* vennero trasformati in un'emergenza da affrontare e la loro rivalità “etichettata”, come una profezia che si autoavvera, finì per amplificarsi.

⁷⁶ Per comprendere a fondo il panico morale, è dunque necessario indagare quale particolare figura in quale particolare periodo storico sia adatta a fare da capro espiatorio e quali tensioni abissali attivi nella collettività. A uno sguardo contemporaneo i *mods* e *rockers* probabilmente strapperebbero un sorriso, mentre conosciamo quanto i reati sessuali, o commessi da stranieri, possano attivare le più violente reazioni collettive, prestandosi a un'interpretazione ispirata alla teoria di Cohen. Segnalo che la rivista *Crime, media, culture* ha dedicato un volume tematico alla teoria del panico morale e alle sue rivisitazioni. Cfr *Crime Media Culture* 2011 n. 7

⁷⁷ Il concetto di “*agency*”, in italiano “agentività” si è affermato in particolare negli anni 70 e coincide con la capacità umana di agire.

“strutture” che si pongono alla base della società, per esempio la dicotomia Sacro-Profano⁷⁸, non si limita a “reagire” alla manipolazione mediatica. Il “diamante culturale”, come si può vedere nella figura 9, diventa più complesso ma è necessario un passaggio in più per arrivare alla sua definizione più compiuta.

Per approfondire il ruolo dei media, che giocano un ruolo cruciale nel processo di fascinazione, e per delineare in modo più completo il rapporto tra “mondi sociali” e “oggetti culturali” è necessario introdurre un ulteriore contributo, derivante dai *cultural studies*. Mi riferisco al noto saggio “Codificazione e ricodificazione” (1973/2006) di Stuart Hall, l’allora direttore del *Center of Cultural Studies* di Birmingham. Gli studi del centro sono sintonici con quelli condotti dalle correnti criminologiche dell’epoca: anche in questo caso, il fuoco è sulla cultura, sia quella alta, ufficiale, sia quella popolare, intesa come processo composito, storico, sempre in via d’elaborazione all’interno di una congiuntura complessa e storicamente specifica.

Il saggio “Codificazione/decodificazione” rileva, in

Giddens contribuì alla fortuna di questo termine in quanto incentrò le proprie analisi sui modi in cui le azioni umane sono dialetticamente connesse alla struttura sociale in forma tale da rendere le due dimensioni reciprocamente costitutive. Si noti che in queste formulazioni il concetto di “agency” non si identifica semplicemente con quello di libero arbitrio; al contrario, l’agency è sottoposta a vincoli di carattere sociale, culturale e linguistico. (Cfr Ahearn L.M., 2001.)

⁷⁸ È bene sottolineare che le “strutture”, qui definite “mondo sociale”, sono sia di tipo economico sia di tipo culturale, per cui all’interno delle stesse rientrano sia fenomeni come il “capitalismo emotivo” sia, per esempio, la dicotomia bene/male o sacro/profano, che hanno una matrice essenzialmente culturale (cfr Alexander, 2003/2006).

particolare, come la natura co-costruita della cultura sia evidente anche nel rapporto con i *mass media*, in particolare nel rapporto tra il “ricevitore” e l’”oggetto culturale”, che in questo caso è costituito da un prodotto di tipo mediatico (Cfr Procter, 2007, p. 63-80).

Abbiamo visto che il linguaggio (la dimensione simbolica), non si limita a riflettere la realtà, ma – in particolare nella prospettiva interazionista⁷⁹ – la costruisce, mediando le interazioni tra gli individui. Partendo da questo presupposto, il “ricevitore” di un messaggio codificato con uno specifico linguaggio, non potrà assumere un ruolo passivo, anche se l’interazione è mediata e dunque l’interlocutore non ha modo di dialogare faccia a faccia con il “creatore”.

Nella fase di codificazione, i *media* trasformano l’evento in una storia, trovando la giusta intermediazione tra le relazioni socio-istituzionali della produzione e le regole discorsive del linguaggio. Le notizie relative ai crimini avvenuti, per esempio, non vengono presentate “così come sono” ma sono discorsivamente *codificate*, cioè collocate all’interno di un insieme di regole o di un sistema di segni, vale a dire “incorniciate”. La produzione di un “effetto” nello spettatore chiama in causa però la fase di *decodificazione*, che è la fase più importante della

⁷⁹ Stuart Hall arriva a questa concezione del linguaggio non dall’interazionismo ma dallo strutturalismo, quella corrente di pensiero che si andava affermando negli anni 60 attorno alle figure di Lévi Strauss o Roland Barthes. Lo strutturalismo mise in discussione l’assunto culturalista secondo cui il significato era riflesso attraverso la cultura, evidenziando la natura costruita del rapporto tra linguaggio/cultura e significato. Secondo il culturalismo l’esperienza “vissuta” costituiva l’agente del cambiamento sociale mentre per lo strutturalismo l’esperienza era un “effetto” del linguaggio e della cultura.

comunicazione, quella in cui lo spettatore attribuisce significato ai significanti proposti dai *mass media*. Per quanto i *mass media* proponano dei “significati privilegiati” (o anche dominanti), essi, secondo Hall, offrono, di fatto, dei “valori polisemici” che portano con sé una varietà potenzialmente contraddittoria di significati, di cui lo spettatore si riappropria giocando un ruolo attivo.

Secondo Hall, il significato e il valore non sono dunque iscritti nel linguaggio, ma costantemente riprodotti con l’articolazione, la dis-articolazione e la *riaccentuazione* dei segni da parte di diversi gruppi sociali. Nel caso dei *mods* e dei *rockers*, certamente i *mass media* rappresentarono le loro lotte attraverso alcuni “significati privilegiati” che portarono a individuare nei due gruppi dei “*folk devils*” da reprimere, tuttavia anche i significati privilegiati non hanno carattere “univoco né esente da contestazioni” (Hall, 1980, p. 51). Molto probabilmente, il mondo dei giovani, ma anche degli artisti o della scena musicale dell’epoca non accolsero passivamente i “significati privilegiati” trasmessi dai media ma lottarono per negoziare l’affermazione di altri significati, alcuni furono certamente affascinati dalle sottoculture, altri cercarono di interpretare più a fondo cosa si celasse dietro le stesse. Il film *Quadrophenia*, prodotto dal gruppo musicale degli Who, può essere interpretato – in questo senso – come un “prodotto culturale resistente” in quanto propose un’analisi profonda delle sottoculture e delle angosce di cui era portatrice quella generazione, dotando di significato l’estetizzazione e la passione per il carnevalesco.

Focalizzando l’attenzione sul potere di ridefinizione, i *cultural studies* compiono un passo avanti rispetto alle teorie del panico morale : essi problematizzano la reazione sociale, la sua polisemia, la sua pluriaccentuazione. Queste riflessioni nascondono però un mutamento più profondo

nello sguardo sulla realtà sociale, che chiama in causa – come anticipato – proprio il marxismo, più in specifico l’idea che alcuni gruppi sociali, collocati in determinate posizioni economiche, esercitino un potere – anche attraverso i *mass media* – sugli strati sociali marginali. Non è un caso che nelle immagini dei “diamanti culturali” rappresentati fino ad ora, le frecce fossero indirizzate principalmente verso il basso, a indicare – in un certo senso – il primato della “struttura” sulla “sovrastruttura”, (dei “mondi sociali” sugli “oggetti culturali”). Con i *cultural studies* queste frecce diventano bidirezionali, la cultura e l’ideologia non vengono percepite come strutture imposte dall’alto in maniera unilaterale ma luoghi di lotta, negoziazione e trasformazione costanti.

Questo, sia chiaro, non significa che la battaglia per i significati si giochi alla pari. Lo sguardo di Hall, in questo senso, è fortemente debitore della lezione di Antonio Gramsci, in particolare delle sue riflessioni sul concetto di egemonia⁸⁰, intesa come continua lotta ideologica. Per Hall,

⁸⁰ Il concetto gramsciano di egemonia descrive, come noto, quel processo attraverso cui la dominazione, all’interno di una data cultura, non avviene mediante la forza, ma attraverso il consenso volontario: attraverso la *leadership* piuttosto che il comando. Gramsci si rifà al pensiero di Lenin nel cogliere il valore della lotta culturale, di contro alle degenerazioni e semplificazioni economicistiche e deterministiche. L’egemonia resiste alla resistenza attraverso la mediazione, l’assimilazione e la concessione, più che con la semplice oppressione. Da questa constatazione deriva l’idea gramsciana di considerare la “cultura popolare” quale importante campo di negoziazione e intermediazione del potere. Il concetto di egemonia è molto studiato, tanto che la Bibliografia gramsciana curata da John Cammett, Francesco Giasi e da Maria Luisa Righi ha censito più di 650 testi dedicati a questo argomento.

la sovrastruttura determina la base tanto quanto la base determina la sovrastruttura, dando origine a un'interazione "elastica" (Procter, *ivi*, p.19) e continuamente negoziata che, come vedremo più dettagliatamente in seguito, coinvolge la collettività sia a livello cognitivo sia a livello emotivo.

La *cultural criminology* è interessante, per procedere metodologicamente nell'analisi della fascinazione per il crimine, proprio perché sembra aver fatto propria questa lezione dei *cultural studies*⁸¹. Consente dunque di considerare le micro-interazioni di *avvicinamento* al crimine volte alla ricerca del sublime all'interno di una relazione *elastica* con i macro-processi di mutamento della società attuale.

Rimando alla stessa, reperibile all'indirizzo http://www.fondazionegramsci.org/5_gramsci/ag_bibliogramsci.htm per un'analisi sistematica di questo concetto.

⁸¹ In realtà, questa posizione non è stata espressa molto chiaramente dalla *cultural criminology*. Così, da un lato, alcuni studiosi hanno accusato questo campo di studio di essere "troppo poco" attento all'analisi critica del capitalismo e alla struttura delle diseguaglianze sociali, per di più "collusivo" con i più recenti mutamenti della società contemporanea (Hall & Winlow 2007, Ferrell, 2007). Dall'altro, altri studiosi hanno sostenuto che la *cultural criminology* fosse semplicemente una rivisitazione delle teorie della devianza degli anni 60, in chiave neomarxista (Farrall, 2010). Nonostante nel 2008 in "*Cultural criminology: an invitation*" i criminologi culturali abbiano aggirato un confronto con il tema del marxismo, e nel 2012 Hayward abbia definito la posizione della *cultural criminology* su questo tema come "ancora in via di definizione", si possono identificare alcune traiettorie di pensiero su questo tema nella direzione di Hall, soprattutto in un articolo di Ferrell del 2007.

Continuando con questa idea, Ferrell (2007) ha sostanzialmente evidenziato come per la *cultural criminology* il capitalismo non sia più “la pietra miliare” da cui far dipendere tutti i discorsi utili all’interpretazione della società contemporanea. Applicando questa riflessione al tema della fascinazione per il crimine, lo ribadisco, questo significa che essa non può essere ricondotta meramente alla mercificazione e alla spettacolarizzazione promossa dalla cultura di massa. Il capitalismo è uno dei fronti da prendere in considerazione ma, così come esso esercita il proprio potere sulla collettività, esistono numerose forze, degne di attenzione e ricerca, che vi si oppongono. Inoltre, nella società contemporanea ricondurre l’analisi criminologica unicamente al capitalismo e all’economia non è più sufficiente proprio perché le maggiori sfide che esso stesso tende a giocare soprattutto su un piano culturale, attraverso la manipolazione dei significati e la seduzione delle immagini. La continua definizione e ridefinizione della cultura è dunque un campo di battaglia continuo in cui certamente il capitalismo esercita potere ma non si limita a farlo da un punto di vista economico. Di fatto, questa posizione è condivisa anche da Eva Illouz (2007) che, come annotato nel capitolo precedente, pur facendo leva sul “capitalismo emotivo”, si è dichiarata “né marxista né weberiana”, ritenendo che la cultura e l’economia fossero indissolubilmente legate, a causa dell’intreccio delle forze del capitalismo con altri movimenti culturali come la psicoanalisi o il femminismo.

Ritornando al nostro “diamante culturale”, la posizione di Jeff Ferrell e di Eva Illouz sembra dunque ricalcare quella di Stuart Hall, che ci porta a congiungere l’“oggetto culturale” al “mondo sociale” in maniera bidirezionale: il consumo s’impone come potente metafora della società

contemporanea ma è in relazione allo stesso che si combattono le lotte più significative che si afferma il potere di ridefinizione “istituente” della collettività.

Il “diamante culturale” che si può costruire a partire da queste riflessioni diventa dunque sia bidirezionale sia doppio: a sinistra l’azione deviante, a destra la sua rappresentazione. È su questa figura che, dal mio punto di vista, si sono costruite le più interessanti riflessioni della *cultural criminology* contemporanea, particolarmente adatte a riflettere sulla fascinazione per il crimine⁸².

⁸² È bene introdurre un’ultima puntualizzazione sul livello emotivo: nel costruire questo itinerario teorico, ossia nel definire il crimine come oggetto culturale, i teorici citati hanno attinto nientemeno che al pensiero di Emile Durkheim, le cui teorie sull’“effervescente” suddivisione tra Sacro e Profano sono state analizzate nel capitolo precedente (cfr Ferrell et al, p.32-33). Più precisamente, fu Durkheim a sostenere che “*anche in una società di santi qualcuno deve essere definito come criminale*” e questo perché, dal suo punto di vista, era l’operazione di tracciare un confine tra Sacro e Profano, per quanto oggetto di lotte, di dispendio di emozioni e di forti attivazioni collettive a garantire la continua strutturazione del Sacro e quindi del legame nella collettività. La devianza, in conclusione, dagli anni 50 agli anni 70, recuperando in parte la tradizione teorica degli studi sull’effervescenza collettiva, veniva a connotarsi come un oggetto culturale, al centro della rete di significati ed emozioni attribuiti alla stessa dalle forze dell’ordine, dai mass media, dalle istituzioni e dagli stessi attori devianti. Il cuore del processo di significazione era costituito dal concetto di limite e dai suoi sublimi attraversamenti, dalle battaglie per il significato da attribuirgli, dalle emozioni che era in grado di suscitare, dai legami che era in grado di fondare.

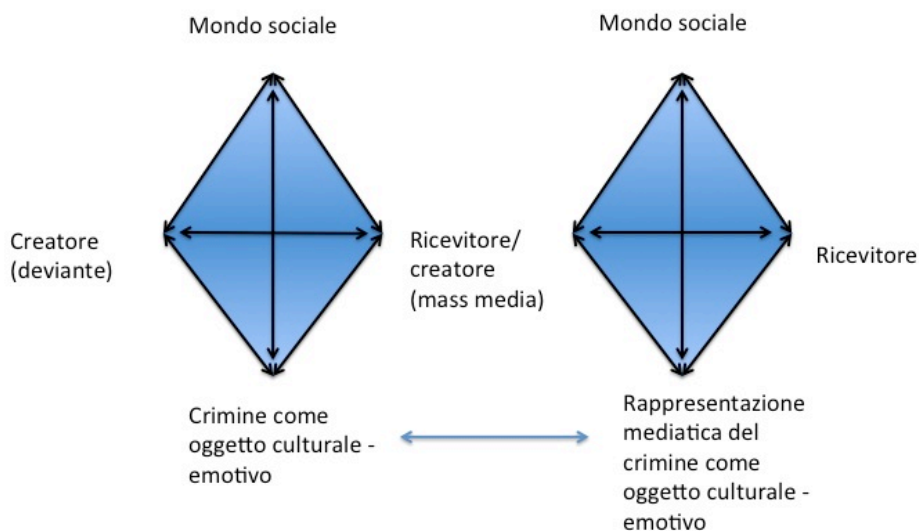


Figura 10. Il diamante della *cultural criminology*.

Il *loop* tra realtà e rappresentazione, ovvero il ruolo dell'immaginario e la criminologia *pop*

Un altro aspetto della *cultural criminology* coerente con il tema della fascinazione per il crimine è costituito dall'attribuzione di un grande peso all'analisi della sfera dell'immaginario⁸³ e alle sue relazioni con la violenza.

⁸³ L'accezione di immaginario qui non è strettamente lacaniana, non è "quel chiuso mondo a due" in cui l'individuo trova la propria alienazione. Si tratta di una lettura più vicina a quella di Maffesoli, più "aperta", rispetto a quella di Lacan, in quanto include anche la

Più precisamente, la metafora utilizzata per descrivere l'annodamento tra il crimine e i *mass media* è quella del *loop*, “un processo continuo in cui ogni giorno la vita ricrea se stessa nella propria immagine” (Ferrell et al., 2008, p.130). La vita attuale scorre a ritmi accelerati, saturata da immagini e informazioni, costruendo una società caleidoscopica in cui la realtà si distingue con

sfera dell'immaginazione. Intervistato prima di partecipare a un incontro sul tema dell'immaginario, organizzato con Maffesoli e Durand, Alberto Abruzzese ha rilasciato un'intervista a Nova100, inserto del Sole24ore, in cui ha delineato in maniera particolarmente chiara questa accezione di immaginario: “Vediamo di praticare una differenza peraltro impossibile tra due modalità di immaginario in realtà inseparabili. Una riguarda il mondo esterno (per così dire terrestre, poiché il suo abitare è simile per visibilità e concretezza agli esseri animali, vegetali e inorganici), là dove una miriade di testi – orali, scritti, iconici, audiovisivi – nascono, esistono e si accumulano aggregandosi in canali, lande e costellazioni spazio-temporali che comportano non solo la loro più o meno stabile “apparenza” sensoriale ma anche, come condizione stessa del loro esserci, la fluttuante iscrizione dei pubblici che li alimentano e ne sono alimentati. L'altra riguarda il mondo interiore, per così dire mentale e dunque esistente nella (e grazie alla) facoltà immaginativa dell'individuo in virtù degli apparati psicofisici del suo corpo e della sua carne. L'estensione e intensità di questo mondo interiore è insondabile, dotato di vita concreta in ciascuno di noi, noi che siamo tuttavia ciechi di fronte al suo tutto. Infine, questo secondo mondo è il motore del primo e il primo del secondo in base a una potenza creatrice che si intrattiene con i mezzi espressivi forniti dagli apparati mediatici”. Nova100, 7 Maggio 2012. Secondo questa accezione, l'immaginario è quel mondo esteriore in cui ci specchiamo riflessivamente e che dialoga con il nostro Self, co-costruendolo. Si tratta certamente di una dimensione che può assumere una connotazione “alienante” ma non si riduce unicamente a questo.

difficoltà dalla sua rappresentazione. Facendo ritorno al “diamante culturale” della *cultural criminology* (Cfr. Fig. 10), il concetto di “*loop*” è rappresentato dalla freccia che congiunge il crimine con la sua rappresentazione, ossia, utilizzando la terminologia di Baudrillard, con il suo simulacro.

Da un punto di vista metodologico, concentrare l’attenzione sul *loop* tra realtà e rappresentazione significa costruire uno sguardo in grado di cogliere la complessità della relazione attuale tra media e crimine, estremamente fluida e continuamente negoziata. Per fare un esempio, non basta più analizzare quanto i *mass media* distorcano il fenomeno del femminicidio, è necessario mettere in evidenza come questa rappresentazione sia percepita, ridefinita e fatta propria dagli attori in campo: spettatori, autori, vittime, istituzioni o agenzie di controllo. Al contrario, non è sufficiente analizzare, per esempio, gli elementi simbolici della sottocultura delle bande dei *latinos*, essi rimandano a universi di significato e rappresentazioni – anche mediatiche – che non possono essere espunte dall’orizzonte di studio, in quanto sono in continuo dialogo con la sottocultura stessa e con gli altri attori sociali, dialogo che definisce e ridefinisce il fenomeno oggetto di indagine (Bugli, 2009).

L’immagine sottesa all’approccio della *cultural criminology* è quella della stanza degli specchi, in cui le dimensioni simboliche ed emotive sono oggetto di un continuo riflesso da uno specchio a un altro, dalla realtà alla sua rappresentazione e viceversa, dando origine a dei *loop*⁸⁴ che costituiscono, secondo l’approccio culturale, la

⁸⁴ Più precisamente, i *cultural criminologist* affiancano all’immagine del *loop* quella della spirale, utilizzata per descrivere

cifra della contemporaneità. Da questa prospettiva, una società quasi soffocata dall'immaginario deve poter essere studiata attraverso prospettive teoriche che le corrispondano, la criminologia deve poter parlare di immagini, di stile, di rappresentazione, di emozioni, di spettacolo. È intuitivo come nel caso della fascinazione per il crimine, il tema della rappresentazione del crimine, delle sue immagini e degli effetti che suscitano sugli spettatori, sia di cruciale importanza.

È oramai evidente che il nostro avvicinamento al mondo è in gran parte veicolato da un sapere "visivo", composto dalle immagini che compaiono su Internet, sugli iphone, in televisione o al cinema, che danno una connotazione visuale a tutta la cultura. Queste rappresentazioni non si limitano però ad "accompagnare" l'informazione ma la costruiscono, intrecciandosi con il livello emotivo e con quello simbolico (cfr Hayward, Presdee, 2010). Non a caso, le successive analisi empiriche delle "forme" della fascinazione per il crimine avranno spesso ad oggetto alcune immagini, i cui significati si intrecciano con quelli ricavati dalle interviste o da discorsi estrapolati dal *web*. Questo approccio metodologico, tipico della *cultural criminology*, è praticamente inedito nel resto del mondo della criminologia e riflette l'intento di questa prospettiva, che vuole rendersi *contemporanea* e dunque attenta ai mutamenti di linguaggio che attraversano la società attuale.

Un esempio calzante dell'attuale accelerazione del processo di fusione tra realtà e rappresentazione, proposto da Ferrell e colleghi (2008), è costituito dalla trasmissione televisiva "*To catch a predator*", prodotto nato da un'insolita *partnership* tra le forze dell'ordine,

i casi in cui la "catena" di riflessi si prolunghi più a lungo nel tempo.

l'associazione di volontari antipedofilia "*Perverted Justice*"⁸⁵ e una produzione televisiva⁸⁶ (cfr Gaeta, 2010). I volontari dell'associazione partecipano a *chat* per soli adulti con l'*avatar* di una ragazza minorenn⁸⁷; quando i presunti pedofili cadono nella trappola e iniziano a chattare con la ragazza, i volontari danno loro un appuntamento. La trasmissione televisiva si apre proprio con l'appuntamento, una giovane attrice finge di essere la ragazza che chattava e aspetta il presunto pedofilo; quando l'uomo varca la soglia di casa trova la ragazza, ma trova anche il presentatore della trasmissione che, dopo aver letto ad alta voce i contenuti espliciti della *chat*, fa qualche domanda al presunto pedofilo, successivamente arrestato in diretta da un gruppo di circa dieci poliziotti armati.

Le esigenze di spettacolo, mescolate a quelle di giustizia, fanno sì che lo spettatore assista al processo di degradazione di un uomo accusato di pedofilia di fronte alle telecamere, il che origina un vortice emotivo molto potente e contraddittorio. Gli spettatori consumano, in diretta, le emozioni legate al crimine e purtroppo i dati degli arresti – solo meno della metà dei presunti pedofili arrestati in diretta vengono effettivamente condannati –

⁸⁵ "*Perverted Justice Foundation Incorporated*" è un'organizzazione privata e nonprofit fondata nel 2003 da Xavier Von Erck, e finalizzata alla riduzione della pedo-pornografia dal *web*.

⁸⁶ A partire dal 2004 la NBC e l' MSNBC hanno trasmesso "*To Catch a predator*" all'interno del programma di informazione "Dateline NBC". Le media di spettatori è di 7 milioni, il 13% in più di quelli delle puntate di Dateline che vertono su altri temi. (cfr Gaeta, 2010).

⁸⁷ Nella trasmissione, nessun caso ha mai coinvolto donne intenzionate a incontrare ragazzi minorenni, la produzione non ha fornito spiegazioni in merito a questa scelta (cfr Gaeta, 2010).

evidenziano quanto il processo di umiliazione sia orchestrato principalmente proprio per esigenze di spettacolo. Il *format* è volto, dunque, a realizzare un vero e proprio carnevale del crimine in cui il sesso, la pedofilia e la degradazione divengono uno *show* pronto al consumo, in cui la rappresentazione si fonde con la realtà. L'attenzione per casi come questo da parte della *cultural criminology* la rende dunque molto calzante per riflettere sulla fascinazione contemporanea per il crimine, che non può prescindere dall'analisi dell'immaginario e dei *loop* che lo legano alla realtà.

Nel caso di "*To catch a predator*" è peraltro particolarmente evidente quanto l'immaginario non crei un simulacro fittizio, stile *matrix*, distaccato dalla realtà; la realtà, anzi il reale, diviene il tessuto essenziale della rappresentazione. Esso però, non può essere continuamente occultato dall'Immaginario, "il reale non è, ma accade e dura il tempo di un istante". Così, non si può comprendere fino in fondo il concetto di *loop* senza nominare Louis Conrads, uno dei presunti pedofili intercettati da *To catch a predator* che, non appena si è reso conto che sarebbe stato arrestato in diretta, si è tolto la vita. Il video, come degna conclusione di una vicenda avvenuta in una "stanza di specchi", è disponibile su *youtube*.

Probabilmente se la società contemporanea non fosse caratterizzata dalla sublime attrazione per il crimine, dalla "passione per il reale", Conrad non sarebbe morto e la metà di quei "presunti pedofili" non avrebbe dovuto subire una tale immotivata umiliazione pubblica. È indicativo, inoltre, che questo *show* coinvolga direttamente anche le forze dell'ordine, fattore che non può non interrogare, anche eticamente, sui piani su cui si muove la giustizia nella società contemporanea. La *cultural criminology*

sembra voler puntare l'attenzione proprio su questo genere di fenomeni, sensibilizzando lo sguardo sul gioco di specchi, ma conservando l'attenzione sulle ricadute concrete di queste distorsioni e sui fattori strutturali che gli danno forma (Ferrell et al, *ivi*, p.130).

La descrizione di questo processo, le cui diverse sfaccettature e implicazioni sono al centro del mio lavoro, prende le mosse dal “diamante culturale” collocato a destra (cfr Fig.10), quello che individua nei media i creatori, nell'oggetto culturale i prodotti dedicati al crimine e nel ricevitore la collettività. Tuttavia, la “rappresentazione” non può essere disgiunta dal diamante di sinistra, che costituisce sia la realtà da cui è estrapolata la rappresentazione sia quella su cui si riflette il suo simulacro, talvolta con tragiche conseguenze.

Con l'intento di dare conto della rappresentazione mediatica del crimine e delle modalità di “ricezione” della stessa, nel prossimo capitolo mi occuperò, per esempio, della trasmissione televisiva “Quarto Grado”, un format dedicato all'analisi dei più recenti *cold cases* della cronaca nera italiana⁸⁸. Come rendere conto del *loop*?

Al fine di valorizzare il “gioco di specchi” che caratterizza la società contemporanea, l'analisi rende necessario l'intreccio di due dei livelli⁸⁹ della

⁸⁸ Rispetto ai temi “classici” della *cultural criminology* sopra evidenziati, l'attenzione si sposterà, dunque, dall'autore di reato, dai significati e dalle emozioni racchiuse nei suoi gesti, all'analisi della “ricezione” degli stessi, e delle loro conseguenze, a livello popolare.

⁸⁹ Per livello, nell'accezione di Verde, si deve intendere “il particolare “luogo” socioistituzionale in cui si sviluppano i discorsi criminologici”. Tali livelli possono essere considerati quali modalità collettive per gestire il reale del delitto, intessendo delle narrative volte ad attribuire dei significati al crimine, tentando di colmare la “mancanza” che lo costituisce.

criminologia identificati da Alfredo Verde (2010), quello della “criminologia mediatica” e quello della “criminologia *folk*”. La criminologia *folk*, secondo l’autore, include quelle forme di sapere di senso comune, costruite attraverso la naturale capacità esplicativa degli eventi psicologici altrui, caratterizzate da un certo livello di ingenuità e relative alle presunte “cause” della devianza. L’intento della criminologia *folk*, che prende forma nelle quotidiane relazioni faccia a faccia, è quello di costruire una narrazione dei delitti e dei relativi autori, che permetta di “dare senso” all’atto deviante, attraverso continue dinamiche di avvicinamento e allontanamento, identificazione e distanza. La criminologia mediatica viene collocata a un livello intermedio⁹⁰, quello “istituzionalizzato”, tra la criminologia *folk* e quella riflessiva, o scientifica; questo livello può essere inteso come campo di battaglia, o di conflitto, per la conquista dell’egemonia da parte dei discorsi di cui sopra.

Seguendo un approccio ispirato ai *cultural studies* e dunque alla *cultural criminology*, la cui attenzione alla dimensione del “*loop*” sottolinea la costante connessione tra i diversi livelli della criminologia, il mio intento è di analizzare il livello mediatico senza disgiungerlo da quello *folk*, intendendo quest’ultimo come naturalmente intrecciato al primo. Più precisamente, utilizzerò l’espressione “criminologia *pop*”, rifacendomi al concetto di “cultura popolare” così come rielaborato e rivalutato da Stuart Hall attraverso i suoi studi sulla ricezione come “pratica attiva”⁹¹. In particolare, secondo Hall, “la cultura

⁹⁰ La criminologia mediatica condivide la propria posizione con la criminologia giudiziaria e quella di *fiction*.

⁹¹ Se gli studi culturali dedicati alla cultura popolare vivono al momento una fase di grande espansione internazionale (cfr Mellino,

popolare non può mai essere spiegata riducendola alle semplici opposizioni binarie che siamo abituati a usare per descriverla: alto e basso; resistenza contro inautentico; empirico contro formale; opposizione contro assenso” (Hall, 2006b, p. 306).

L'idea sottesa a questa attenzione rivolta alla dimensione della cultura popolare deriva nuovamente dal dialogo tra i *cultural studies* e il marxismo e dalla convinzione che la “sovrastruttura” determini la “base” tanto quanto la base determina la “sovrastruttura”. Ne consegue che la cultura popolare, seguendo la lezione di Gramsci, diviene uno dei fronti su cui avvengono continue lotte per l'egemonia, essa è un spazio di negoziazione continua, in cui certamente si

2007), in Italia questo genere di ricerche ha faticato e fatica ad affermarsi come tema di studio legittimo. Fabio Dei, professore di antropologia all'Università di Pisa, ha ricondotto questo ritardo principalmente a due fattori: da un lato, la presenza di una critica serrata alla cultura di massa, dall'altro la progressiva scomparsa della cultura “folklorica”. Sul primo fronte, un ruolo predominante nella critica all'industria culturale è stato giocato certamente da Pier Paolo Pasolini, le cui riflessioni sulla degradazione consumistica della modernizzazione di massa, ispirate dalla Scuola di Francoforte e da un senso di nostalgia verso il passato, hanno esercitato una forte influenza su diverse generazioni di intellettuali. Sul secondo, è accaduto che le tradizioni folkloriche si sono progressivamente dissolte o trasformate in revival musicali, gastronomici e localistici orchestrati in relazione a determinati target intellettuali-culturali interessati ad esprimere il proprio gusto per la dimensione dell’“autentico”. Di fronte a questa *impasse*, l'antropologia, ma anche la sociologia della cultura italiana, hanno vissuto una fase di stallo che si è parzialmente risolta attraverso l'incontro con gli Studi Culturali britannici, i cui riferimenti al concetto di “cultura popolare” applicato alla ricezione dei prodotti della cultura di massa, derivano nientemeno che da Antonio Gramsci.

può osservare l'esercizio di forme di potere ma anche di pratiche di resistenza (Procter, 2007). In altre parole, lo studio delle evoluzioni della cultura popolare e delle reazioni alla stessa, permette di comprendere cosa accade nel “mondo sociale” e come tali cambiamenti siano letti, interpretati e fatti propri dalla collettività. In questo senso, nel caso del crimine, la criminologia *pop* si rivela per esempio strettamente connessa alla cosiddetta “criminologia giudiziaria” (cfr Verde, *ivi*) con cui continua a dialogare, spesso assumendo un punto di vista fortemente critico nei suoi confronti.

Non si può dunque considerare la “rappresentazione mediatica” in maniera disgiunta dalle opinioni e dalle reazioni della collettività (il livello *folk*), in quanto è il continuo dialogo tra queste due dimensioni che è in grado di riflettersi sulla realtà (il diamante di sinistra). Tornando all'esempio di *To catch a predator*, se la trasmissione non avesse riscosso un tale successo e mobilitato forti reazioni di sdegno contro la pedofilia, probabilmente Conrads, ignaro di tutto, non si sarebbe suicidato. Ogni rappresentazione mediatica va dunque considerata *insieme* alle reazioni del suo pubblico, intendendo entrambe come specchio dei macro-processi che attraversano la società attuale.

L'idea di non disgiungere il livello “*folk*” da quello “mediatico” deriva inoltre dai cambiamenti che hanno interessato la macchina televisiva, sempre più volta a produrre contenuti popolari vicini alla sensibilità e alle emozioni degli spettatori, i quali sono peraltro frequentemente coinvolti in TV in veste di partecipanti (cfr Stella, 2009). Nel caso delle trasmissioni che riguardano il crimine, l'avvicinamento alla sfera della “quotidianità” avviene mediante il coinvolgimento diretto delle vittime di reato; la loro partecipazione ai salotti televisivi

garantisce, infatti, un possibile rispecchiamento da parte dello spettatore e dunque la dovuta attenzione alla trasmissione. Il parente di una vittima che siede in un salotto televisivo si colloca, così, sia nel diamante di sinistra sia in quello di destra.

Infine, il *web 2.0*. garantisce allo spettatore la possibilità di divenire egli stesso “creatore” di contenuti riguardanti il crimine, andando a costruire così un ulteriore punto di incontro tra cultura *folk* e cultura mediatica, in cui lo spettatore ha l’occasione di *riscrivere* concretamente il senso di un determinato crimine e di rivolgersi a un proprio pubblico, spesso interessato a narrazioni “alternative” che non trovano il dovuto spazio nei media tradizionali e che danno nuove sfaccettature alla “criminologia *pop*” (cfr cap. 6 e 7).

Il posto delle emozioni

L’ultimo aspetto che rende interessante la *cultural criminology* per lo studio della fascinazione per il crimine costituisce forse il più importante. La *cultural criminology* si propone di includere nei suoi orizzonti di ricerca la rabbia, l’adrenalina, il panico, l’eccitazione, l’umiliazione, i moti dell’animo che “vivificano” il crimine, rendendolo un oggetto di studio intenso e affascinante. Il crimine, come riportato nel “diamante culturale”, viene dunque percepito come un oggetto “culturale-emotivo” (cfr Fig. 10). Questa espressione merita però qualche puntualizzazione, anche alla luce della constatazione che il sapere sulle emozioni è sconfinato e coinvolge ipotesi e

teorie talvolta in contraddizione le une con le altre. Cosa significa considerare il sublime come emozione analizzabile da una prospettiva culturale?

Come nel caso dell'attenzione rivolta alla cultura popolare, anche la ricerca promossa sul tema delle emozioni da un punto di vista culturale è tuttora "marginale", tanto più in criminologia⁹², e destinata a scontrarsi con una serie di pregiudizi. La marginalità dei lavori della *cultural criminology* su questi temi rispetto alla criminologia *mainstream* trova, infatti, un proprio corrispettivo (in maniera meno marcata) anche nelle altre scienze sociali. In questo senso, le emozioni continuano a essere considerate delle esperienze intime, legate al femminile e antitetico rispetto alla ragione; quando sono trasformate in oggetti di studio, prevalgono tuttora nettamente gli sguardi di discipline come la biologia, la psicologia cognitiva o la psicoanalisi (Harding J. & Pribam D., 2009). Solo a partire dagli anni 70 ha iniziato ad affermarsi nelle scienze sociali l'idea che le emozioni potessero essere anche "costruzione sociale", ossia:

"[dei] modelli di esperienza acquisiti, costituiti da prescrizioni e apprendimenti socioculturali, storicamente situati e strutturati sulla base del sistema di credenze, dell'ordine morale, delle norme sociali e del linguaggio, propri di una particolare comunità" (Pussetti, 2005)⁹³.

⁹² Fanno eccezione i lavori di Roberto Cornelli sulla paura del crimine. In "Paura e ordine nella modernità" (2008) Cornelli propone una lettura culturale della paura del crimine, ritenendola non tanto un aspetto incidentale della tarda modernità quanto, seguendo una prospettiva contrattualistica e rifacendosi a Hobbes, un'emozione fondativa della modernità.

⁹³ L'idea che nelle emozioni si celi una forte componente culturale che ci sostiene nella pratica di definire e di governare il processo

In particolare, in ambito sociologico, il “*cultural turn*” degli anni 70 ha dato origine alla “sociologia delle emozioni”, disciplina sorta soprattutto grazie al contributo di Arlie Hochschild, sociologa presso l’università di California a Berkeley, che ha introdotto e proposto al grande pubblico le prime letture interazioniste delle emozioni.

L’analisi delle emozioni considerata dalla *cultural criminology* si muove nella stessa prospettiva e parte da un presupposto di non poco conto: la società, e dunque la cultura, ha una pervasività tale da insinuarsi anche nelle dimensioni più intime degli individui, in quegli anfratti misteriosi che generalmente identifichiamo come nostri “tratti distintivi”, come prove della nostra unicità. Le emozioni, in questo senso, in genere sono identificate

attraverso cui manifestiamo i nostri stati d’animo può essere avvicinata attraverso gli studi antropologici che si sono occupati dell’area del Sudest asiatico. Gli antropologi che hanno studiato quest’area sono stati sempre incuriositi dal “controllo emozionale” dei popoli che abitavano quelle zone (Donzelli, Hollan, 2005). In una nota di Margaret Mead relativa ai suoi studi a Bali si legge, per esempio: “ai bambini piccoli non viene permesso di litigare, né di bisticciare per i giocattoli o di fare a botte (...) negli oltre due anni che ho trascorso vivendo in un villaggio balinese, non ho mai visto due bambini o due adolescenti litigare” (1970, p.203 cit *ivi*). Lo “stato di quiete” descritto da Margaret Mead, che sembra caratterizzare tuttora lo stile emotivo di molte popolazioni del Sud Est Asiatico è evidentemente oggetto di una costruzione culturale; sarebbe difficile affermare che i bambini siano, per natura, propensi alla calma, tantomeno che questa predisposizione coinvolga in specifico i bambini balinesi. Questo breve esempio sembra suggerire l’intreccio indissolubile tra controllo emotivo e appartenenza culturale, da cui ha preso le mosse anche la “sociologia delle emozioni”.

come espressione degli aspetti più profondi della personalità degli individui, una sorta di cartina di tornasole per misurare chi sono *davvero* le persone con cui ci relazioniamo, qual è la loro “anima” e come si rivela a volte in maniera inaspettata. Ebbene, la sfida delle letture “culturali” delle emozioni è quella di ibridare questa visione dando prova, a volte in modo spiazzante, del potere di penetrazione della cultura.

In particolare, per Gordon ogni esperienza emotiva si compone di quattro elementi, più precisamente 1) delle sensazioni fisiche, 2) dei gesti espressivi, 3) delle situazioni sociali o delle relazioni e 4) la cultura emotiva di una società (1980). La definizione di emozione di Thoits (1989) è simile, in quanto fa riferimento a 1) la comparsa di uno stimolo proveniente da una situazione o da un contesto 2) un cambiamento nelle sensazioni corporee o fisiologiche 3) la libera o inibita manifestazione di gesti espressivi 4) un’etichetta culturale applicata a una o più delle tre precedenti componenti (1989, p.318).

Nel momento in cui proviamo un’emozione, avvertiamo uno stato di “eccitazione” che si rispecchia in un cambiamento delle sensazioni fisiche; tuttavia, perché questa stimolazione sia definita abbiamo bisogno di un certo bagaglio culturale che ci permetta, per esempio, di stabilire se le lacrime che sentiamo scendere sulle nostre guance sono espressione di tristezza o di commozione. In particolare nel caso della fascinazione per il crimine e del sublime, come emozione ambigua, tale bagaglio culturale si rivela di fondamentale importanza.

Per capire a fondo la rilevanza di questa fase di definizione, bisogna partire dal presupposto che, molto spesso, le sensazioni che proviamo ci sono di per sé

“aliene”, si presentano in maniera ambigua⁹⁴ (Rosenberg, 1990) e richiedono un grosso sforzo di riflessività⁹⁵ per essere accolte e comprese. È nella comunicazione con noi stessi – e la comunicazione è la base della cultura – che diamo un significato a quello che proviamo, vagliamo diverse ipotesi interpretative, confrontiamo la nostra esperienza con quella degli altri e applichiamo all’emozione l’etichetta, per quanto precaria, che ci sembra più pertinente⁹⁶.

⁹⁴ L’ambiguità, secondo Rosenberg, è riconducibile a quattro fattori principali: diverse emozioni possono avere manifestazioni simili; le emozioni possono essere mescolate; le sensazioni che proviamo sono difficilmente confrontabili con quelle degli altri; è infine possibile che non esista un termine per definire gli stati d’animo che proviamo. Quest’ultimo aspetto è molto importante per comprendere a fondo il tema del “sublime”; se, infatti, il termine esiste nel linguaggio comune, esso viene utilizzato con un’accezione totalmente differente rispetto a quella impiegata nel linguaggio filosofico. In altre parole, sebbene gli individui possano provare degli stati d’animo riconducibili all’esperienza del sublime, è altamente improbabile che, in una conversazione o in un’intervista, utilizzino l’etichetta “sublime” per definirli.

⁹⁵ Il concetto di riflessività rimanda alla conversazione interiore che, secondo Mead, avverrebbe tra I (lo slancio vitale) e Me, ponendosi alla base della fase di interpretazione delle situazioni e della definizione di sé. Anche la conversazione con se stessi è interpretabile come un’interazione sociale mediata dal linguaggio che, nello specifico caso delle emozioni, ci aiuta a definire i nostri stati d’animo confrontandoci mentalmente anche con gli altri significativi. L’attività riflessiva che opera durante i nostri soliloqui è stata ampiamente analizzata e descritta dal criminologo Lonnie Athens, che ha rivisitato l’interazionismo simbolico, proponendone una versione “radicale” (Cfr Ceretti, Natali pp132-144).

⁹⁶ La conversazione interiore non media solo il vissuto emotivo. Più precisamente, secondo Ceretti & Natali il senso delle condotte umane può essere ricondotto al concetto di “cosmologia”, intesa

Facendo riferimento al concetto di riflessività elaborato da Mead, Rosenberg distingue una riflessività cognitiva, che è quella appena presentata – e che coincide con l'utilizzo delle nostre capacità cognitive per dialogare con noi stessi, ossia per trasformare noi stessi e le nostre emozioni in un oggetto di riflessione – e una riflessività “agente” che consiste nell'atto di mostrare le nostre emozioni.

Le più brillanti ricerche sull'atto di “performare” le emozioni si devono a Goffman (1959), che ha focalizzato i suoi studi sulle modalità che impieghiamo per presentarci sulla scena, ossia per adattare il nostro “*self*” alla specifica situazione in cui ci troviamo. Concentrandoci sulle emozioni, nel momento in cui interagiamo in uno specifico contesto sociale, cerchiamo innanzitutto di “inquadralo” (fase di *framing*); sulla base di questo delicatissimo processo di interpretazione della situazione, decidiamo se e come esprimere le nostre emozioni, esercitando su di esse un controllo definito “*emotion work*” (Hochschild 1979, cfr *infra*) volto anche a monitorare l'impressione che facciamo sugli altri.

Da questa prospettiva culturale di matrice interazionista, la sfera emotiva non si può sganciare da quella sociale e viceversa. Nel caso del crimine, non si può conseguentemente comprendere un comportamento criminale né una reazione allo stesso, senza prendere in dovuta considerazione la tonalità emotiva che lo attraversa. Facendo ritorno al “diamante culturale” della *cultural*

come quel processo attraverso cui la riflessività media, in modo selettivo 1) l'individuo biologico, lo slancio vitale e l'I 2) le percezioni e gli sfondi prospettici 3) le interpretazioni della situazione 4) le emozioni 5) i desideri 6) i mondi sociali e 7) il tempo. (Cfr Ceretti, Natali pp342-375)

criminology, è come se ogni freccia, ossia ogni “processo di attribuzione di senso” (*account*⁹⁷) implicasse una dimensione emotiva, di fondamentale importanza per attribuire un significato profondo e dunque “meno falso possibile” ai fenomeni analizzati. Il sublime, da questa prospettiva, potrebbe essere considerato come una delle esperienze emotive che ruotano attorno al crimine, accanto alla rabbia, alla frustrazione, alla noia o al desiderio di un “*thrill*”, come evidenziato da alcuni studi condotti sulle emozioni nell’ambito della *cultural criminology* e qui di seguito brevemente riassunti.

Se le emozioni prendono forma all’interno di specifici contesti situazionali, da un lato, può accadere che il nostro “*emotion work*” sia volto ad adattare il nostro sentire allo specifico contesto (per esempio, quando cerchiamo di essere felici durante un matrimonio), dall’altro che il nostro obiettivo sia creare delle situazioni per vivere uno specifico stato emotivo. Le prime esplorazioni che vorrei presentare sono quelle di Lyng, che si concentrano su questo secondo tipo di esperienza e focalizzano l’attenzione sul concetto di “*edgework*”. L’*edgework* per Lyng caratterizza le attività che comportano una “chiara e osservabile minaccia al benessere fisico o mentale o al senso di un’esistenza ordinata” (Lyng, 1990). Tra queste attività rientra il paracadutismo, studiato a lungo da Lyng, ma anche il consumo di sostanze stupefacenti o alcune forme di devianza associate all’assunzione volontaria di un rischio, come per esempio il furto, le risse, il vandalismo.

⁹⁷ Si tratta del termine impiegato dell’etnometodologia per indicare quelle pratiche attraverso cui gli individui danno senso al mondo, riproducendolo come non problematico oppure ovviando alla sua problematicità qualora l’ordine venisse infranto.

In questo senso, il concetto di “*edgework*” può essere avvicinato anche all’esperienza del lancio dai sassi dal cavalcavia di cui mi sono occupata nel capitolo precedente, intendendolo come desiderio di squarciare la sfera dell’immaginario e attingere a quella del reale, di trovarsi faccia a faccia con il rischio di perdere tragicamente tutto quanto, di dare la morte e di essere arrestati.

Analizzata in termini sociologici, questa “passione per il reale” si concretizza nella ricerca, da parte del soggetto, di specifiche “situazioni” che rendano possibile il “gioco sul limite” (*edgework*) tra la vita e la morte, lo stato di coscienza e di incoscienza, la salute e la malattia, un ordinato senso del sé e dell’ambiente e il caos.

L’analisi e la descrizione di queste situazioni e degli stati emotivi che sono in grado di trasmettere fanno della *cultural criminology* una “criminologia della pelle” (Ferrell & Sanders, 1995), o una “criminologia del corpo”, intesa come analisi delle “pratiche sociali corporee che emergono quali risposte oppostive agli imperativi del tardo capitalismo” (Lyng, 2004). L’ipotesi è che la società contemporanea eserciti una compressione sui corpi attraverso il lavoro, il consumo, il soffocamento dell’immaginario e dunque la noia. Questo “potere” esercitato dalla società viene contrastato attraverso attività ad alto rischio, ricercate per le sensazioni e le emozioni che sono in grado di trasmettere, ricollegabili a un senso di “trascendenza” corporea.

Se tuttavia la società contemporanea richiede agli individui la capacità di dominare un “corpo disciplinato”, la stessa capacità caratterizza anche le esperienze di “*edgework*”, in quanto attingere a una dimensione “trascendente” richiede l’impiego di specifiche tecniche corporee. Tali tecniche sono impiegate però con un obiettivo differente, se vogliamo di “ribaltamento”: esse

sono volte a raggiungere il limite, quel punto in cui il corpo disciplinato si trasforma in un corpo in trasformazione che non può controllare il caos ma che, al contrario, è trasfigurato dallo stesso, un corpo “trascendente”.

Rileggendo questo genere di esperienze in chiave interazionista simbolica, Lyng le ha interpretate come dei tentativi di mettere a tacere il “*Me*”, la voce della società, lasciando il passo a forme di piacere di tipo corporeo, caratterizzate da un’alterazione dello spazio e del tempo, dalla distruzione dell’ordine e dall’abbandono all’esperienza dell’indeterminatezza⁹⁸. Nel caso della ricerca etnografica condotta da Lyng con Ferrell (Ferrell et al, 2001) sulla pratica illecita del BASE *jumpin*, cioè del paracadutarsi da ponti, antenne, rocce o edifici, gli autori interpretano questo gesto anche come esperienza del reale, ossia come apertura a quel grumo viscerale ed emotivo che ci conduce a stretto contatto con la morte. Queste esperienze, peraltro, così come il sublime, sono

⁹⁸ Anche se la capacità di disciplinare il proprio corpo caratterizza tutte le attività di “*edgework*”, la “criminologia della pelle” può essere utile per guidare l’analisi e identificare come differenti tipologie di reato si associno ad altrettanti stili corporei. Per esempio, la criminalità di strada si associa ad uno stile corporeo “dominante”, che comunica in maniera imperativa, tende a “utilizzare” gli altri e a dimostrare di non fermarsi davanti a nulla per raggiungere i propri obiettivi. In quei casi la lotta contro la sensazione della propria contingenza si concretizza in azioni che mirano a raggiungere anche qui una sensazione di trascendenza, un corpo “in trasformazione”, in cui però la fusione con il caos porta con sé anche la permanente trasfigurazione della vittima coinvolta (Cfr Lyng, 2004). Queste considerazioni di Lyng trovano una corrispondenza nel lavoro di Jack Katz, *Seductions of crime*, trattato oltre.

strettamente connesse a sensazioni di paura che solitamente le precedono o ne caratterizzano le prime fasi (Lyng, 1990). Da un lato però, nel caso dei comportamenti di *edgework* agiti, la paura è connessa all'esperienza di correre un rischio effettivo; dall'altro, gli "spettatori dell'*edgework*" si muovono in una posizione molto più protetta, in cui sembra proprio la distanza di sicurezza a trasformare la paura nel senso del sublime (cfr cap.1).

Sia dal punto di vista di chi si avvicina all'esperienza dell'*edgework* sia dello spettatore, l'attrazione per il crimine sembra ricalcare il mutamento in corso nella società contemporanea in cui "non ci battiamo più per la libertà, i diritti o il successo: ci battiamo semplicemente per provare delle emozioni" (Presdee, 2004, p.281).

Come più volte evidenziato, la *cultural criminology* mantiene uno stretto dialogo con il nodo del "diamante culturale" che rappresenta il "mondo sociale", ossia le caratteristiche economiche, culturali, sociali e politiche che danno forma al nostro attraversamento della vita. In questo senso, è interessante sottolineare che la ricerca emotiva dell'esperienza di *edgework* è sia una forma di fuga, sia una forma di integrazione nella società istituzionale, che continua a chiederci una disponibilità e una competenza ad assumere dei rischi (Lyng, 2005).

Anche il contributo di Jack Katz, professore di sociologia presso l'Università di Los Angeles (UCLA), autore di "*Seductions of crime*" (1988) e di "*How emotions work*" gioca un ruolo decisivo nella definizione della posizione della *cultural criminology* in tema di emozioni.

Con "*Seductions of crime*", Katz prende le distanze dalle correnti criminologiche volte a identificare dei fattori di rischio o fattori predittivi correlati all'agire deviante, i cosiddetti "*background factors*". Secondo Katz, molti

soggetti che possiedono determinati fattori di rischio non commettono crimini; al contrario, numerosi autori di reato non possono essere considerati “a rischio”; infine, molti soggetti “a rischio” che commettono crimini, spesso trascorrono lunghi periodi di tempo senza trasgredire le regole. Una piena comprensione dell’agire deviante, secondo Katz, deve poter includere dunque un’analisi profonda del significato di questo gesto, in grado di “avvicinarlo” prendendo in considerazione non tanto le variabili che si pongono alla base, quanto quelle che entrano in gioco nel corso delle interazioni da cui scaturiscono i comportamenti criminali, i cosiddetti “*foreground factors*”⁹⁹.

Uno degli intenti del lavoro di Katz è avvicinare l’esperienza dell’autore di reato all’individuo conforme; il presupposto è che gli autori di reato hanno in comune con le altre persone lo stesso desiderio di sentirsi forti e l’inclinazione a connettere questo senso di personale forza a dei “significati superiori”. In certi casi, questi “significati superiori” sono quasi-codificati, e così un terrorista che deciderà di mettere dell’esplosivo in una banca, nel momento dello scoppio avvertirà una sensazione di forza, di adrenalina ed eccitazione. Queste emozioni deriveranno anche dal senso di adesione ai valori condivisi dal suo gruppo, che attribuirà a quel gesto non la semplice etichetta di “strage” ma un “significato superiore” in grado

⁹⁹ Anche in seguito ad alcune critiche rivolte all’impostazione teorica del suo lavoro (Turk, 1991; Bursik, 1989), che sembrava non considerare in modo adeguato i fattori strutturali che incidono sulla criminalità, Katz ha successivamente precisato la logica del suo teorizzare (2002): è a partire dall’analisi dell’interazione sociale deviante, dal senso che le viene attribuito dai partecipanti, dalle emozioni che vi prendono forma, che è possibile risalire ai “*background factors*” che esercitano un’influenza sulla stessa.

di ricondurre l'atto a un'operazione necessaria per realizzare un ipotetico progetto futuro di uguaglianza sociale.

Lo studio della connessione tra emozioni e crimine di Katz non prende però in considerazione questo genere di crimini, si tratta di un'analisi a tutto campo che include un ampio spettro di comportamenti, dai piccoli furti nei negozi fino agli omicidi a sangue freddo, analizzati con una prospettiva ispirata all'interazionismo simbolico.

Dal punto di vista di Katz, quando il "codice superiore" non preesiste, è l'individuo a creare una temporanea versione dei concetti di "bene" e di "giusto" in relazione a una specifica situazione, un "contesto magico" edificato al momento, in cui i crimini, dal più banale al più brutale acquisiscono un significato trascendente per il soggetto. Così, una donna che decide di uccidere il marito che l'ha tradita, per qualche istante riterrà quel gesto una vendetta necessaria, giusta e probabilmente piacevole. L'attacco a un valore sacro come il matrimonio, in quel "contesto magico" diviene fonte di frustrazione e di rabbia e innesca un'interazione destinata a trovare una propria risoluzione nell'omicidio¹⁰⁰. È possibile, però, che quel "contesto

¹⁰⁰ Tra le differenti categorie di crimine prese in esame da Jack Katz, l'esempio della moglie che uccide il marito rientrerebbe nella categoria dei "*righteous killers*", che tendono a trasformare sentimenti di umiliazione in rabbia e a commettere dei crimini di tipo "sacrificale", in cui il corpo della vittima appare come un'offesa contro l'ordine morale. La teoria di Katz in realtà è più articolata e attraversa 6 diverse "categorie" di autori di reato, (giovani autori di furti in negozi, "*badasses*", cioè i giovani "di strada", spesso poveri e disagiati, i "gruppi di strada (le bande)", gli "*hardmen*" (spesso rapinatori), i "*righteous slaughter*" e gli "omicidi a sangue freddo") proponendo una lettura di ispirazione interazionista di ognuna di esse, ancorata alla raccolta di dati

magico” abbia una durata molto limitata nel tempo e il significato attribuito allo stesso gesto (buono e giusto) si modifichi subito dopo, per esempio di fronte alla prospettiva delle conseguenti sanzioni.

La “seduzione” del crimine, secondo Katz, è data proprio dal temporaneo o definitivo rimescolamento tra bene e male, in grado di trasmettere un senso di “trascendenza”¹⁰¹ (“*thrill*”) sia all’autore di reato, sia al “ricevitore”. “*The carnival of crime*” di Mike Presdee prende le mosse proprio da questo “*thrill*” identificato da Jack Katz e, proseguendo lungo il “diamante culturale”, analizza come esso si propaga nei *mass media*, fino a originare delle rappresentazioni carnevalesche, che portano lo spettatore ad appropriarsi di quella stessa temporanea inversione tra bene e male, indecifrabile e spaesante. Come ha sostenuto Ferrell:

L’adrenalina e l’eccitazione, il terrore e il piacere sembrano scivolare non solo attraverso l’esperienza della criminalità...ma attraverso i numerosi capillari che collegano il crimine alla vittimizzazione e al sistema della giustizia. La circolazione di queste forme di terrore e di piacere dà origine a delle correnti esperienziali ed emotive che illuminano il significato quotidiano

qualitativi. Nel particolare punto del discorso di Katz in cui si occupa dei “*righteous killers*” sono evidenti le assonanze con le teorie di Lonnie Athens, racchiuse in particolar modo in “*Violent Criminal Acts and Actor*” (1980) citato da Katz. Le critiche al lavoro di Katz legata alla sua difficoltà di ricondurre i “*foreground factors*” ai “*background factors*”, sono state rivolte anche a questo lavoro interazionista di Athens (Baily, 2000; Persson, 1980; Kress, 1981), evidenziando una certa “resistenza” della comunità scientifica nei confronti delle applicazioni dell’interazionismo simbolico in criminologia.

¹⁰¹ Per un confronto tra il senso di trascendenza di Katz e il concetto di effervescenza di Durkheim, cfr Katz S., 1989.

del crimine e del controllo dello stesso (1998, p.38).

Ciò significa che per comprendere un'azione deviante, e il modo in cui essa viene trattata dai media, non si possono cancellare le dimensioni emotive che la connotano e che si intrecciano indissolubilmente con i significati ad essa attribuiti, continuamente riprodotti e trasformati nella stanza degli specchi della contemporaneità.

La ricerca empirica sul sublime e la doppia metafora del “*carnival of crime*”

Come applicare concretamente l'approccio culturale fin qui descritto, al tema della fascinazione per il crimine? In quale forma è possibile tradurre le considerazioni sul sublime e sui mutamenti della società contemporanea in una “guida” per la ricerca empirica? Facendo tesoro degli strumenti concettuali della *cultural criminology* e riproponendo la suddivisione tra la micro-esperienza del sublime, veicolata dalle interazioni sociali (la parte inferiore del diamante), e i macro-mutamenti della società attuale (la parte superiore), è possibile procedere in maniera più dettagliata nella presentazione dell'approccio metodologico scelto per l'analisi empirica.

Il sublime come emozione “da maneggiare”

Nel primo capitolo, il sublime connesso al crimine è stato definito come un’emozione ossimorica, che si esprime nella forma della sorpresa e del terrore; essa ci pone di fronte al senso del limite, alla dimensione della distruttività umana e genera in noi uno stato di spaesamento, ossia un tentativo, spesso destinato al fallimento, di comprendere un gesto “altro” che esula dalla nostra quotidianità.

Questa emozione costituirà il filo rosso della ricerca empirica che svilupperò nei prossimi capitoli, i quali avranno appunto ad oggetto l’analisi di alcune espressioni della criminologia *pop* legate al crimine e del ruolo che vi gioca il sublime.

Sebbene i criminologi “*cultural*” abbiano avanzato delle interpretazioni culturali delle emozioni, non si sono soffermati a lungo sulle radici teoriche su cui affondano le loro “letture¹⁰²”; inoltre, l’unico lavoro che tratta

¹⁰² Anche se ricopre un ruolo marginale nella *cultural criminology* ovvero è più un “ispiratore” che un attivo promotore della criminologia culturale, fa eccezione Jack Katz, autore di “*How emotions work*” (1999). L’analisi sociologica proposta dall’autore offre una lettura interazionista delle emozioni e passa in rassegna diversi casi di studio, analizzati attraverso l’analisi di registrazioni video e resoconti di tipo qualitativo. Tra le situazioni analizzate rientrano l’esperienza della rabbia nel guidare per le strade di Los Angeles, oppure il divertimento di alcune famiglie in un castello degli specchi. Secondo la ricostruzione di Katz, le nostre esperienze emotive sono tridimensionali e consistono nell’integrazione di tre processi: (1) risposta alla situazione e progettazione di una modalità per trascendere la situazione (2) dinamiche dell’interazione (3) metamorfosi del corpo (*ivi*, 1999,

esplicitamente il tema dell'attrazione per il crimine è “*The carnival of crime*”, che lavora soprattutto sulla metafora del carnevale, senza proporre una precisa metodologia di ricerca a livello micro-sociologico. In questa cornice, il mio contributo sarà volto ad applicare il pensiero di Arlie Hochschild in criminologia¹⁰³, impiegando le sue metodologie all'emozione del sublime, già definita attraverso due indicatori nel capitolo 1.

Mi soffermerò in questa sede sul saggio “*Emotion work, feeling rules and social structure*” pubblicato da Arlie Hochschild nel 1979 sull'*American Sociological Review* e tradotto per la prima volta in Italia solo nel 2013. Questo scritto costituirà la “bussola metodologica” per sviluppare il primo livello della mia analisi sul sublime; riallacciando il discorso al diamante culturale, mi sarà utile principalmente per interpretare come il ricevitore, ossia lo spettatore, si sintonizzi con l'esperienza del crimine come oggetto-culturale emotivo e come il sublime giochi un ruolo centrale anche nella costruzione dei prodotti mediatici sul crimine. L'idea, dunque, è che il sublime costituisca uno stato emotivo ricercato (proprio come l'esperienza di *edgework*), culturalmente determinato, che

p.7).

¹⁰³ In ambito criminologico, altri studi ispirati al pensiero di Arlie Hochschild sono stati svolti principalmente nelle carceri. Nylander, Lindberg e Bruhn (2011) e Crawley (2004a;2004b) hanno utilizzato questo sguardo per analizzare il “lavoro emotivo” svolto dagli agenti di polizia penitenziaria. Sempre Crawley con Sparks, (2005a ; 2005b, 2006) ha utilizzato lo stesso sguardo per studiare le condizioni della popolazione carceraria anziana in UK. Konradi (1996) ha, infine, considerato l’“*emotion work*” per descrivere la condizione delle donne chiamate a testimoniare dopo essere sopravvissute a un tentato stupro.

prende forma attraverso specifiche interazioni e che richiede competenza per essere “gestito” (*emotion work*).

Attraverso il suo lavoro, Hochschild mira a evidenziare i “legami significativi che emergono tra struttura sociale, regole del sentire, lavoro emozionale ed esperienza emotiva”(ivi). Perché, si chiede l’autrice, le persone si sentono felici alle feste, tristi ai funerali e via discorrendo? Rifacendosi al pensiero di Goffman, Hochschild evidenzia – in primo luogo – che il nostro “adattamento emotivo” è riconducibile alla nostra competenza nell’esercitare un controllo sui nostri stati emotivi e psicologici, sintonizzandoci con i *mood* prevalenti nelle differenti situazioni. Da buoni attori, indossiamo la nostra maschera e ci adattiamo alle regole necessarie per stare in scena nel modo più adeguato possibile. Secondo Hochschild tuttavia, il discorso di Goffman ha il limite di essere troppo concentrato sul processo di “soppressione emotiva” volto a controllare le impressioni che facciamo agli altri, non prende cioè in dovuta considerazione il lavoro profondo che esercitiamo sul nostro sentire, la nostra capacità di riflettere sulle nostre emozioni e di dare forma a una recitazione che non si limiti alla superficie. Utilizzando la metafora delle scuole di recitazione, Goffman sembra concentrarsi sulla “scuola inglese”, focalizzata sul comportamento esteriore e sulle espressioni del viso, mentre Hochschild ritiene sia necessario studiare le emozioni seguendo il “metodo Stanislavskji”, che richiede un lavoro profondo, un viaggio nella propria memoria e nei propri sentimenti, un esercizio, appunto, di “recitazione profonda”.

Spostando il discorso sugli abissi della personalità, Hochschild non può che intercettare il pensiero di Freud e più in generale la psicoanalisi. L’attenzione dell’autrice si concentra in particolare sui “meccanismi di difesa”, ossia

sulle risorse inconscie di cui disponiamo per evitare la sofferenza, sugli strumenti di lotta impiegati dall'io per fronteggiare idee o affetti dolorosi. Anche la recitazione profonda può essere volta a evitare sentimenti dissonanti e dolorosi, tuttavia, a differenza dei “meccanismi di difesa”, essa opera a livello conscio.

Applichiamo questi primi concetti alla fascinazione per il crimine. Nel caso del sublime, è possibile che la sua componente ambigua e ossimorica costituisca una fonte di piacere per alcuni individui, che ricercheranno delle situazioni esperienziali in grado di metterli in contatto con questo sentimento, per esempio organizzando una gita in un luogo in cui è avvenuto un delitto. Essi cercheranno, di conseguenza, di creare la situazione migliore per provare questa emozione ed eserciteranno una recitazione profonda per viverla appieno e gustarla, ricordando per esempio le inquadrature delle trasmissioni televisive o i dettagli di qualche intervista all'autore di reato. Al contrario, altri individui, posti di fronte all'ambiguità del loro sentire al cospetto delle immagini di un omicidio, decideranno di allontanare il potere spaesante dato dalla consapevolezza della distruttività celata nella natura umana e decideranno di “difendersi” da questo sentire; in quel caso, non indugeranno nell'ambiguità del sublime, per esempio soffermandosi ad osservare delle immagini tratte dalla scena del crimine, ma lasceranno che esso ceda il passo a sentimenti espulsivi più definiti, come la paura o la rabbia. Questo “*shift*” dal sublime alla paura, che si può concretizzare in un rifiuto per l'autore di reato e nella convinzione che sia lui sia il suo gesto siano “odiosi” e meritevoli di una dura punizione, può avvenire sia a livello inconscio, sia a livello conscio. Nel primo caso, potrebbe entrare in gioco il meccanismo di difesa della “proiezione”, lo spettatore utilizzerebbe l'autore di reato per attribuirgli

l'aggressività che percepisce dentro di sé; in questo modo, si libererebbe di alcuni suoi sentimenti ritenuti inaccettabili, ritenendoli qualcosa di esterno da sé. L'odio e il desiderio di punizioni estreme ed esemplari nei confronti degli autori di reato, ritenuti delle entità "mostruose" e totalmente distanti dalla collettività, possono essere in parte spiegati attraverso questo meccanismo.

La prospettiva emotivo-gestionale della Hochschild si concentra, invece, sui casi in cui questo processo e altri simili avvengono a livello conscio; in questo senso, uno spettatore potrebbe riconoscere una certa attrazione iniziale per un autore di reato; tuttavia, ritenendola non conveniente e "fuori luogo", per esempio confrontando la sua reazione con quella dei propri familiari, potrebbe adattarsi al sentire comune riflettendo sulla gravità dell'atto compiuto e concentrando la propria attenzione sulla condizione delle vittime. Attraverso la riflessività, potrebbe così adattare il proprio sentire e provare sensazioni di paura o rabbia, allineandosi al suo specifico contesto di "ricezione" e sentendosi al riparo dalla propria "ambiguità".

In sintesi, la sociologia delle emozioni di Hochschild si concentra su come le persone si occupano consciamente (a differenza della psicoanalisi) di quello che sentono e come tentano di sentirsi, non (a differenza di Goffman) di come tentano di sembrare che si sentano.

L'"atto di provare a cambiare in grado o qualità un'emozione o un sentimento" è definito "lavoro emotivo" (*emotion work*). Il termine, puntualizza Hochschild, si riferisce al lavoro e non al risultato, che può essere negativo o positivo. Esso, inoltre, non riguarda solo il lavoro di soppressione ma anche quello di evocazione, tramite cui si ricerca un sentimento desiderato, altrimenti

assente. Il sublime, in questo senso, è un'emozione che si può cercare di evocare, per esempio riguardando una vecchia puntata di *Twin Peaks* di David Lynch¹⁰⁴; questa evocazione può tuttavia fallire se cerchiamo di “sintonizzarci” emotivamente ma continuiamo a soffermarci su alcuni aspetti che disturbano la nostra visione, per esempio facendoci percepire la serie televisiva come “lenta” e “invecchiata”. Potremo allora provare a rimediare attraverso un “lavoro emotivo”, per esempio raccontando a chi guarda la serie con noi di quando uscì in Italia, negli anni 90, e di quanto fosse coinvolgente e “proibita” agli occhi del suo pubblico. L'evocazione, tuttavia, non sarebbe assicurata, poiché per quanto ampi siano i margini di manipolazione delle emozioni, esse continuano a costituire delle reazioni corporee a specifiche situazioni, su cui non possiamo pensare di esercitare un controllo completo.

Proseguendo nella presentazione del suo lavoro, Hochschild elenca diverse tecniche di lavoro emozionale: una è cognitiva, attraverso la stessa si cercano di modificare le immagini, le idee o i pensieri in modo da cambiare le idee o i pensieri a essi associati (si tratta della tecnica impiegata in entrambi gli esempi); si può inoltre agire a livello corporeo, per esempio respirando profondamente; si può infine agire a livello espressivo, cercando per esempio di sorridere per sentirsi allegri.

Queste tecniche spesso sono impiegate per adattarci a specifiche “regole del sentire”, che stabiliscono quali emozioni siano coerenti con una determinata situazione. Ho già accennato alla regola del sentimento che ci

¹⁰⁴ Si ricorderà che la nostra accezione di sublime include il senso del perturbante, più frequentemente associato all'opera di David Lynch.

suggerisce di non soffermare lo sguardo nel momento in cui, guidando, incappiamo in un grave incidente. Questa norma non scritta stabilisce che fermarsi a osservare la scena, trovandola “sublime”, sia contrario al buon gusto e che le code “effervescenti” dei curiosi che si creano in quelle condizioni siano indice di inciviltà. Al contrario, è legittimo trascorrere un paio d’ore a settimana guardando trasmissioni che si occupano di cronaca nera e si soffermano spesso sulla componente “spettacolare” della morte, mostrando immagini tratte dalla scena del crimine o svelando dettagli particolareggiati sulle modalità di esecuzione del delitto. Ogni specifica situazione è dunque governata da regole differenti, esse possono inoltre mutare nel corso del tempo.

Pensando proprio al caso delle trasmissioni televisive dedicate al crimine e all’adesione alle regole del sentimento, va sottolineato inoltre come spesso i presentatori o gli esperti acquistino credibilità quando riescono a esprimere delle emozioni coerenti con i contenuti dei loro programmi. Per esempio, le espressioni del viso, il tono della voce ma anche il *look* di Carlo Lucarelli, noto giornalista di cronaca nera, costituiscono parte dell’*emotional work* che esercita per trasmettere agli spettatori il senso del mistero. Il lavoro emotivo, per Hochschild, può dunque essere “mercificato”, ossia costituire parte dell’esercizio di una professione e dunque essere compensato.

La doppia metafora del carnevale e il legame tra “mondo sociale” e oggetti culturali

In questo articolo del 1979 Hochschild collega le emozioni in qualità di “oggetti culturali” con la sfera del “mondo sociale”, accennando all’esistenza di correlazioni tra la differenza di classi sociali e il lavoro emotivo¹⁰⁵. Successivamente, nel suo più noto lavoro, “*The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*” (1983), introduce altre riflessioni su questo fronte, enfatizzando il potere esercitato dal mercato sulla vita emozionale. Incentrato sui risultati di una ricerca condotta sulla categoria professionale delle hostess e sull’*emotion work*, questo libro inaugura il taglio delle successive ricerche della Hochschild, focalizzate sui temi del genere, della famiglia, del lavoro e della conciliazione dei tempi. Una lunga tradizione teorica di studio sull’*emotion work* ha proseguito su questi binari, applicando i concetti base elaborati da Hochschild soprattutto nei contesti lavorativi (per una *review* completa si veda Wharton, 2009).

Il mio intento, come anticipato, è di sperimentare il pensiero Hochschild nell’ambito della criminologia

¹⁰⁵ Secondo Hochschild le classi meno abbienti generalmente svolgono lavori manuali che non richiedono un eccessivo lavoro emotivo, a differenza delle classi medie o medio alte. Per esempio, il manager di un’azienda, che dovrà motivare il suo personale, avere il sangue freddo per gestire una difficile trattativa e mostrarsi rassicurante al cospetto dei clienti, dovrà anche padroneggiare tecniche di lavoro emotivo.

culturale, il che comporta inevitabilmente un aggiustamento, soprattutto per quanto concerne la connessione tra il nodo del “mondo sociale” e le altre dimensioni del diamante culturale. Innanzitutto, differentemente da gran parte degli studi ispirati al lavoro di Hochschild, il fuoco della mia ricerca non sarà concentrato tanto sulla “repressione” delle emozioni quanto sulla loro ricerca ed evocazione; mi aggancerò cioè all’idea che nella società contemporanea provare delle emozioni intense, evocarle, sia divenuto un obiettivo di primaria importanza. È come se gli individui fossero diventati dei veri e propri “cacciatori di emozioni”, intenzionati a ricercare e ricreare delle interazioni che garantiscano loro lo stato emotivo desiderato, tanto più intenso quanto più vicino al senso del limite.

Come ho evidenziato nel capitolo precedente, la società contemporanea, secondo la chiave di lettura psicoanalitica, sembra avere una naturale inclinazione al contatto con il reale, con il vuoto spaesante che anima l’esperienza sublime del crimine. Di fronte a un registro simbolico sempre meno potente e a una sfera dell’immaginario pervasiva e soffocante, la ricerca di un avvicinamento all’esperienza reale del crimine contraddistingue una società alla ricerca “disperata” di intensità, sopraffatta dalla confusione tra realtà e rappresentazione, dallo sconfinato labirinto di specchi e simulacri.

Il tema dell’avvicinamento al reale mediante l’esperienza del crimine può essere approfondito in un’ottica culturale anche attraverso la metafora del carnevale, quel dispositivo di ribaltamento che consente all’individuo di attingere a una dimensione corporea, viscerale ed emotiva, negata nella sfera della quotidianità “profana” dell’esistenza. Più precisamente, il concetto di “carnevale del crimine” ci consente di congiungere il

“mondo sociale” al crimine come “oggetto culturale-emotivo” attraverso due connessioni, due frecce parallele e bidirezionali (cfr Fig 11).

La prima freccia evidenzia quanto, anche alla luce della corrispondenza tra l’esperienza del consumo e il reale, si assista a un processo di mercificazione del sublime legato al crimine. All’interno della cornice di un sistema di capitalismo avanzato, da un lato, i *mass media* trasformano il crimine e la connessa esperienza del sublime in merci da “vendere” agli spettatori, dall’altro gli individui, sempre più riflessivi e attenti alla loro sfera emotiva, sembrano ricercare il sublime, al pari di altre emozioni, guidati dalla ricerca di esperienze di consumo da aggiungere al corredo della propria identità.

La seconda freccia evidenzia come l’irruzione del crimine nel “mondo sociale” metta in discussione il confine tra Sacro e Profano, generando delle reazioni di “effervescenza collettiva”, quello stato “elettrico” che può essere inteso anche quale dimensione sociale dell’esperienza del sublime, così come è stato definito in questo scritto. L’attenzione contemporanea per il crimine, secondo questa prospettiva, è indicativa del desiderio collettivo e carnevalesco di liberare la propria sfera emotiva, avvicinandosi anche alla dimensione del Male. In una società in cui il registro simbolico si è indebolito, oltre a “scatenarsi” una sfera emotiva sopita, i riti “istituzionali” volti a ripristinare la sfera del Sacro attaccata dal crimine, per esempio i processi, perdono la loro forza. La conseguenza è l’instaurarsi di uno stato di “effervescenza collettiva” costante, trasformata non più in una condizione transitoria volta a preservare o a costruire l’ordine ma in una forma di attivazione emotiva caotica apparentemente “isterica”. In realtà, e questo è il passaggio che collega il “crimine come oggetto culturale-emotivo” e il “mondo

sociale” con una freccia che dal basso va verso l’alto (cfr fig. 11), queste fasi di effervescenza possono essere interpretate anche quali forme contemporanee del legame sociale, delle modalità attuali per “fare società”.

Alla luce di questo quadro teorico, lo scopo della ricerca empirica sarà “immergere” questi concetti nella realtà, esplorando alcuni casi di studio e cercando di costruire uno sguardo composito che, come evidenziato nella figura sottostante, dia conto del sublime e delle altre emozioni implicate nel processo di avvicinamento al crimine, tenendo in dovuta considerazione le connessioni “carnevolesche” tra ciò che avviene a livello quotidiano – la “ricezione” e la ridefinizione delle notizie riguardanti il crimine – e la più ampia sfera del mondo sociale.

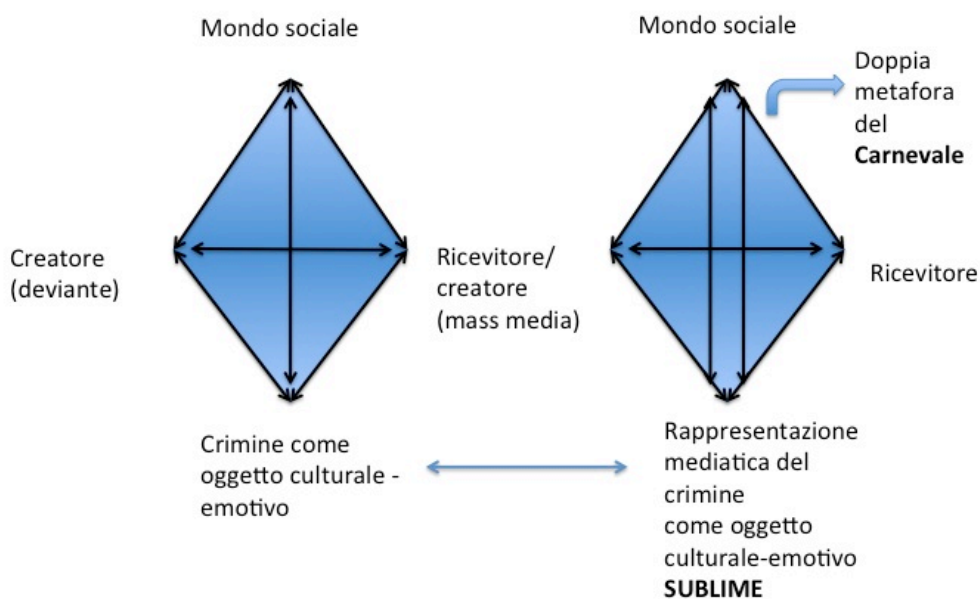


Figura 11. Il diamante culturale del sublime

Tecniche di ricerca, ovvero “*go out and get your hands dirty in real research*”

Uno dei temi più dibattuti della metodologia criminologica contemporanea è costituito dal cosiddetto “*quantitative-qualitative divide*” (Jacques, 2014). Nonostante la necessaria complementarità dei metodi qualitativi e quantitativi sia un’acquisizione ormai consolidata, per esempio si consigliano metodologie quantitative per verificare delle ipotesi teoriche e le metodologie qualitative per sviluppare delle teorie (*ivi*, p.318), le riviste accademiche continuano a privilegiare gli studi di tipo quantitativo. Secondo un recente studio (Tewksbury et al., 2005) le ricerche di tipo qualitativo coprono il 6% delle pubblicazioni scientifiche su riviste di tipo criminologico¹⁰⁶.

In questo contesto, da un certo punto di vista, la sfida della *cultural criminology*, totalmente sbilanciata sul fronte qualitativo, potrebbe apparire come una sorta di “operazione kamikaze”. Le prese di posizione dei criminologi culturali sulla metodologia sono peraltro nette; per fare un esempio, la ricerca quantitativa dominante è paragonata a un “datasauro” (Ferrell et al, 2008, p.169),

¹⁰⁶ L’autore interpreta questo *gap* anche alla luce della teoria delle idee di Black (2000), secondo cui le idee sono considerate più importanti quando sono comunicate secondo modalità “culturalmente distanti” dalla quotidianità. Così, gli studi statistici, che impiegano un lessico specialistico e metodologie non immediatamente accessibili, appaiono più affidabili delle ricerche qualitative, che descrivono la realtà esprimendosi con un linguaggio più vicino a quello quotidiano.

una creatura dotata di una testa teorica molto piccola, un corpo metodologico enorme, una pancia statistica intricata e una sottile e inconcludente coda contenente le conclusioni.

La mia ricerca, che ha una connotazione di tipo esplorativo, non può che prestarsi a un'analisi di tipo qualitativo ed essere dunque coerente con l'approccio culturale. Si fonda, infatti, su un terreno ancora in via di definizione, e su ipotesi che non si prestano, per ora, ad essere codificate e sottoposte ad analisi statistica.

Più precisamente, l'analisi si compone di quattro "variazioni sul tema", è volta cioè ad attraversare alcuni casi di studio che evidenziano differenti sfumature del "diamante culturale del sublime". Il capitolo 4 avrà ad oggetto, come anticipato, la trasmissione televisiva "Quarto Grado" e la rappresentazione emozionale del crimine da essa proposta.

Il capitolo 5 e il capitolo 6 riguardano altre due espressioni della criminologia *pop* che potrebbero essere raffigurate con un ulteriore "diamante culturale" da collocare alla destra di quello relativo al sublime. I capitoli si concentrano, infatti, sulle esperienze del "*dark tourism*" e del "collezionismo di *murderabilia*", percorsi intrapresi da alcuni "ricevitori" intenzionati ad avvicinarsi al crimine in maniera "alternativa", svincolata dalle logiche di mercificazione che caratterizzano i prodotti mediatici. Il capitolo 5 si differenzierà dai precedenti in quanto si concentrerà in particolar modo sulle dinamiche tra le "due facce del carnevale" e su cosa accade quando le "regole del sentimento" vengono trasformate in leggi.

In ultimo, il capitolo 7 sarà volto ad esplorare la sfera del *web* e un caso particolare, una sorta di corto circuito in cui è stato lo stesso autore di reato, Anders Breivik, a

orchestrare *online* la “spettacolarizzazione” della strage da lui commessa.

Dal punto di vista degli strumenti di ricerca, il mio percorso può essere ricondotto alla *cultural criminology* poiché privilegia il lavoro sul campo, associato all’analisi del testo e dei contenuti mediatici; in particolare, valorizza la ricerca in grado di integrare i due approcci, dando conto dell’intreccio tra la realtà e la sua rappresentazione (Cfr Ferrell, 1999).

Nel mio specifico caso, la ricerca è basata su metodi misti di tipo qualitativo, tra cui interviste (*face to face* e *via web*), “etnografia istantanea”¹⁰⁷, analisi del contenuto mediatico (televisione e Internet), *digital ethnography*. Il monito di Park “*go out and get your hands dirty in real research*” si è tradotto pertanto nel desiderio di intercettare un “là fuori” sia reale sia virtuale, immerso in un immaginario totalmente pervaso dalla cultura visiva, dalle emozioni, dalla confusione tra realtà/rappresentazione e dal potere.

¹⁰⁷ Con questa espressione, la *cultural criminology* si riferisce alla pratica di documentare non tanto lunghi processi che comportano la presenza sul campo per diversi mesi, se non anni, quanto una sorta di “etnografia dell’esperienza”, concentrata sull’analisi di un singolo evento in cui l’esperienza del crimine avviene in maniera “immediata” e spesso performativa (cfr Ferrell et al, 2008, p.179-181). Nel mio caso, l’“etnografia istantanea” ha riguardato un’esperienza di *dark tourism* cui ho preso parte a Venezia(cfr. Cap 5).

4. Dal sublime al risentimento: percorsi emotivi guardando il crimine in TV

Il *case study*: la trasmissione “Quarto Grado”

Lo sguardo teorico delineato nei capitoli precedenti sarà qui applicato allo studio della trasmissione televisiva “Quarto Grado”, un format italiano dedicato al crimine e trasmesso dal 2010 il Venerdì sera in prima serata sul canale RETE4.

Ecco la descrizione del prodotto, così come appare sul sito *web* dedicato:

[La trasmissione] conduce il pubblico al centro di alcuni gialli irrisolti della cronaca più recente e di quella forse troppo in fretta dimenticata, con immagini, interviste e documenti inediti su grandi e piccoli casi che hanno appassionato e diviso l'opinione pubblica. Con un linguaggio semplice e immediato, propone al telespettatore un elemento in più di riflessione, che gli permetta di arrivare ad un nuovo grado di giudizio.

Il focus, dunque, è sui *cold cases* soprattutto della cronaca contemporanea, presentati e discussi principalmente secondo due modalità: da un lato la ricostruzione del caso, attraverso interviste, contributi tecnico-scientifici e video spesso realizzati sul luogo del crimine, dall'altra il *talk show* che coinvolge alcune figure professionali in qualità di esperti.

A fronte del riferimento ai tre gradi della giustizia, cui si aggiungerebbe il quarto – ipotizzo quello dello spettatore –, la trasmissione non focalizza la propria attenzione sulle fasi processuali, che sono raramente proposte in video. Il concetto di “quarto grado di giudizio” rimanda dunque principalmente a un giudizio “altro”, parallelo e spesso indipendente da quello istituzionale.

Quarto Grado può ritenersi al momento una delle trasmissioni televisive legate al crimine di maggior successo in Italia, in grado di raggiungere picchi del 18% di *share*, pari a 4 milioni e mezzo di telespettatori; per dare una misura, la media di ascolti 2012 del Tg di Rai1 è di 5,6 milioni, rispetto ai 5,2 milioni del Tg di Canale 5.

Lo studio che ho condotto su Quarto Grado è di tipo qualitativo e si focalizza 15 interviste rivolte a spettatori della trasmissione¹⁰⁸, oltre che sull'analisi del contenuto di 12 puntate¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Le interviste sono state rivolte a 15 spettatori selezionati casualmente mediante annunci e passaparola. Il criterio di inclusione era dato dall'essere spettatori fedeli della trasmissione, escludendo dunque le persone cui fosse capitato di vedere Quarto Grado facendo zapping. L'età è compresa tra i 23 e i 70 anni, si tratta di 5 uomini e 10 donne. Le interviste, registrate, hanno avuto la durata media di un'ora.

¹⁰⁹ Le puntate sono state selezionate con un campionamento di tipo sistematico. La finestra temporale considerata va dall'11 Settembre 2011 al 13 Dicembre 2013, periodo in cui sono andate in onda 90 puntate della trasmissione. Il campionamento delle 12 puntate (pari al 13% del totale) è avvenuto in maniera sistematica, dove $k=7$; è stata però introdotta una correzione nella selezione: sono state incluse solo le puntate in cui venivano trattati almeno due dei tre casi di femicidio oggetto d'attenzione, le cui vittime sono Melania Rea e Roberta Ragusa, Chiara Poggi. Chiara Poggi è stata uccisa a 26 anni nel suo appartamento a Garlasco (Pavia) il 13 agosto del 2007. L'unico indagato è il fidanzato Alberto Stasi, per ora assolto in due gradi di giudizio. Melania Rea è stata uccisa il 18 Aprile 2011 a 29 anni. Il marito, Salvatore Parolisi, ex militare, è stato ritenuto colpevole e condannato all'ergastolo. Il caso è noto soprattutto perché Salvatore Parolisi ha utilizzato i *mass media* per difendere la sua innocenza, rilasciando peraltro una lunga intervista a Quarto Grado. Roberta Ragusa è scomparsa di casa la notte tra il 13 e il 14 Gennaio 2012. Il marito Antonio Logli è indagato per omicidio volontario e occultamento di cadavere.

Il percorso

Al termine del primo capitolo sono giunta a definire il sublime legato al crimine come un'emozione ossimorica, che si esprime nella forma della sorpresa e del terrore; essa ci pone di fronte al senso del limite, alla dimensione della distruttività umana e genera in noi uno stato di spaesamento, ossia un tentativo, spesso destinato al fallimento, di comprendere un gesto "altro" che esula dalla nostra quotidianità.

Ancorato a questa definizione, questo capitolo mette a fuoco l'esperienza del sublime in relazione alla trasmissione televisiva e può essere idealmente suddiviso in tre momenti: nel primo, il sublime è presentato, così come raccontato dagli intervistati, e facendo riferimento ai due indicatori delineati nel capitolo 1; il secondo momento è invece dedicato alle strategie comunicative impiegate dalla trasmissione per contribuire alla mercificazione del sublime; nell'ultimo – infine – evidenzio la componente sociale di questa emozione, cercando di individuare un punto di congiunzione tra l'esperienza estetica e quel filo sottile che unisce lo spettatore alla società civile. In altre parole, il primo punto consiste nell'applicazione di uno sguardo interazionista simbolico all'esperienza del sublime, il secondo e il terzo prendono in considerazione le due facce del carnevale del crimine analizzate nel capitolo 2: la mercificazione delle emozioni e l'effervescenza collettiva.

Quel misto “morboso” di attrazione e repulsione

Il sublime “è un in più che ci gonfia, ci eccede e ci fa essere qui gettati e là diversi e splendidi”, si tratta di “una traversata delle categorie dicotomiche del Puro e dell’Impuro, dell’Interdetto e del Peccato, della Morale e dell’Immorale” (Kristeva, 1981, p.14). Questo “attraversamento” si traduce in una sensazione ossimorica, in cui l’attrazione e la sorpresa si confondono con la repulsione e trasportano l’individuo in uno stato emotivo eccedente, indefinibile. Vogliamo vedere e non vogliamo vedere, questo moto dell’animo caotico ci colloca così in una dimensione che è “oltre”, la cui difficoltà di definizione risiede nell’ambiguità che la costituisce. I tentativi di collocazione del proprio vissuto proposti dagli intervistati rispecchiano proprio l’idea di due dimensioni emotive apparentemente contrapposte che, a contatto con il crimine, arrivano a sfiorarsi:

M. Mi affascina vedere fino a che punto si può arrivare e dall’altra mi spaventa perché penso che il mostro potrebbe essere anche vicino a me. Sono tutte storie normali. Quello che ha di bello questa trasmissione è che carica sulla normalità e sull’incontrollabilità dell’aspetto emotivo. Questa è la parte che mi fa dissonanza, mi fa paura ma lo guardo.

N. Fa parte dell’animo umano, questo senso del morboso. In un certo senso se vogliamo queste storie ti ripugnano ma nello stesso tempo ti attraggono e quindi si è come essere al confine tra queste due sensazioni e questo ti spinge a seguire le vicende varie ed eventuali. Poi come dicevo prima trovo affascinante il profilo psicologico che viene fatto dei diversi

personaggi che in teoria dovrebbe portare a una soluzione ma in realtà spesso non è così.

D. [riferendosi alle emozioni provate per il caso di Melania Rea] Ho provato sicuramente disgusto. Anche la dinamica in sé ho fatto fatica a ricostruirla, cioè era proprio una sensazione di curiosità, spinta agli antipodi del benessere, perché poi quando uno prova una curiosità così...anche se poi credo sia naturale....Anche ricostruire questa vicenda, è stata una cosa parecchio forzata per la mia mente.

L'idea che due emozioni contrapposte, positive (la sorpresa, l'attrazione, la curiosità) e negative (la repulsione, la paura, il disgusto) possano convivere e che questa unione caratterizzi il vissuto emotivo dell'essere umano ha trovato numerosi riscontri nella ricerca in campo emotivo (cfr Larsen et al. 2003; Williams & Aaker, 2002). Andrade e Cohen, per esempio, hanno recentemente condotto alcuni esperimenti coinvolgendo degli studenti universitari utilizzando quale stimolo la visione di un film *horror*, dimostrando e misurando empiricamente come la paura convivesse con il piacere e come al crescere della prima crescesse anche la seconda. La ricerca ha condotto inoltre a un risultato interessante riguardante il "contesto" in cui si sviluppano le *mixed emotions*: un contesto "protetto" garantisce la possibilità che le emozioni miste possano essere vissute in maniera piacevole, che non sfoci in uno stato di ambivalenza eccessiva e dunque in una condizione di disagio. Per esempio, chi generalmente non apprezza il genere, guardando un film *horror* nella cornice rassicurante di una ricerca scientifica potrà ricavare sensazioni gradevoli, rispetto a quelle provate a casa, in solitudine.

In un senso costruttivista, la necessità di un "contesto protetto" per accettare il caos contraddittorio delle

emozioni è indicativa della “cultura emotiva” che caratterizza la società occidentale, la quale più in generale tende a individuare come problematici i sentimenti misti, una minaccia all’opposizione piacere/dispiacere (Massin, 2013) o all’integrità e all’autonomia morale (Calabi, 2013¹¹⁰). Secondo alcuni studi (Bagozzi, Wong, e Yi, 1999), questo “disagio” nei confronti di ciò che è emotivamente contraddittorio contraddistinguerebbe maggiormente la cultura occidentale, rispetto a quella asiatica di derivazione confuciana o buddhista; più precisamente, l’Occidente sarebbe guidato da una prospettiva “dicotomica” mentre i paesi asiatici considerati sarebbero più vicini a un pensiero “dialettico”(in una forma ovviamente *naive*). In particolare, la tendenza alla dicotomia si assocerebbe a un atteggiamento definitorio/classificatorio che fa del linguaggio una modalità per esplorare anche la “verità” di ogni stato d’animo, riconducendolo – attraverso il dialogo interiore – a ciò che “distingue” la nostra individualità e anima le nostre azioni. In questo senso, come anche Hochschild ha ampiamente dimostrato (1983/2006), in Occidente le emozioni sono oggetto di riflessione e controllo e sono dunque strettamente connesse alla dimensione simbolica del linguaggio che è volto a catalogarle e a disciplinarle per renderle più facilmente manipolabili, per adattare il nostro vissuto ai più diversi contesti¹¹¹.

¹¹⁰ Per una risoluzione filosofica di questi “dilemmi” si rimanda a Tappolet C., Teroni F., Konzelmann Ziv A., (2013) (Eds), *Le ombre dell’anima, pensare le emozioni negative*. Milano: Raffaello Cortina.

¹¹¹ Al contrario, il concetto cinese di “dao”, per esempio, attribuisce al linguaggio una funzione meno “riflessiva” e più volta a guidare le azioni. Le emozioni, inoltre, sono percepite come “effetti secondari” non strettamente connessi alla definizione di sé

Nella lingua italiana, l'assenza di un termine di uso comune per definire l'emozione al centro di questa mia esplorazione è indicativa di quanto la sua "ambiguità" ne abbia fatto uno stato d'animo non degno di essere "nominato" e dunque "chiamato in vita". In questo senso, è interessante notare come nel linguaggio comune il termine "sublime" sia impiegato in un'accezione positiva, come una qualità da attribuire a esperienze "più che belle", l'utilizzo del termine "perturbante" è circoscritto alla psicoanalisi e ai *film studies*, mentre non esiste una traduzione del termine "awe". Il termine che gli intervistati impiegano per definire il loro vissuto nei termini di emozione conflittuale, oltre alle espressioni composte sopra riportate, è spesso quello di "morboso", scivolando così nella sfera dell'illecito, nell'attribuzione di un'etichetta negativa a uno stato d'animo che trasgredisce le "regole del sentimento" che si confanno a una specifica situazione:

N: Fa parte dell'animo umano, questo senso del morboso. [parlando del Dark Tourism] Non lo trovo sbagliato, posso capirlo, ma credo appartenga a questa sfera di morbosità, quella dimensione che ti porta a provare repulsione per la trasmissione ma al contempo ad esserne attratto. Quella dello spettacolo è una morbosità tra virgolette buona, dello spettatore. È un programma, lo vedi o non lo vedi. Trovo che sia un accento sulla morbosità andare sul posto ["fare dark tourism" n.d.r] Trovo che sia quella sfera della morbosità un pochino più insana.

e del mondo, che avviene maggiormente sul fronte del "comportamento quotidiano". Essendo dunque meno "discriminanti", quando in quei contesti le emozioni si presentano in maniera conflittuale, non generano forme di disagio né richiedono "contesti protetti" per essere vissute.

Se esiste un “contesto protetto” come una trasmissione televisiva volta a trasmettere delle emozioni contrastanti, allora significa che la loro “*morbosità*” rientra in una sfera accettabile e sicura, la situazione mediatica stabilisce dei confini di “rispettabilità” e può trasformare un sentimento originariamente “malato” in uno stato d’animo caratterizzato da una “*morbosità buona*”.

Va sottolineato, però, che Quarto Grado si occupa di crimini reali, se dunque dal punto di vista emotivo la comparazione con un film *horror* per evidenziare gli elementi “ambigui” del vissuto può essere calzante, l’identificazione di una componente “illecita” o “insana” nel guardare la trasmissione televisiva deriva anche dalla sensazione di ricavare piacere da una dolorosa tragedia, dalla sofferenza di altri esseri umani. L’operazione di “sdoganare” questo attraversamento della sfera del male reale per ricavarne delle emozioni intense fa sì che alcuni spettatori identifichino “Quarto Grado” come espressione di una televisione “oscena”, un programma “trash” verso cui però, come in un gioco di scatole cinesi, provano sia sentimenti di attrazione sia di repulsione.

Q0. Beh, la parte morbosa comunque c’è. Beh sì è un’invasione di privacy disumana, forse troppa. Ed è il motivo per cui fanno gli ascolti. Sì perché è trash. È anche vero che la televisione non deve educarci ma intrattenerci ...non lo so...a me sembra sempre di entrare nella sfera personale di una persona e questo mi imbarazza nell’ammettere che lo guardo.

D. Il trash è nei telegiornali, la televisione è trash in generale. Anche Ballarò! Però è un mezzo potente che tu hai e puoi scegliere. Si sa che il pericolo della TV è questo, se ti manca una chiave tua personale ti rimbambisce. Quarto Grado è molto criticato però è anche molto guardato. Salvo Sottile sa

benissimo in che parte si sta calando, non penso sia una persona stupida. Poi i dati di ascolto lo confermano. Io non ho problema nel dire che mi piaccia Quarto Grado. È trash ma meno male che c'è, le persone hanno bisogno di queste cose..

Di certo, l'enfasi che la trasmissione pone sui casi aperti, in cui – come vedremo – è molto difficile identificare con certezza un colpevole poiché ogni singolo dettaglio è oggetto di molteplici processi di interpretazione in contraddizione gli uni con gli altri, non può che amplificare il senso di mistero e dunque la presenza di “*mixed emotions*”. Se, infatti, come ha sostenuto da Conan Doyle “il ripudio delle nostre stesse parole è il più grande sacrificio che ci viene richiesto dalla verità”, il sublime come emozione innominabile, sembra trasportarci proprio nella dimensione più “vera” delle indagini in cui, come in Quarto Grado, il Bene si mescola con il Male e ogni assassino potrebbe in realtà essere innocente.

Il senso di vastità e di potere associato a una dimensione “altra” precedentemente rimossa e venuta alla luce attraverso il superamento di un limite.

Il sublime non è soltanto un'emozione ossimorica, animata da tensioni contrastanti che la rendono di natura sfuggente al controllo del linguaggio. Non si tratta semplicemente di quell'emozione che scaturisce

dall'incontro tra l'attrazione e la repulsione per un determinato fenomeno. Come evidenziato nel capitolo 1, perché si possa parlare di sublime, l'individuo deve trovarsi al cospetto di un superamento di un limite, il quale deve essere a sua volta in grado di svelare un'entità "altra" estremamente potente, in grado di distruggere e di dominare. Nel caso del crimine, che costituisce di per sé il superamento di un limite, la dimensione "altra" che emerge può assumere un valore doppio: da un lato, si può toccare con mano la sensazione di "poter uccidere", in un istante si può sfiorare la distruttività che abita ogni individuo; dall'altro, si può percepire la caducità umana e la possibilità che ha ognuno di noi di trasformarsi all'improvviso in una vittima, di incontrare la violenza, se non la morte.

La propensione per ognuno dei due vissuti può essere interpretata come un riflesso delle capacità dell'individuo di "assumere il ruolo" rispettivamente dell'autore e della vittima di reato, di avvicinare l'immagine di un'interazione violenta e di attribuirle dei significati possibili, anche emotivi, che la connettano al proprio stato presente.

È stato stimato che il 70% delle conversazioni che intratteniamo quotidianamente riguarda il carattere delle persone, come siamo, come interagiamo con gli altri, come ci "sentiamo" nei diversi contesti (Dunbar 1996). La conversazione ci sostiene nei nostri tentativi, sempre relazionali, di dare senso al nostro vissuto emotivo: attraverso il confronto con "le storie degli altri" assimiliamo altri schemi di agire, cerchiamo di "aggiustare i nostri" (cfr *infra*), ci identifichiamo, proviamo vicinanza e sollecitiamo la nostra memoria (Oatley, 2004).

I casi analizzati da "Quarto Grado" assumono una funzione simile, avvicinandosi però più alla narrativa di fiction che alla conversazione, in quanto la trasmissione

immette nella realtà quotidiana alcune esperienze apparentemente lontane con cui dà al pubblico la possibilità di confrontarsi. Così come il cinema e la letteratura, Quarto Grado espande la vita degli spettatori, porta l'orizzonte del loro immaginario a includere volti, situazioni e agiti difficilmente avvicinabili nella quotidianità. Le narrazioni di fiction, spiega Oatley (2004), danno senso alle emozioni, le connettono a delle azioni e a degli obiettivi, evidenziano come un'emozione si possa trasformare in un'altra e definiscono fino alle più minute sfumature il mondo interiore dei personaggi; in altre parole, le emozioni sono uno dei fili essenziali per “mettere in trama” l'esistenza¹¹².

Ogni interazione sociale, secondo Goffman (1961), è rivestita di una “membrana semipermanente” che separa il mondo interiore dal mondo esteriore. Come ha evidenziato Hochschild, questa membrana serve per decidere quali emozioni interiori mostrare in una specifica situazione esercitando, nei limiti del possibile, una forma di *emotion work*; la stessa membrana può però essere intesa anche come un filtro alle emozioni che penetrano o che decidiamo di far penetrare dal mondo esteriore. Così, alcuni spettatori guardano la trasmissione ponendo una

¹¹² Alfredo Verde, nella già citata suddivisione dei “livelli” criminologici traccia una distinzione tra narrativa mediatica e narrativa di fiction; quest'ultima avrebbe una capacità superiore di contenere degli ossimori e dunque di contemplare dei doppi scenari, favorendo un avvicinamento più profondo alla sfera del male. Nel caso della trasmissione “Quarto Grado” tuttavia, l'enfasi sui casi aperti e l'analisi delle più diverse piste d'indagine, fa sì che la narrativa così creata contempra la possibilità di accedere al senso del sublime e dunque all'ossimoro, per quanto, come evidenzierò oltre, si tratti da una certa prospettiva di una versione “mercificata” di questo stato d'animo.

membrana fitta, un intervistato mi riferiva di “*guardare tutto in modo distaccato*” cercando di evitare che i casi trattati potessero coinvolgerlo eccessivamente; altri pongono delle membrane sottili che permettono di calarsi nei panni sia del presunto autore di reato, sia nei panni della vittima; altri, infine, si identificano principalmente con le vittime.

Il processo che entra in gioco nel sollecitare l’esperienza del sublime è, in particolare, quello dell’identificazione, lo strumento che guida lo spettatore nel penetrare a fondo nelle “vite degli altri” attraverso la narrativa di fiction e a ricavarne delle esperienze emotive interiori (Oatley, 2004). La definizione d’identificazione cui mi riferisco richiama un concetto vicino a quello interazionista di “*role taking*”¹¹³, cioè “il mezzo per rendere possibile l’assunzione di un atteggiamento altrui, mediante generalizzazioni che consentono di anticipare le risposte degli “altri” e di modulare su di esse i nostri atti, in vista dell’obiettivo desiderato” (Ceretti & Natali, 2008, p. 349). Esso coincide sostanzialmente con un’operazione di assunzione dell’atteggiamento altrui che, in una

¹¹³ Ceretti e Natali hanno specificato: “sia Mead che Blumer sottolineano incessantemente ciò che li distingue da altre scuole di pensiero, e cioè la convinzione che l’individuo non si limiti a “reagire” a uno stimolo esterno senza opporre alcuna resistenza; al contrario, questa resistenza è data dal Self, filtro simbolico della realtà. Ogni azione è quindi preceduta da una fase di “preparazione” in cui l’individuo elabora attivamente la realtà con cui si sta confrontando, seguendo un “processo di interpretazione” di cruciale importanza per il dispiegarsi della sua condotta futura. Del resto, assumere totalmente il ruolo dell’altro [il *role taking n.d.r.*] è pura illusione. Anzi, ciò che rende la vita da un lato complessa e imprevedibile, dall’altro tenue e incerta deriva dal flusso interminabile di ricerca di un senso compiuto in cui collocare ciò che passa per la testa nostra e degli altri” (2008, p. 114-115)

trasmissione televisiva in cui sono presenti diversi attori, può avvenire in maniera più spontanea con alcuni – di solito i parenti delle vittime di omicidio – piuttosto che con altri.

Trattandosi di una “situazione” mediatica, il *role taking* non è funzionale a guardare se stessi con gli occhi degli altri e dunque a indirizzare il proprio agire. Si tratta, piuttosto, di un’operazione volta ad ampliare l’immaginario dell’individuo. Più precisamente, il processo di *role taking* si associa, in questo contesto, all’esperienza emotiva del sublime vissuta avvicinando situazioni “altre” estremamente violente, rese significative dalle modalità particolari impiegate dal programma per presentarle.

Potrei farlo anch’io?

Il processo di *role taking*, la simulazione immaginaria del punto di vista degli autori di reato, è riconosciuto e vissuto da alcuni spettatori intervistati, anche se assume un peso minore nel discorso rispetto all’identificazione con le vittime o con i loro parenti. La trasmissione di certo non promuove l’assunzione dello sguardo dell’autore di reato, tuttavia si occupa principalmente di casi aperti e ha una struttura volta a considerare la molteplicità delle piste interpretative. Per dare un’idea dello stile, in un caso specifico, quello dell’omicidio di Melania Rea, ospitò il marito – successivamente condannato – che, per difendere la sua posizione, rilasciò una lunga intervista al presentatore.

La trasmissione non sembra dunque contrastare, per come è strutturata, un *role taking* nei confronti degli autori di reato. Tuttavia, cambiare prospettiva e calarsi nella “parte del diavolo” entrando in contatto con la sua e dunque con la nostra distruttività non è un’operazione alla portata di tutti.

Alcuni studi condotti sul *role taking* hanno parlato della capacità di assumere il ruolo dell’altro come di un’abilità, una *skill*, al pari di altre, che può essere insegnata nelle scuole attraverso specifici programmi (Grauerholz & Scuteri, 1989). In questo senso, i soggetti che hanno riferito di essere in grado di immedesimarsi nell’autore di reato sembravano possedere un’abilità “coltivata” nel tempo, spesso per motivi professionali.

Q0.[...] ho provato a mettermi nei suoi panni. Ad esempio con Parolisi ho pensato...ha creato una storia da cui non riusciva più ad uscire – qualora fosse stato lui – ho cercato di capire perché ha dovuto uccidere sua moglie. Ripeto. Qualora fosse stato lui. Allora ho provato a pensare e a provare quello che provava lui. Angoscia, senso di disperazione, il non venirne più fuori...Tanto che – se fosse stato lui – la sua via d’uscita era la morte di questa donna. La morte di questa donna poteva essere la sua salvezza, dal suo punto di vista.

L. Sono persone, nel senso. Non è una cosa spontanea identificarsi ma sono persone umane. Io mi chiedo...sai quei momenti in cui provi tanta rabbia..dico boh...nel senso...una cosa premeditata è altro però quando senti dell’attacco di rabbia, del raptus improvviso...io non so. Certo, giustificare no, però è una persona...persone disturbate, non so. In realtà qualcuno di loro mi ha fatto...è brutto da dire...tra virgolette....tenerezza. Anche quello di Avetrana....non so....certo...è brutto dire “secondo me”, così, dal niente...e mettersi in mezzo a cose così gravi, non so se era lui il

colpevole o se si è sacrificato per la figlia. In quel caso non ho provato tenerezza, forse tenerezza è un po' troppo, non è una tenerezza reale, però...non mi suscitano sentimenti di rabbia eccessiva

M. Mi immedesimo nella vittima ma anche nell'autore! (ride) Mi dico: ma domani potrei impazzire? Boh, io la risposta non la posso dare con certezza né verso il sì né verso il no. Ovvio, impazzire non nel senso tecnico, perdo la bussola, perdo la capacità di capire cosa sto facendo.

O2. Secondo me a un certo livello tutti possiamo essere degli assassini tranquillamente e magari ci può scattare dentro qualcosa che anche noi non conosciamo, che non è studiabile e che magari anche noi stessi, volendo collaborare con le autorità, non riusciremo mai ad esprimere veramente...

A fronte di questa abilità nel riconoscere la propria distruttività attraverso l'agito di altri esseri umani, va evidenziato che è raro che sia questo genere di identificazione e consapevolezza a generare negli spettatori di Quarto Grado quel coinvolgimento emotivo intenso, in grado di motivare l'interesse per la trasmissione. Avvicinarsi al limite e osservarlo dal punto di vista dell'autore di reato richiede sia delle abilità di *role taking*, sia – ancora una volta – un “contesto protetto” che la trasmissione non riesce a garantire in maniera continuativa.

Il romanzo “A sangue freddo” è un capolavoro probabilmente perché attraverso lo strumento della “descrizione densa” Truman Capote tesse una struttura solida, in grado di accompagnare lentamente il lettore ad assumere il punto di vista di un autore di reato estremamente efferato, a sentire, e a prendere coscienza in maniera oserei dire “definitiva” dell'ombra che abita ogni essere umano. Quarto Grado è una trasmissione televisiva, in cui peraltro spesso il registro simbolico appare quasi

una cornice, un contorno rispetto alle immagini e alle musiche, volte a trasportare lo spettatore in un “altrove” misterioso che inevitabilmente non può essere esplorato a fondo. Così, anche se sono coltivati ampi spazi, in un certo senso, per dubitare della colpevolezza o dell’innocenza delle persone a diverso titolo coinvolte, l’immersione nei loro mondi avviene in maniera tenue, fragile, schiacciata nei ritmi serrati dello spettacolo.

Di conseguenza, in molti casi gli spettatori si devono affidare in modo univoco alle loro competenze di *role taking*, che connotano dei processi di “decodifica” generalmente più vicini al punto di vista delle vittime. Quest’ultimo consente di attingere alle emozioni di quella stessa sfera distruttiva e umana, osservandola però da una prospettiva più rassicurante.

D. No non ci riesco. Io sul carnefice non riesco a lavorare. Anche Arancia meccanica, che lavora sulla vittima carnefice. Mi ha aiutata tantissimo a capire che la vittima può diventare carnefice però non riesco mai. Io non capisco come possano arrivare a fare certe cose. Non ce la faccio. Non riesco a relazionarmi con questa cosa. È per quello che non mi interessa chi è stato. A volte i media portano l’attenzione sul carnefice...Anche a Quarto Grado....basta parlare del carnefice!

N. [parlando del caso dell’omicidio di Cogne] No. Non posso comprendere. Posso arrabbiarmi con le mie figlie al livello di lanciargli una scarpa. Chi fa queste cose è malato, ha qualcosa nel cervello.

Come si può leggere da questi estratti, per esempio “*io sul carnefice non riesco a lavorare*”, quello che emerge nel corso delle interviste è spesso un frammento delle

conversazioni interiori¹¹⁴ degli intervistati; questo genere di analisi evidenzia ancora una volta quanto le emozioni – a maggior ragione un’emozione complessa e sfuggente come il sublime – si intreccino con la sfera della riflessività.

Il dialogo interiore, infatti, non si interrompe neanche quando si tratta di dare forma ai sentimenti (cfr Ceretti&Natali, *ivi*, p.356-362). Questo non significa che la dimensione corporea sia negata e che le emozioni prendano forma solo nella sfera dell’“incessante flusso interiore” del soliloquio. Nel capitolo 1, si ricorderà che sono stati presi in considerazione anche alcuni studi che hanno analizzato le espressioni del viso associate all’emozione al centro della nostra attenzione. Tuttavia, è necessario prendere le distanze dall’idea che, soprattutto nel caso di un’emozione come il sublime, si possa applicare il modello “stimolo-risposta corporea”. La trasmissione televisiva stimola certamente il pubblico, il quale risponde con il mutamento di alcune condizioni corporee (che può essere espresso o inibito) e associando il proprio stato emotivo a un’etichetta culturale (Thoits, 1989). Questa operazione è intermediata dalla riflessività che ci sostiene non solo nell’operazione di dare forma a vissuti spesso ambigui (Rosenberg, 1990) ma anche nel direzionare il nostro sguardo anche verso alcune emozioni che desideriamo evocare (cfr Cap 3). Così, nelle parole dell’intervistata che afferma di “*non riuscire a lavorare sul carnefice*” è evidente un certo lavoro cognitivo, intrecciato però al desiderio di evocare una maggiore comprensione e

¹¹⁴ Il tema della conversazione interiore o soliloquio è stato affrontato in maniera completa da Lonnie Athens, che ha identificato 13 principi per descriverlo (cfr. Ceretti & Natali, *ivi*, p. 136-141).

forse una vicinanza emotiva nei confronti dell'autore di reato. Le emozioni, dunque, non possono essere disgiunte dal piano della riflessività che, naturalmente, può essere più o meno marcata a seconda dei soggetti, in relazione alla potenza dei loro moti inconsci, all'intensità delle loro sensazioni, agli specifici contesti e all'allenamento nell'*emotion work*.

“Guarda com'è facile morire!”

Uno dei processi che caratterizzano la società contemporanea è dato dalla progressiva affermazione della figura della “vittima” nel discorso pubblico, colmando apparentemente anche il ritardo con cui la criminologia ha iniziato a occuparsi dell'esperienza di vittimizzazione (Reiner et al, 2000).

Nella cornice attuale e fortemente mediatica, questo interesse sembra tuttavia intrecciarsi pericolosamente con il processo di mercificazione delle emozioni (Illouz, 2007). Le vittime sono trasformate in dispensatrici di patti emotivi con gli spettatori (Giglioli, 2014), interessati a dividerne il vissuto e ad appropriarsi delle loro esperienze per vivere delle emozioni intense e non-ordinarie. Complice anche una televisione sempre più vicina alla sfera della quotidianità, la figura della vittima, meglio se una “vittima ideale” (Christie, 1986) ossia un soggetto percepito come debole, rispettabile e che generalmente non può essere accusato per essersi trovato nel luogo in cui il crimine ha avuto luogo, assume un ruolo sempre più centrale nei palinsesti televisivi. La vittima ideale si offre nella sua “naturalità” e dunque rende il

processo di *role taking* da parte degli spettatori più semplice e immediato.

Anche se potrebbe apparire di primo acchito paradossale, agli occhi degli spettatori questo processo rende l'avvicinamento al tema della morte e della violenza molto più agevole. Il paradosso sta nel fatto che l'esperienza della vittima e dei suoi parenti è caricata di un livello di tragedia e di dolore percepibile in maniera immediata e almeno superficialmente più intenso di quello dell'autore di reato. Perché allora approcciare la distruttività dell'essere umano raggiungendola dal punto di vista della vittima? La risposta si ritrova nel tema della "possibilità", nell'idea che in una società in cui la controllabilità dei rischi prodotti dall'uomo è entrata in crisi (Beck 1986/2000,) e che tende a rappresentarsi come composta di "vittime potenziali", un'esperienza di vittimizzazione possa capitare a chiunque. Così, come ha notato David Garland (2001/2004), nella società contemporanea la vittima non è più rappresentata come un cittadino sfortunato ma come una persona vicina, la cui "sventura" potrebbe colpire ognuno di noi e che per questo motivo ci coinvolge direttamente.

Q2. Io penso "guarda com'è facile morire". Io penso che spesso dipende dalle famiglie, da dove sei, da con chi sei, da chi frequenti. Però in realtà capita anche nelle famiglie normali per cui certo che ci penso. Non sono la figlia della gallina bianca, potrebbe capitare anche a me! Effettivamente mi spaventa un po', sinceramente sì. Potrebbe capitare a me, a uno dei miei familiari...

M. Quello che mi affascina di queste trasmissioni è riconfermare il momento di follia, che può coinvolgere chiunque, nessuno di noi è normale. Io penso: quella volta ho così tanto provocato mio marito che è riuscito a spintonarmi

forte. Allora mi chiedo. Fino a che punto? Qual è il limite che ferma la violenza? Cioè se io provocassi tanto...E arrivassi a fare qualcosa, tipo un tradimento, potrebbe succedere anche a me?

O. Questo senso di mistero. A me il mistero inquieta, mi coinvolge emotivamente perché mi inquieta. L'inquietudine non è un'emozione positiva però mi attira. Cioè l'inquietudine, più che l'inquietudine è proprio questo mistero. Io credo che le cose misteriose attraggano. L'inquietudine scatta perché nella mia mente mi dico: "va beh ma cazzo ma può capitare anche a me?" "posso anch'io incontrare un pazzo che possa fare una cosa simile"? Certo che può capitare.

Con gli occhi della vittima, è possibile toccare con mano la caducità degli esseri umani, misurarsi con la morte, scostare quel velo che nasconde la componente più oscura della mente e dell'esistenza. Ci si può interrogare sul senso del limite, "*fino a che punto?*" "*qual è il limite che ferma la violenza?*" si chiede un'intervistata. Quel punto è il fulcro attorno a cui si costruisce l'esperienza del sublime, intesa come "apertura" sulle infinite e potenziali possibilità di azione che si celano nell'essere umano. Un'apertura che genera stati d'animo ambigui; è come se ci si trovasse sul ciglio di una voragine, sicuri della propria posizione ma sempre fino a un certo punto, attratti e respinti dall'idea di guardare giù.

Il sublime è in questo senso molto vicino all'esperienza della paura; più precisamente, il sublime costituisce un'emozione-ponte, un lampo che illumina, dura qualche istante e lascia il posto ad altri stati d'animo più definiti (Pearsall, 2007).

Uno degli obiettivi della mia indagine era verificare la presenza di uno "*shift*" tra il "sublime" e la "paura" tra gli

spettatori di Quarto Grado, chiedendomi se avvicinare l'esperienza di vittimizzazione di altre persone potesse rendere gli individui "realmente" più insicuri, dando origine a degli stati d'animo che li accompagnassero anche fuori dagli schermi. Di certo, si tratta di uno studio esplorativo e sarebbe fuorviante ricondurre unicamente a una trasmissione televisiva il potere di generare una condizione di insicurezza negli spettatori, tuttavia era proprio questo *shift* tra esperienze emotive a suscitare il mio interesse.

Innanzitutto, per quanto riguarda il momento di visione della trasmissione, alcuni intervistati hanno utilizzato il termine "paura" per descrivere i loro stati d'animo, la paura, spesso, era data proprio dalla sensazione che "fosse facile morire" e che potesse capitare anche di vivere delle esperienze tragiche:

Q1. Un po' ti dà anche un senso di paura, perché sei da sola e pensi "siamo tutti esposti". E poi con il tempo che passa mi fido sempre un po' meno del prossimo e vedo che purtroppo è vero (ride). Quasi sempre sono crimini in famiglia o con persone conosciute. Io non sembro ma sono un po' diffidente, lo sono sempre stata. Ho anche delle amiche che si affidavano alle chat...io l'ho sempre trovato un po' pericoloso.

È come se, trasferendo le immagini mediatiche in una realtà immaginaria e potenziale, per qualche istante, venisse meno quella "distanza di sicurezza" che permette al sublime di non scivolare nella paura. La "gestione" di questi *shift* varia da soggetto a soggetto, dall'intensità delle sensazioni di paura e dalla capacità di svolgere un processo di *emotion work*. In un caso, il senso di paura è stato paragonato alla visione di un film *horror*, come se le

emozioni intense fossero comunque esito di una ricerca e dunque non sgradevoli, una parte dello spettacolo:

L. Sì un'attivazione c'è ma nel momento stesso o subito dopo. Mi è capitato di vederlo un venerdì che non so perché poi non sono uscita, l'ho guardato a casa da sola, poi ho sentito uno scricchiolio e mi sono spaventata, poi magari era il cane. Sì quel momento c'è. È come quando vedi un horror. La mia reazione è identica. [...] In generale non ho paura del crimine, anzi in realtà sono anche un po' sprovveduta, prendo la metropolitana tardi da sola...

In un altro caso, l'uccisione di una ragazzina, Yara Gambirasio, aveva generato nella sorella di un'intervistata un iniziale interesse per il caso, seguito da un rifiuto legato al fatto che si trattasse di una vicenda che eccedeva la sua capacità di avvicinamento; nella descrizione dell'intervistata, le emozioni erano divenute "incontrollabili", la paura aveva preso il sopravvento e si era insinuata nella vita quotidiana, modificando alcuni comportamenti dell'intera famiglia.

G: Sì, lei l'ha sentito molto. Tanto è vero che una volta discutendo le ho detto di non esagerare. Hai bisogno di un litro di latte? Mandami su Alessia, si chiama Alessia [la figlia della sorella, coetanea di Yara Gambirasio n.d.r.], mandamela che glielo do. E lei : "No, no, assolutamente. Se non ti dispiace vieni giù tu". [...] e io "Ma dai, mi devo vestire che sono già qua in ciabatte e pigiama, o in abbigliamento invernale casalingo e lei mi ha detto "No, davvero guarda, preferisco" e anche il marito era sulla stessa posizione. [...] Ti faccio notare che le nostre case distano 600- 700 metri. Io una volta le ho detto di non esagerare e lei mi ha detto "Tu non puoi capire perché non hai una figlia femmina". A quel punto lì non mi sono messa a... è un po' la storia di tutti. Tu racconti un'angoscia, un dolore, qualcosa...

e poi a un certo punto mi dici “Senza offendere, ma tu non puoi capire perché non lo hai mai provato”.

La reazione della donna mostra come ogni avvicinamento al crimine possa determinare dei vissuti da cui sia necessario difendersi, prendendo le distanze o, come in realtà fa anche Quarto Grado (cfr *infra*), rendendosi partecipi dei processi d'indagine volti a identificare il colpevole, nella speranza che eventi così tragici e sconvolgenti non si verifichino più. Più in generale è raro che gli intervistati fossero spaventati dal crimine nella quotidianità e, salvo il caso appena descritto, nessuno di essi ha mai vissuto dei sentimenti di paura nella vita “reale” riconducibili ai casi trattati dal programma. Questa constatazione può anche far supporre che le persone vicine all'esperienza del sublime abbiano una certa “competenza” nell'*emotion work*, sappiano cioè ricavare sensazioni piacevoli mettendosi in contatto con “il lato oscuro” evitando che scivoli verso stati d'animo indesiderati. Nuovamente, dunque, il sublime si propone come un'emozione che richiede delle abilità riflessive per essere vissuta appieno, come suggerisce quest'ultimo caso:

N. Sono molto più diffidente nei confronti delle persone. Non faccio entrare in casa a portare pacchetti e pacchettini, sono diventata molto più diffidente, non racconto troppo i fatti miei. Questo dalla rapina che abbiamo avuto in casa. Ho deciso di seguire delle regole mie e faccio così. Il postino lo tengo fuori, chiudo tutte le persiane quando esco...non mi fido![...] Io dopo l'esperienza della rapina in casa ho iniziato a stare male, non dormivo più di notte, sono dimagrita 11 chili, è stata un'esperienza terribile. Ma non tutti i mali vengono per nuocere perché ho iniziato l'analisi e sono cambiata, certe cose che non riesci a cambiare le gestisci meglio. Per fortuna

che l'ho fatta. [...] Forse ora mi sento così sicura che riesco a guardare anche Quarto Grado.

L'accesso a una dimensione "altra"

Il sublime prende forma avvicinando la sfera della distruttività, una dimensione "vasta" e "potente", che abita ognuno di noi che può essere approcciata dalla prospettiva dell'autore o della vittima di reato e che, tuttavia, perché di sublime si parli, si deve presentare almeno inizialmente come una dimensione "altra", una sorta di rivelazione di un elemento che fatica continuamente a integrarsi nella nostra psiche. Questa idea della "trascendenza", cioè di penetrare una dimensione aliena, staccata dalla quotidianità e apparentemente separata dalla "condizione umana" si ritrova, in altre vesti, nel pensiero di ricercatori che si sono concentrati sul vissuto degli autori di reato. Lyng (1990), per esempio, ha interpretato l'esperienza del limite, l'*edgework*, come una fase in cui l'individuo si libera del "me", del condensato del pensiero della società, e vive degli istanti di liberazione "trascendente". La stessa dimensione di trascendenza si ritrova nel lavoro di Katz (1988), che ha identificato l'aspetto seduttivo del crimine proprio nel "contesto magico" da esso creato, in cui i tradizionali confini tra bene e male sono sovvertiti e si crea la possibilità di godere, almeno temporaneamente, della presenza di un "altrove". Questo "altrove" scivola, attraverso i media, fino allo spettatore, che si confronta con degli agiti commessi da alcuni esseri umani che si sono spinti in una zona sconosciuta, mettendo

apparentemente in discussione gli stessi confini dell'“umanità”.

La sensazione di una certa trascendenza degli autori di reato e dei loro agiti ricorda il tema del “sosia” analizzato da Freud nella sua indagine sul perturbante. Per qualche istante, gli autori di reato, che sono stati in grado di squarciare il velo della vita profana e ordinaria e di porsi al di sopra di tutto, possono apparire “non umani”, o meglio delle entità simili a noi ma al contempo, e in modo celato, radicalmente diverse. Come un sosia creato dall'uomo per contrastare la morte, il quale finisce per evocarla con la sua sola presenza¹¹⁵, così l'autore di reato si presenta con un aspetto simile al nostro ma è in grado di evocare la violenza più estrema.

Qualche spettatore ha imputato la dimensione “trascendente” del crimine alla “disumanità” degli autori di reato, identificati come entità aliene, animalesche o indiavolate; questo genere di reazione viene attivata, in particolare, quando i delitti appaiono di un'efferatezza inspiegabile.

Q1: Mi stupisco di quanto la persona, essendo io un'animalista, quanto un uomo possa arrivare a fare. Andare a vedere fino a dove si può spingere l'uomo. A volte mi chiedo quali sono le bestie. Perché un animale uccide per il territorio, uccide per fame. L'animale non uccide per cattiveria, non c'è una premeditazione. Difficilmente un animale monogamo ucciderebbe il suo compagno.

¹¹⁵ “Il carattere perturbante del sosia può trarre origine soltanto dal fatto che il sosia stesso è una formazione appartenente a tempi psichici remoti e ormai superati, nei quali tale formazione aveva comunque un significato più amichevole. Il sosia è diventato uno spauracchio così come gli dei, dopo la caduta della loro religione, si sono trasformati in demoni”(Freud, 1919/1977).

G [commentando il caso dell'omicidio di Cogne]...La cosa che mi ha colpito tantissimo è che l'unica che è riuscita ad ovulare dopo un trauma di questo tipo. Mi sono detta ma centinaia di donne che non riescono a mettere in cantiere un cacchio di figlio, anche dopo training autogeno...questa qua non quello che le è successo, uno è riuscita anche a ...come dire...non voglio essere troppo bigotta...fare l'amore con il marito ma oltretutto l'idea che ci fosse pure un ovulo da fecondare. Ma chi è? Mazinga Zeta? Ma le emozioni? [...] Ti è morto il figlio in quel modo lì, con il sangue dappertutto! Io ci ho visto un diavolo. L'ho vista indiavolata. Se ci penso, questa qui davvero è Belzebù, ma come cacchio fai? Qui c'è il mio essere madre, essere moglie, essere legata a determinati eventi della vita. Mi piacerebbe farle l'esame del DNA, magari c'è dentro qualcosa che non c'entra niente con il resto della famiglia. Che fosse una specie di aliena, qualcosa di non umano.

Questa immagine da “invasione degli Ultracorpi” non è però preliminare alla costruzione di un autore di reato “mostruoso”, non c’è nessuna guerra tra i mondi sottesa, il che dipende probabilmente anche dallo stile della trasmissione che, insistendo molto sul senso d’indeterminatezza, non sembra favorire un desiderio d’immunizzazione negli spettatori intervistati. L’idea dell’alieno, del diavolo o dell’animale è una delle molteplici declinazioni del concetto di limite, superato in modo in fondo seduttivo da parte dell’autore di reato. L’operazione affascinante sta allora nel collocare dei punti per definire gli argini delle potenzialità dell’agire umano, lasciandosi continuamente sopraffare contemplandone la vastità, in grado di includere dimensioni sconfinite e sconosciute, in apparenza aliene. Tutto ciò che è lontano si presta a essere rivestito di “trascendenza” e così la violenza più estrema diventa l’occasione per compiere un viaggio nell’interiorità dell’essere umano che, come

mostrato dal quadro di Fussli, è in effetti popolata *anche* di animali e strane creature misteriose.

L'indecifrabilità e la necessità di una ricollocazione di sé.

Il secondo indicatore del sublime – perché si parli di sublime è naturalmente necessario che siano presenti entrambe le “spie” di questa esperienza emotiva – si riferisce all'incertezza intellettuale che si associa alla stimolazione, attribuendole un aspetto indefinito. Burke, in particolare, legava questa indecifrabilità all'oscuro: “tutto ciò che è chiaro, la cui origine, forma e significato sono chiari, non può produrre sublime”.

G. [commentando il caso di Yara Gambirasio] La cosa che mi ha letteralmente stupito [...] è che questa ragazza sia sparita nel giro di pochi minuti con zero testimoni. Questo mi ha colpito e mi ha inquietato, ma la cosa che più mi ha inquietato è stato il buio. Perché come sempre è avvenuto al buio. Ed è avvenuto in un momento in cui non c'era la luce del sole e per quanto mi riguarda, le tenebre sono collegate sempre a qualcosa di oscuro, a qualcosa che un po' ti spaventa. Non la chiamerei paura. Non voglio dire che ho paura del buio. Io spesso dico, anche scherzando, “col favore delle tenebre”. Nel senso che quando scende il buio, quando non c'è più la luce, quando anche i contorni delle persone diventano meno identificabili...[...] il buio è anche collegato al momento del delinquere e del peccato[...] Quando Quarto Grado ha messo di nuovo la lente su sul caso di Yara dopo parecchio tempo, mi sono detta: “Allora queste trasmissioni un po' servono a tenere accesa la luce dove sono arrivate le tenebre e il male”.

Il gioco tra la luce e l'oscurità prodotto da Quarto Grado è interessante poiché chiaramente la trasmissione non è in grado di gettare una luce "risolutiva" sulle vicende avvenute, il compito è semmai degli inquirenti e della magistratura. Peraltro, la struttura della trasmissione sembra volta sì a far chiarezza ma pressoché in tutte le direzioni possibili, esplorando la validità delle piste investigative più diverse e, spesso, discutendo l'attendibilità dei processi impiegati per raccogliere le prove scientifiche. La luce proposta dalla trasmissione sembra così volta piuttosto a creare diverse zone d'ombra, confusive, che conducono lo spettatore in un labirinto in cui ogni strada è percorribile. L'indecifrabilità del sublime può essere quindi ricondotta sia alla difficoltà di comprendere chi sia il colpevole, sia – ancora prima – di rispondere alla domanda che attraversa ogni spettatore del crimine: perché? Quali motivazioni possono spingere un individuo a entrare nel mondo trascendente della violenza, a rimescolare bene e male, a spingersi fino a *quel punto*? Piaget ha distinto il processo di "assimilazione", con cui integriamo degli elementi esterni in strutture cognitive in evoluzione o complete (1970, p.706) da quello di "accomodamento", attraverso cui modifichiamo un nostro schema o struttura di assimilazione (1970, p. 708). Attraverso questi due processi, l'individuo si sviluppa dal punto di vista cognitivo, alla ricerca di un "equilibrio fluttuante" con il mondo esterno.

L'esperienza del sublime prende forma laddove un evento sfida i nostri schemi cognitivi e ci richiede un tentativo di "accomodamento", l'intenzione cioè di ascoltare un evento nuovo e di cercare di modificare le nostre modalità di lettura del mondo, fino a inglobarlo.

Non tutti i crimini sono in grado di attivare quest'esperienza con la stessa potenza. Quando, per

esempio, uno schema cognitivo contempla la possibilità che una persona con disturbi psichici possa essere violenta, l'ambiguità si dissolve e con essa può scomparire il fascino dell'esplorazione:

O. Il caso del picconatore di Milano, ecco è una storia incredibile però lì non c'è nulla di misterioso. Questo è un folle che ha preso a picconate delle persone di cui tre sono morte. Non c'è niente di affascinante.

Questo non significa che un criminologo o uno psicologo, che si presuppone abbiano una dimestichezza cognitiva con il tema della violenza e con le sue molteplici manifestazioni, sia esente dalla fascinazione. Al contrario, il fascino può essere suscitato anche dal desiderio di affinare i propri schemi cognitivi, rendendoli più minuti, sofisticati.

Q0. La natura può arrivare a certi livelli, fa parte dell'essere umano. Non è che sono degli extraterrestri, è l'ombra dell'uomo, ce l'abbiamo tutti. C'è chi riesce a stare più in equilibrio, chi viene messo in ombra dalla propria ombra [...] Per me è anche professionalmente affascinante capire come una mamma possa arrivare a uccidere il proprio figlio.

In certi altri casi invece, la ricollocazione di sé richiesta dall'evento esterno può costituire una reale sfida, il crimine efferato può assumere le caratteristiche di un'ondata che travolge lo spettatore all'improvviso, lasciandolo sorpreso, privato degli strumenti per fronteggiare una catastrofe imprevedibile. Come sottolineato più volte, perché l'esperienza del sublime prenda vita, è necessario tuttavia un tentativo di accomodamento, che non deve necessariamente sfociare in un accomodamento vero e proprio (Haidt & Keltner, 2004).

Compiere qualche timido passo per comprendere le origini di quell'ondata può essere sufficiente per sentire le emozioni trascendenti legate a quell'altrove violento, così difficile da accogliere tanto da apparire illusorio.

*H. Io non ci credo! Io non credo che tutte queste persone tutti i giorni uccidano. Tante volte rimani scioccato perché dici "C**o!" ma è possibile che tutti i giorni si ammazzi gente? Io mi chiedo, ma com'è possibile che uno arrivi solo a pensare di poter commettere un atto del genere? Questi cervelli fragili qua...anche per un futile motivo...non so darmi una spiegazione. Non arrivo neanche a pensare cosa gli passi per la testa. Io rimango lì, allibito, paralizzato, mi blocco al momento. Poi sicuramente ho una reazione, però subisci una situazione che non penseresti mai di dover vedere. Non so, a me sembra così assurdo che a volte credo che inventino delle balle.*

Laddove, infine, l'incontro con il reale si trasforma in un "di più" rispetto ai nostri schemi cognitivi ed emotivi, lo spazio del sublime è sostituito da quello del trauma, la frattura su cui s'incunea il meccanismo perturbante della coazione a ripetere. Complice anche la tipologia di trasmissione, seppur alcuni intervistati fossero stati vittime di reato, in nessun singolo caso è emerso il fantasma "maledetto" della ripetizione, l'idea di tornare ripetutamente nella ferita per tentare inconsciamente di liberarsi del trauma "reale" da essa creato.

A livello collettivo, tuttavia, la "cultura della ferita" (Selzer, 1998) in cui s'inserisce anche Quarto Grado sembra essersi cristallizzata, in effetti, su un trauma "mediatico"¹¹⁶ che continua ad angosciare il pubblico e a

¹¹⁶ Quest'idea del trauma mediatico può suggerire, con Jeffrey Alexander (2006), che – in certi casi – il trauma costituisce un'"attribuzione socialmente

interrogarlo sulla natura umana, oltre che sul funzionamento della giustizia. Il caso è quello di Cogne, un infanticidio avvenuto nel 2002, probabilmente il primo con cui i media hanno affinato le loro tecniche per navigare in quella ferita, esplorarla e soprattutto esporla, dando al pubblico la possibilità di penetrare nell'oscurità della psiche ma anche nell'indeterminatezza delle indagini e delle fasi processuali che, per la prima volta, è stata mostrata e analizzata dettagliatamente. La risonanza della vicenda è stata tale che Merzagora (2009) è giunta a definire l'attrazione eccessiva rivolta dai media ad alcuni crimini proprio come "effetto Cogne", ad indicare una sorta di "*turning point*" nello stile giornalistico, che avrebbe preso forma proprio in concomitanza di quella vicenda.

In questo senso, Cogne ha costituito la prima occasione accessibile a tutti per venire a contatto con il reale del crimine, godendo delle emozioni che da esso possono scaturire, confezionate ad arte dai media, che hanno orchestrato attorno a quel caso un "carnevale del crimine" quasi inedito per gli spettatori. Così, molti degli intervistati hanno fatto riferimento al caso di Cogne per prendere le misure sulle loro emozioni, sulle loro convinzioni in ambito punitivo, sulla possibilità d'identificazione con l'autore di reato. Il caso si può intendere, così, come una sorta di ferita collettiva traumatica, che ha inaugurato una ripetizione maledetta all'interno dei *mass media*, i quali orchestrano un ritorno puntuale alla fonte sublime, accompagnando gli spettatori a contemplare spaesati la vastità di quella lacerazione, alla ricerca di un

mediata", cioè una costruzione socio-culturale che, in questo caso, attraverso la ripetizione mediatica, ha ridefinito il caso di Cogne come "traumatico".

accomodamento, sempre precario, dei propri schemi cognitivi.

Sublime. Istruzioni per l'uso

Certamente i *mass media* hanno giocato un ruolo importante nel guidare gli spettatori a “godere” del sublime legato al crimine. Tuttavia, così come la “mercificazione” delle emozioni non può essere imputata esclusivamente ai *mass media* ma è frutto di un processo composito, che ha interessato sia la sfera della cultura sia quella del mercato¹¹⁷, la familiarizzazione degli intervistati con il sublime è avvenuta spesso seguendo percorsi “misti”.

Si può distinguere una familiarizzazione che riguarda l'abilità nel riconoscere l'emozione e nel ricercarla. Definirò questa la fase di “riconoscimento”, cui fa seguito la capacità di “gestione” del sublime, che concerne la competenza nel dosare le stimolazioni nel modo più opportuno, imparando a esercitare un *emotion work* che garantisca la riduzione al minimo delle sensazioni sgradevoli.

Per quanto concerne la fase di “riconoscimento”, a dimostrazione del carattere “sociale” delle emozioni, essa può avvenire in primo luogo attraverso la condivisione del

¹¹⁷ Si ricorderà che a parere di Eva Illouz se il sistema capitalistico ha influenzato il processo di “mercificazione delle emozioni” in atto, anche le forze provenienti dalla cultura, più precisamente la psicoanalisi da cui ha preso forme una cultura psicologica di tipo folk, e il femminismo, avrebbero contribuito a favorire una maggiore riflessività e un'attitudine al controllo e alle analisi delle emozioni, preludio alla loro successiva mercificazione.

vissuto emotivo con “altri significativi”¹¹⁸, in grado di “legittimarlo” e trasformarlo in un interesse lecito, per quanto la sua collocazione all’interno o all’esterno delle “regole del sentimento” possa rimanere sempre dubbia.

D. È animalesca la cosa. Io penso che...non tutti noi....però...io ho preso da mia madre. Mia madre era amante dei gialli, vedeva sempre questi format. Io credo che mi sia rimasta questa “ricerca”. È qualcosa che mi ha regalato lei. [...]Io mi rendo conto che non è razionale. È una cosa atavica. Chissà poi perché. È proprio dentro, non è una cosa che razionalizzo. Rispetto a mia madre, ci lega proprio questa passione. Mia madre mi diceva, non so, leggi “Milano calibro 9”. “I ragazzi del massacro” mi aveva colpita tantissimo. Però non so dirti...comunque è qualcosa che io leggo come positivo. È un tenermi viva anche.

L. Guarda, è mia nonna che è appassionata. Io ho iniziato a guardarlo per lei. Lei si appassiona, dice cosa pensa e anch’io. Ci diciamo chi pensiamo che sia il colpevole, bene o male il discorso è quello. E poi certo in alcuni casi ci chiediamo perché la giustizia sembra avere qualche intoppo alle volte. Queste sono le domande che ti lascia il programma. [...] A me piacciono un sacco i gialli e di libri ne leggo un sacco, quello sì. I gialli mi sono sempre piaciuti sin da bambina, fino alle medie ne ho letti un sacco poi ho iniziato a variare. Brava, mi hai ricordato un caso che mi ha angosciato tantissimo. Io lavoravo a Mediaset in quel periodo. E a Mediaset mi davano sempre le cassette da sistemare su queste cose, perché sapevano. Ecco... mi avevano dato una cassetta di un’immagine dei Ris mai trasmessa in cui c’era la stanza piena di sangue e materia cerebrale. Ecco quell’immagine mi era costata...tutt’ora ho i brividi a pensarci. Lì ho toccato con mano una bruttissima pagina di umanità. Poi mi ha

¹¹⁸ Gli “altri significativi” nel linguaggio dell’interazionismo simbolico costituiscono soggetti le cui azioni e comportamenti sono significativi per la propria esistenza.

incuriosito il film della Comencini sulle madri assassine e non l'ho voluto vedere.

Anche il ruolo di alcuni eventi eclatanti, si è parlato di Cogne, può essere importante per inaugurare una ricerca del sublime che sembra accompagnare alcuni intervistati i quali, più che “appassionati di Quarto Grado” appaiono come “appassionati del sublime”, pronti a tollerare – seppur talvolta a fatica – i dispositivi di spettacolarizzazione televisiva, pur di avvicinarsi all'intensità del vissuto emotivo desiderato. Questi “avvicinamenti” al lato oscuro avvengono dunque a partire da esperienze intense, derivanti spesso dal contatto con crimini efferati, che vengono ricordati come una sorta di spartiacque.

*O. Il Mostro di Firenze mi ha segnato. Nettamente. Tieni presente che mio padre è di Vicchio, dove c'è stato l'omicidio di Pia Rontini. Io avevo...sarà morta nell'82, avrò avuto 6 anni. Mi ricordo perché... il primo omicidio di cui mi ricordi è stato quello dei due ragazzi francesi. Io andavo a Firenze a trovare gli zii, eravamo in macchina e i genitori di mia cugina e per tenerci buoni, da Bologna a Firenze, continuavano a dirci “Dopo Bologna c'è Firenze, dopo Bologna c'è Firenze”, peccato che tra Bologna e Firenze ci siano 100 km. Non arrivava mai questa c**o di Firenze...gli Appennini...e in macchina mia cugina, che aveva 2-3 anni più di me, quindi io avevo 6 anni, lei 8-9, diceva: “C'è il mostro di Firenze, c'è il mostro di Firenze....” E io pensavo “Ma che c**o è questo mostro di Firenze?” Lì la cosa ha iniziato a incuriosirmi così da quando sono morti i due francesi mi sono interessato alla cosa, ho visto, ho letto...Era una cosa mia. Mi ricordo nettamente com'è partita. Poi tieni conto dell'età, non potevo avere accesso...Internet non esisteva...poi quando i canali di ricerca si sono fatti più ampi mi sono messo a cercare.*

L'avvicinamento al sublime richiede, al contempo, una

dimestichezza nella sua “gestione”, un *emotion work* che si concretizza nella capacità di allontanarsi dai casi troppo dolorosi, di cambiare canale quando il programma televisivo non soddisfa le aspettative, o di approfondire alcuni casi attraverso Internet, per evocare le sensazioni desiderate.

In un particolare caso, l’avvicinamento eccessivo al caso di Cogne, avvenuto al di fuori del campo “protetto” di Quarto Grado, ha innescato in un’intervistata la necessità di prendere le distanze dalla vicenda, in quanto lo *shift* sgradevole che si era innestato aveva portato il sublime a trasformarsi in uno stato di profonda angoscia, da cui era divenuto necessario difendersi.

D. Una delle cose più forti di questi anni, purtroppo me ne sono allontanata. Mi ha fatto paura. Brava, mi hai ricordato un caso che mi ha angosciato tantissimo. Io lavoravo a Mediaset in quel periodo. E a Mediaset mi davano sempre le cassette da sistemare su queste cose, perché sapevano. Ecco... mi avevano dato una cassetta di un’immagine dei Ris mai trasmessa in cui c’era la stanza piena di sangue e materia cerebrale. Ecco quell’immagine mi era costata...tutt’ora ho i brividi a pensarci. Lì ho toccato con mano una bruttissima pagina di umanità. Poi mi ha incuriosito il film della Comencini sulle madri assassine e non l’ho voluto vedere.

Allo stesso modo, una buona parte degli intervistati ha identificato il *dark tourism* come un’esperienza eccessiva perché considerata lesiva delle “regole del sentimento” che attribuiscono una certa inviolabilità ai luoghi in cui sono avvenuti dei crimini oppure perché in grado di suscitare in loro delle sensazioni troppo forti e difficili da gestire. Ancora una volta, la scelta di distanziarsi da determinate esperienze delimita i confini in cui ci si può sentire al sicuro nel provare le proprie emozioni, evitando sensazioni

sgradevoli o forme di imbarazzo. Esercitare la propria riflessività significa, inoltre, ascoltarsi giorno per giorno e comprendere quando delle stimolazioni eccessive possono alterare eccessivamente un equilibrio sempre fluttuante:

G. Lo guardo quando non sono particolarmente giù di giri, perché questi programmi vanno visti, secondo me, quando emotivamente si è un po', come dire, abbastanza "up". Perché se no ci si addormenta con questi pensieri con queste ricostruzioni...[...]

Quello che più mi inquieta, quando non sono di umore proprio "up", è vedere come queste donne, nonostante i ripetuti segnali di uno squilibrio (adesso lo chiamo "squilibrio", ma non è magari la parola adatta) non hanno capito [...] e allora mi capita di dormire male e fare dei brutti sogni, perché mi colpiscono.

Rispetto alla spettacolarizzazione mediatica, in certi casi gli intervistati hanno mostrato una certa sicurezza nell'accettare questa dimensione pur di avvicinarsi il più possibile ai casi di cronaca, altri hanno manifestato reazioni di fastidio e dunque di vergogna nell'ammettere di guardare la trasmissione, altri ancora hanno descritto un "lavoro emotivo" difficoltoso, segno di una pressione mediatica cui risultava difficile sfuggire.

Così, inseguire sensazioni sublimi attraverso la cronaca può essere definita un'attività che concerne la presenza o l'assenza di pudore, derivante probabilmente dalla consapevolezza che ci si muove in una zona grigia, alla ricerca di un'emozione ambigua e indefinita, che non sembra meritare una titolarità nel campo degli stati d'animo possibili e che viene peraltro ricavata dalla realtà, piuttosto che dalla fiction.

D. Io in generale non ho mai avuto pudicizia su queste cose. Perché in casa mia non esiste la pudicizia su queste cose.

Addirittura con il Mostro di Firenze io guardavo un giorno in Pretura con mia madre, ed ero piccola. Ma mia madre non mi ha mai detto “tappati le orecchie”. Come bambina, avevo capito che c’era un serial killer in Italia. Ecco, lì chiudevo la porta, a differenza di adesso, avevo paura. Ma ero una bambina. Però più che i vampiri, era la realtà che mi spaventava.

Tuttavia, se in taluni casi la spettacolarizzazione viene accettata come una caratteristica televisiva con cui fare i conti, alcuni attraversamenti della trasmissione Quarto Grado nella sfera privata delle persone possono suscitare reazioni di fastidio, tanto da allontanare alcuni intervistati “assetati di sublime”, che ritroveremo invece nel capitolo dedicato al *dark tourism*. In uno specifico caso, il desiderio di vivere determinati stati d’animo strideva con la sensazione di muoversi in un terreno “pericoloso” e la “gestione” del sublime risultava perciò complicata; divisa tra la sete di emozioni e una forma di “pudicizia”, una delle intervistate ha raccontato di non riuscire a prendere le distanze dal programma, e dunque a esercitare un “lavoro emotivo” che sortisse i risultati auspicati.

L. A volte ho la sensazione che questi programmi puntino e ottengano un’attenzione morbosa su alcuni casi. Certo, sono eclatanti però ci sono anche delitti peggiori. [...] Morbosa nel senso che c’è questo desiderio di arrivare al colpevole che a me spaventa. Mi rendo conto anch’io che quando guardo il programma sono nella stessa situazione, non mi sto escludendo dalla cosa. Nel senso che ci pensi e non è proprio positivo. È una cosa che io preferirei non provare in un certo senso. Mi impressiona, c’è un voler suscitare una sensazione dello spettatore, ...Su di me funziona, e anche su mia nonna funziona però non vorrei provare quelle sensazioni. Il voler vedere a tutti i costi la scena del delitto...si insiste sul lato più cattivo di queste cose. Anche il mostrare tante immagini. Non

mi ricordo che caso fosse, continuavano a mostrare il bagno insanguinato. Non lo so, queste cose mi preoccupano. Il bagno insanguinato mira proprio allo shock visivo dello spettatore. C'è una dimensione di spettacolo che a me spaventa. Ma ci sono dentro (ride). [...] Questa è la cosa che mi preoccupa di più del fatto di guardare Quarto Grado. Dici "dai alla prossima pubblicità lo spengo", "adesso mi preparo" "adesso mi preparo".

La mercificazione del sublime

La "ricezione" di Quarto Grado, e in particolare dell'emozione del sublime fin qui analizzata, ha evidenziato la pluralità dei mondi interiori degli spettatori e delle loro esperienze, che contribuiscono ad attribuire vissuti emotivi e significati diversificati alla trasmissione. Questa analisi non può tuttavia essere disgiunta dal suo controcanto; se le interviste hanno dimostrato quanto gli spettatori non siano un "contenitore vuoto" e utilizzino la trasmissione per rispondere a determinati bisogni emotivi, è necessario mostrare le modalità impiegate da Quarto Grado per trasmettere emozioni sublimi, per organizzare il suo *carnival of crime*.

Utilizzo qui l'espressione "mercificazione del sublime" per indicare le strategie comunicative impiegate dalla trasmissione e riconducibili alla categoria del capitalismo emotivo, ossia a quel processo in atto nella cultura contemporanea che trasforma le emozioni in "merci emozionali", scambiabili, consumabili e accumulabili. Tale processo, in cui "i discorsi e le pratiche emotive ed economiche si modellano reciprocamente e in cui [...] la vita emotiva segue la logica dei rapporti economici e dello

scambio” (Illouz 2007) può essere in effetti facilmente ravvisato più in generale nella televisione contemporanea, sempre più emotiva, eccessiva e volta a suscitare uno *shock* nello spettatore.

In altre parole, la ricerca da parte del pubblico di notizie, canali tematici, serie televisive dedicate al crimine, sembra rispondere all'imperativo contemporaneo di consumare emozioni intense, tra cui il sublime, emozioni “al limite”, delle “merci” che arricchiscano il corredo della propria identità e amplino le esperienze di un sé sempre più portato alla riflessività. I media, che navigano nello stesso mare culturale degli spettatori, mettono a punto delle strategie comunicative *ad hoc* e promuovono, in un certo senso, questo processo di “mercificazione” trasformando la tragicità di ogni omicidio in un carnevale esplosivo pronto al consumo.

La prima faccia del carnevale del crimine, qui analizzata, è quella che si caratterizza per la sua capacità di offrire ai partecipanti emozioni intense da consumare, un *divertissement* guidato, dalla durata limitata nel tempo, in grado di capovolgere la quotidianità per ricavarne piacere. Il raggiungimento di questo risultato da parte dei media richiede la capacità di padroneggiare specifiche strategie comunicative che, nel caso dei format relativi al crimine, rispondono a precise regole codificate nel tempo e strettamente connesse ai mutamenti che avvengono nel “mondo sociale”.

Così, se la prima parte dell'analisi è stata condotta utilizzando le metodologie e le categorie concettuali dell'interazionismo simbolico, questa sezione è maggiormente debitrice dell'approccio della *narrative*

criminology (Presser, 2008, 2009, 2012)¹¹⁹ che, sempre in un'ottica costruttivista, promuove l'applicazione dell'analisi del contenuto delle narrazioni, intese come “enunciazioni temporalmente ordinate che riguardano eventi esperiti e/o azioni di uno o più protagonisti” (Labov

¹¹⁹ La *narrative criminology*, recente corrente di studio inaugurata da Lois Presser (2008, 2009, 2012), si occupa principalmente dell'analisi delle narrazioni degli autori di reato evidenziando le connessioni tra la loro identità e la loro “storia”, così come essi la raccontano. La metodologia proposta da Presser, tuttavia – con i dovuti accorgimenti – è estendibile ai campi della reazione sociale al crimine, incluso il discorso dei mass media (2009). In continuità con la *cultural criminology*, Lois Presser (2012) identifica in Jack Katz (1988) uno dei “predecessori” dell'approccio narrativo, sebbene l'autrice tracci una differenza tra l'approccio della *cultural criminology*, più focalizzato sul corpo, sulle emozioni e sulle percezioni, rispetto a quello della *narrative criminology* che dedica particolare attenzione ai contesti discorsivi che circondano sia il crimine sia il modo in cui esso è percepito e vissuto dai perpetratori. Sostanzialmente, l'idea è che siano le “storie” a dare senso all'agire deviante ma anche alle emozioni e alle percezioni che lo connotano. Le narrazioni costruite dagli individui, spiega l'autrice, perché influiscano sull'agire deviante e sulle emozioni da esso scaturite, non devono necessariamente essere enunciate “ad alta voce”, il che rievoca immediatamente la “riflessività” meadiana (2009, 2012), cioè l'arte di conversare con noi stessi che può dare origine a delle “storie”, per esempio nel momento in cui raccontiamo una parte della nostra vita a un intervistatore. Dunque, l'obiettivo della Presser è quello di valorizzare il *self-talk*, di connetterlo all'identità del reo e ai suoi percorsi devianti. Il presupposto è che la narrazione preceda il reato. La prospettiva si muove, di conseguenza, in un orizzonte di tipo culturale poiché si focalizza sui processi di attribuzione di senso costruiti dal reo e considera il crimine un effetto sotto costruzione. Ciò che conferisce al lavoro della Presser un carattere originale è la metodologia che impiega per analizzare le narrazioni, mettendone in risalto la struttura e le dinamiche che danno loro coerenza.

e Waletzsky, 1967) anche in ambito criminologico. L'interazionismo simbolico, cui si sono ispirati anche i lavori "culturali" di Lyng (1990) e di Katz (1988) è particolarmente utile in ambito criminologico per analizzare in maniera approfondita le modalità impiegate dagli individui per relazionarsi all'interno di specifiche situazioni, co-costruendo significati e vissuti emotivi attraverso l'interazione. Così, la situazione specifica fino ad ora analizzata è quella data dalla visione di una trasmissione televisiva, in grado di trasmettere un senso del sublime agli spettatori nel "qui e ora", i quali si sintonizzano attraverso opportune micro-azioni di *role taking*, tentativi di accomodamento ed *emotion work*.

Differentemente, l'analisi del processo di "mercificazione" del sublime proposto dalla trasmissione, non richiede tanto di penetrare le specifiche interazioni tra Quarto Grado e gli spettatori in relazione a determinate "situazioni" (che saranno comunque incluse nel discorso), quanto uno studio delle "strutture" che caratterizzano la comunicazione proposta dal format, in linea con l'approccio della *narrative criminology*. Più precisamente, i creatori della trasmissione danno vita ai contenuti culturali che prendono la forma di vere e proprie narrazioni, delle storie che mettono in trama il reale rispondendo a determinate strategie comunicative in grado di coinvolgere lo spettatore, il quale vi si inserisce, con i propri vissuti, cercando un punto di congiunzione emotiva e situata con il proprio mondo interiore. "Le narrazioni sono in essenza delle strutture e l'analisi narrativa è una ricerca di queste strutture" (Sandberg, 2013, p.72). Esse ricomprendono al loro interno le "interpretazioni delle situazioni", che riguardano singoli eventi e che vengono intessute insieme fino a formare una storia, una narrazione (Presser, 2009). In altre parole, possiamo immaginare una

narrazione come una sorta di “*patchwork* di significati”, nel quale ogni tessuto è composto dall’interpretazione di una situazione. Nella prima parte dell’analisi mi sono soffermata sullo sguardo dello spettatore, che riconosce determinate “tessere”, le seleziona e sofferma il suo sguardo sulle stesse per ricavarne le emozioni desiderate; in questa seconda parte mi concentro sulla forma dell’intero *patchwork* e sulle tecniche impiegate per cucirlo in modo da suscitare proprio quel genere di reazione nello spettatore.

Il *patchwork* creato da Quarto Grado risponde, così, a specifiche “strategie comunicative”. Queste “tecniche del narrare” strutturate, infine, non possono essere disgiunte dal “mondo sociale” (cfr cap. 3) in cui prendono forma, che plasma sia le tecniche stesse, sia di conseguenza l’“oggetto culturale” (la trasmissione). La congiunzione con il “mondo sociale” è dovuta al fatto che le narrazioni proposte da Quarto Grado sono parte di discorsi più ampi, ossia di “gruppi di affermazioni che forniscono un linguaggio per parlare di – un modo di rappresentare la conoscenza su – un particolare argomento in un particolare periodo storico” (Hall, 1997, p.44). Per esempio, le narrazioni di Quarto Grado s’intrecciano con i discorsi sulla giustizia, sulla criminalità e sulle esigenze di sicurezza che si sviluppano nella società italiana contemporanea e lo “stile” di queste narrazioni è strettamente connesso alle più trasversali dinamiche di estetizzazione, mercificazione delle emozioni e spettacolarizzazione che connotano la società contemporanea alle sue radici. In questo senso, ogni narrazione è sospesa tra le forze della “struttura” che tende a determinare le nostre “storie” e la creatività del narratore, che esercita la propria *agency* in maniera quanto più

creativa, selezionando “come” e “cosa” dire dai discorsi culturali preesistenti (Sandberg, 2013¹²⁰).

Selezionare e incorniciare il crimine

Una preliminare analisi delle “strategie comunicative” impiegate da Quarto Grado non può essere disgiunta dalla constatazione che le notizie sul crimine che riceviamo ogni giorno attraverso i media costituiscono necessariamente una versione filtrata della realtà, tale filtro opera in due modi. Primo, la rappresentazione mediatica del crimine è delineata dai processi di organizzazione delle *news* da parte della redazione giornalistica e televisiva (processo attraverso cui vengono selezionate alcune *news* al posto di altre). Secondo, essa risente delle pratiche di *agenda setting* (alcune notizie hanno maggior peso di altre). Così,

¹²⁰ Sandberg, riferendosi alle *self-narratives* degli autori di reato, propone una griglia di lettura che tenga conto da un lato, sia dell'*agency* dell'autore di reato sia della struttura in cui si colloca, dall'altro, sia della possibilità che le narrative abbiano una forma unificata sia frammentaria. La “*narrative psychology*”, si concentra sull'*agency* e sulle narrative unificate, in quanto valorizza la costruzione creativa e coerente delle narrative di sé. Lo strutturalismo francese si concentra invece sulla struttura e sulle narrative unificate che precedono quelle dell'autore. L'etnometodologia valorizza la frammentarietà dell'*agency*, ossia gli scivolamenti tra differenti e spesso concorrenti rappresentazioni di sé. Infine, il postmodernismo si concentra sulla frammentarietà del discorso nella società attuale e sulle modalità con cui si riflette sulle *self-narratives*. Secondo l'autore, un'adeguata analisi delle *self-narratives* deve essere in grado di intrecciare questi quattro sguardi teorici trovando un equilibrio tra *agency* e struttura e tra unificazione e frammentarietà.

ogni notizia riguardante il crimine e riportata dai media è oggetto di un processo di *framing*, ciò significa che viene presentata secondo specifiche regole che permettono di dialogare con un determinato gruppo sociale, di dare senso ai temi proposti trasformandoli in “storie” facilmente interpretabili dagli spettatori. Più precisamente, l’attività di *framing* operata dai media può essere intesa come l’atto di creare delle cornici, dei *frame* appunto, che individuano dei problemi, ne diagnosticano le cause, formulano dei giudizi morali e suggeriscono dei rimedi (McQuail 1983/2001, 354-355).

Il processo di selezione e *framing* avviene secondo criteri professionali e condivisi che permettono di classificare le news secondo la loro maggiore o minore notiziabilità; Jewkes (2011) ne ha evidenziati 12, che sono particolarmente importanti nel caso delle *crime news*.

- **La soglia.** Ogni evento deve contenere una certa dose di importanza o dramma per essere considerato notiziabile.
- **Prevedibilità.** Una storia prevedibile è ottima perché permette di organizzare per tempo sia la copertura mediatica (es: reporter e fotografi) sia i *frame* attraverso cui interpretarla.
- **Semplificazione.** Ogni notizia deve essere facilmente scomposta in poche parti o temi e non deve essere polisemica, le interpretazioni devono essere poche e chiare.
- **Individualismo.** Non c’è spazio per l’analisi di fattori sociali, gran parte degli aspetti del crimine devono essere ricondotti alle caratteristiche individuali dell’autore e della vittima (cfr anche Forti & Redaelli, 2005)
- **Rischio.** Negli ultimi anni (per un’analisi dettagliata su come è avvenuto questo cambiamento

si veda Reiner et al., 2000) le notizie sono incentrate sulla vittima di reato, tratteggiando l'idea che siamo tutte vittime potenziali.

- **Sesso.** I crimini sessuali sono sovrarappresentati per ovvi motivi, in particolare quando coinvolgono “vittime innocenti” (al contrario, i crimini sessuali che coinvolgono prostitute o categorie simili non ritenute di per sé “innocenti” dalla collettività, sono sottorappresentati¹²¹).

- **Celebrità o persone di alto status sociale.** I crimini, anche minori, commessi da persone note rientrano automaticamente nei criteri di notiziabilità.

- **Prossimità.** La vicinanza spazio-culturale di un evento incide sulla sua notiziabilità, si pensi alle notizie riportate nelle televisioni locali.

- **Violenza o conflitto.** La presenza della violenza è fondamentale: si presta a rappresentazioni visive shock e allo stesso tempo permette di delineare il confine tra chi è dentro la società e chi ne è fuori. Se i crimini “reali” che comprendono la violenza sono il 6%, essi raggiungono il 65% di quelli rappresentati (Williams & Dickinson 1993; Forti & Redaelli, 2005)

- **Spettacolo visuale.** Non basta che un reato contenga violenza, deve anche essere visivamente rappresentabile, meglio se in modo spettacolare.

- **Bambini.** Ogni crimine che includa dei bambini supera la soglia di attenzione, questo anche perché i bambini e gli adolescenti, quale rappresentazione del

¹²¹ Secondo quanto riportato da Forti e Redaelli (2005) questo fattore sarebbe meno presente nel contesto italiano in cui la violenza sessuale sarebbe meno rappresentata, così come gli abusi all'infanzia specie in famiglia.

futuro, vengono considerati una sorta di barometro della salute e del benessere della società.

- **Ideologia conservatrice.** In linea generale, perché un reato sia notiziabile deve essere portavoce della richiesta di un sistema giuridico più funzionante, di maggiore polizia, carceri e in generale di un maggiore controllo della criminalità, narrata in termini emergenziali.

In via generale, possiamo affermare che Quarto Grado tesse il proprio *patchwork* attenendosi a questi criteri. Selezionando e incorniciando solo alcune *crime news*, sembra voler garantire che lo spettatore possa vivere una forte attivazione emotiva carnevalesca. In particolare, l'attivazione/la mercificazione dell'emozione del sublime, avviene mediante quattro strategie comunicative di cui due sono riconducibili ai fattori identificati da Jewkes, lo spettacolo visuale (o anche estetizzazione) e la prossimità, mentre altre due sono specifiche della trasmissione e coincidono con la commistione tra realtà e fiction e con la logica del *cold case*.

L'estetizzazione della violenza e lo spettacolo visuale

Nella società attuale, il registro dell'immaginario si è imposto su quello simbolico proponendosi come una serie concatenata di simulacri seducenti che permettono all'individuo di ritrovare una propria dimensione alienata ma anche, in un'ottica di "reincanto del mondo", di

abbandonarsi alla propria immaginazione¹²². Così, ogni oggetto e ogni fenomeno, subisce un processo di estetizzazione che connota non solo la dimensione patinata della moda e della pubblicità ma si espande oltre ogni confine, fino a coinvolgere tutto, le sottoculture, la politica, il disagio sociale, la violenza. In politica, per esempio, la produzione del consenso e la formazione di campi conflittuali tra opposti carismi, non avviene solo sul piano simbolico-argomentativo ma anche su quello “stilistico”; un’estetica di tono, un’iconografia, l’espressione di un particolare gusto possono davvero costituire la cifra distintiva e vincente per affermarsi¹²³ (Maffesoli, 1992/2009). Un altro esempio può essere ricavato dalla constatazione che molte relazioni sociali sono mediate da oggetti, scelti non solo per la loro utilità o per il loro costo ma per il loro *design*, ossia per le loro caratteristiche estetiche, in grado di trasmettere delle sensazioni piacevoli; Apple, per esempio, ha vinto la propria scommessa imprenditoriale basandosi largamente su questo mutamento, sulla progressiva fusione tra arte/estetica e consumo.

Per descrivere la pervasività del processo in atto, Lipovsky e Sorroy hanno intitolato un recente e vasto saggio “*L’esthétisation du monde*”¹²⁴ (2013), espressione

¹²² Le due funzioni dell’immaginario qui descritte, l’alienazione e il reincanto, fanno riferimento a due diverse accezioni di immaginario, la prima più vicina al pensiero di Lacan, la seconda a quello di Maffesoli.

¹²³ Si tratta di un processo che in realtà affonda le proprie radici nel passato, Benjamin a suo tempo si era occupato di estetizzazione dei fascismi.

¹²⁴ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, nel testo *L’esthétisation du monde*, hanno evidenziato sia gli aspetti positivi di quello che hanno chiamato “capitalismo artista”, sia i problemi insiti in tale

che può suggerire la portata del mutamento, che dunque riguarda anche, ma non solo, la violenza. È necessario però prestare attenzione a quale uso s'intende fare del termine "estetizzazione". Secondo una prima accezione che può riguardare, in senso lato e da "*aisthesis*", una forma di conoscenza della realtà che passa attraverso i sensi, il mio intero lavoro può essere inteso quale studio delle dinamiche di estetizzazione della violenza, in quanto sono interessata a evidenziare i processi micro e macrosociologici che portano gli individui ad avvicinarsi al crimine, inteso come fenomeno dispensatore di sensazioni sublimi.

La seconda accezione di estetizzazione, più circoscritta, fa riferimento a una ricerca del bello attraverso l'impiego di immagini e forme volte a creare uno spettacolo visuale. Quando nel 1971 uscì il film *Arancia Meccanica*, fece scalpore proprio per questo genere di estetizzazione, per la storica e geniale associazione tra la "bellezza" della Nona Sinfonia di Beethoven e l'irruzione dell'"ultraviolenza", estrema e inspiegabile, realizzata da un gruppo di ragazzi mascherati, le cui divise bianche e curate costituivano l'ennesimo tocco spiazzante di bellezza, accostato allo spettacolo eccessivo della violenza. Questa accezione di "estetizzazione", impiegata anche nell'esempio della *Apple*, ha dunque a che fare essenzialmente con l'atto di "rendere bello" e può interessare anche fenomeni oppure

nuovo modello capitalistico. La loro tesi è che il capitalismo stia vivendo una condizione paradossale: da un lato, tenta di procedere sul fronte della "razionalizzazione", dall'altro deve ricorrere alle dimensioni emotive, creative ed estetiche, contrarie alla razionalità. In altre parole, il capitalismo ha bisogno dell'arte e delle sue creazioni per legittimare i suoi prodotti e per continuare a produrre valore economico.

oggetti la cui associazione con la “bellezza” è ritenuta sconveniente.

Per portare un altro esempio in questa direzione, i critici di Sebastiao Salgado, fotografo brasiliano autore di reportage di impianto umanitario e sociale, ritengono che il lato debole della sua arte consista proprio nell'estetizzazione della sofferenza, la quale ridurrebbe l'attenzione sui temi sociali attraversati dallo sguardo del fotografo¹²⁵, dando la priorità alla bellezza¹²⁶. In occasione della presentazione di uno dei suoi lavori Salgado rilasciò la seguente risposta:

¹²⁵ La stessa critica è stata rivolta a Quentin Tarantino, in particolare dopo l'uscita del film *Django Unchained* dedicato al tema dello schiavismo; per esempio, Spike Lee ha accusato il film di sfruttare un argomento molto delicato per la popolazione nera, offendendola.

¹²⁶ Questa critica rivolta a Salgado è stata considerata anche da Susan Sontag, che in “Davanti al dolore degli altri” scrive: “Con particolare riferimento al progetto da lui realizzato in sette anni e intitolato “Migrazioni: Umanità in cammino”, Salgado è stato accusato di aver prodotto grandi immagini spettacolari e mirabilmente composte, spesso definite “cinematografiche”. [...] Scattate in trentanove paesi diversi, le fotografie raccolte da Salgado in “Migrazioni” formano un campionario di miserie d'ordine e natura diverse. Ampliando lo spettro della sofferenza e globalizzandolo, Salgado può forse indurci a pensare che dovremmo “preoccuparci” di più. Ma ci invita anche a credere che le sofferenze e le disgrazie rappresentate sono troppo grandi, ineluttabili ed epiche perché si possa pensare di modificarne il corso con interventi politici mirati. Di fronte a un soggetto concepito su questa scala la compassione non può che vacillare e diventare astratta. La politica invece, come la storia, è sempre concreta. (A dire il vero, chi riflette a fondo sulla storia non riesce a prendere del tutto sul serio la politica)”. Sontag, 2003/2006 p. 68-69.

Ci ho sempre tenuto a rispettare le persone il più possibile, sforzandomi di elaborare la migliore composizione e di captare la luce più bella. Se si può mostrare una situazione in questo modo – cogliere la bellezza e la nobiltà, insieme alla disperazione – allora si può mostrare a qualcuno in America o in Francia che queste persone non sono diverse. Il mio intento è di fare in modo che gli americani guardino l'immagine di queste persone e vedano loro stessi (cit in Debrix, Weber, 2003, p. 85).

La risposta di Salgado sembra sottendere che nella realtà contemporanea dominata dall'immaginario, ciò che osserviamo contiene sempre un certo grado di tradimento della realtà; in ambito artistico, in particolare, questo "tradimento" può essere inteso anche quale essenza della "creazione". In particolare, la dimensione del bello, a differenza di quella del sublime, offre la possibilità di un avvicinamento "rassicurante" a una sfera "altra" che, nel caso della violenza, può successivamente offrire sensazioni "sublimi".

Di certo, l'obiettivo di Quarto Grado non è comparabile con quelli di Salgado, così come la ricerca estetica appartiene a due mondi molto distanti. Mi interessa però evidenziare come in entrambi i casi la ricerca della bellezza, quindi la seconda accezione del termine "estetizzazione", abbia una funzione di "*gatekeeper*", di guardiana rassicurante di un cancello che invita ad entrare in mondi sconosciuti.

Nel caso di Quarto Grado, la "bellezza" e lo "spettacolo visuale" sono impiegati soprattutto per coinvolgere gli spettatori e avvicinarli al vissuto delle vittime, le cui fotografie costituiscono uno dei nodi centrali della trama della trasmissione e il cui aspetto estetico viene sia commentato dai giornalisti, sia riconosciuto come elemento attrattivo da parte del pubblico.

Un caso concreto di estetizzazione nella trasmissione riguarda R.R., una donna scomparsa nel 2012, cui Quarto Grado ha dedicato particolare attenzione, ricostruendo le dinamiche della scomparsa e seguendo le indagini sul marito, accusato di omicidio volontario e occultamento di cadavere.

Le fotografie della donna costituiscono una tessera decisiva del puzzle della rappresentazione, montate nei video che ricostruiscono l'accaduto, piuttosto che proiettate negli schermi che fanno da scenografia allo studio televisivo. L'accento sull'aspetto fisico gradevole della donna si può inoltre notare anche nei commenti dei giornalisti incaricati di presentare al pubblico alcuni aspetti della vita privata di R.R., come nel seguente estratto:

Voce off: *(a commento del video che ritrae RR al saggio di danza della figlia): La riconosciamo per quella cascata di riccioli neri che le incornicia il viso sorridente. Vediamo che donna, vediamo che mamma era R!*

Voce off: *eccola, il volto meno scavato, [rispetto a una foto precedente n.d.r.] solo gli occhi, quei grandi occhi verdi, sono gli stessi e chissà se questi occhi conoscevano il volto del tradimento con S [...], chissà se R li nascondeva dietro a degli occhiali scuri per nascondere un velo di tristezza. (6 aprile 2012)*

Il processo di estetizzazione delle vittime suggerito da questo stralcio gioca, in effetti, un ruolo rilevante nello spostare e mantenere l'attenzione sui casi. L'avvicinamento dello spettatore e della spettatrice a queste vittime avviene, infatti, anche attraverso una sensibilità verso l'aspetto esteriore, che può predisporre a un interesse per le storie proposte. Ascoltiamo direttamente le parole degli intervistati su questo punto:

B. *[motivando il suo interesse particolare per i casi di M.R. e R.R. n.d.r.] Pensavo fosse uno dei tanti casi, che non appassionano. Ci sono dei casi...ci sono delle storie che non segui più di tanto. [...] In altri, non so cosa scatta in te. [...] Forse ecco il fattore estetico delle due vittime, sono delle belle donne. Forse da uomo le vedi, la R. ha due occhi...occhi stupendi. Forse anche quello....*

Q2. *Anche vedere la fotografia, una bella donna con gli occhi azzurri, mi sembra una donna dolce. La fine che possa aver fatto questa povera crista mi fa un certo effetto.*

È evidente, tuttavia, che l'aspetto esteriore non è condizione sufficiente per determinare e alimentare l'interesse per i casi trattati dalla trasmissione. Si tratta di una porta di accesso rassicurante, costruita mediante strategie comunicative che possono però suscitare la disapprovazione di qualche spettatore. Proprio perché il pubblico attua un processo di decodifica, è possibile che le "merci emozionali" – in questo specifico caso l'empatia che si cerca di trasmettere attraverso le immagini – siano sostituite da sensazioni di imbarazzo e fastidio:

O. *Io penso a quei video, per esempio di S, trasformata nella Lolita, a volte penso che se a me facessero lo stesso, io mi vergognerei. Mi danno davvero fastidio.*

La bellezza delle vittime, tuttavia, non è limitata all'aspetto esteriore ma coinvolge in senso lato anche la dimensione superficialmente interiore, che induce una rappresentazione delle vittime in qualità di "vittime ideali" (Christie, 1986): nello specifico caso di Quarto Grado, esse sono descritte come pure, vulnerabili, inserite in un contesto familiare e perciò meritevoli di protezione.

Secondo Christie, la vittima ideale rappresentata dai media è una persona alla quale viene immediatamente attribuito lo status di “vittima” quando è colpita da un crimine. Si tratta di un soggetto percepito come debole, rispettabile e che generalmente non può essere accusato per essersi trovato nel luogo in cui il crimine ha avuto luogo. Essenzialmente, la vittima ideale è un soggetto ritenuto di per sé innocente (Walklate, 2007, p.28), in grado di stringere un patto affettivo con la collettività, di esprimere debolezza ma anche rivendicazione e pretesa (Giglioli 2014, p.9). Le vittime di Quarto Grado rispecchiano perfettamente questa descrizione e la loro “bellezza” interiore ed esteriore, è mostrata in modo spettacolare attraverso ricostruzioni video come quella citata, in cui l’aspetto fisico gradevole di RR si fonde con uno stile di vita rassicurante, incentrato sui valori della famiglia¹²⁷.

Questo processo garantisce un rispecchiamento da parte degli spettatori e li aggancia alla trasmissione, creando una forma di vicinanza, se non una “passione” per determinati casi.

L’estetizzazione, dunque, può costituire una strategia per promuovere un avvicinamento al male sicuro, in cui l’armonia equilibrata del bello si presta a garantire un preliminare interesse per i casi ma anche a consentire al meccanismo del perturbante di funzionare al meglio, irrompendo in una situazione apparentemente quieta e

¹²⁷ Nel caso specifico, il video in cui RR partecipava al saggio di danza della figlia era interpretato quale “prova” della dedizione della donna ai valori della famiglia, inconciliabile – secondo l’interpretazione proposta dalla trasmissione – con la possibilità di un allontanamento volontario.

“familiare” e stravolgendola dall’interno, mostrandone il lato nascosto.

La prossimità, quando il “mostro” è in casa

Molti dei casi trasmessi da Quarto Grado riguardano omicidi avvenuti tra le mura domestiche, elemento che consente di far leva sul dispositivo che attiva il binomio *hemliche/unhemliche*. Si ricorderà che Freud (1919/1977) ha evidenziato che “*hemlich*” significa sia “familiare” sia “nascosto”; “*unhemliche*”, opposto di *hemliche*, sottende invece l’idea che venga alla luce, in maniera inconsueta, una trama oscura celata nella dimensione familiare. La definizione di sublime adottata in questo scritto ricomprende, attraverso la definizione dei due indicatori, anche quella di perturbante; tuttavia, è proprio sulla sfumatura del perturbante che è necessario soffermarsi per comprendere questa seconda strategia comunicativa impiegata da Quarto Grado. La narrazione proposta dalla trasmissione è costruita, infatti, attorno al meccanismo del mutamento improvviso, in grado di far vacillare delle certezze, interrogando sulla “doppia natura” dell’essere umano.

Diversi esempi di ciò che può suscitare uno stato “perturbante” si ritrovano nel film *Shining*; l’adattamento del romanzo di Stephen King fu infatti ispirato dal saggio scritto da Freud su questa esperienza emotiva, trasposto in immagini da Kubrick e dalla co-sceneggiatrice Diane Johnson (Ciment, 2013). Nel film, tutto ciò che poteva apparire rassicurante si trasforma in un elemento infido,

che genera uno stato di costante spaesamento. Il nucleo emozionale è dato dalla sensazione di mistero, “l’unica – secondo Kubrick – che si vive con maggiore intensità nell’arte e nella vita”. Così, l’immagine storica di Jack che insegue Wendy con la motosega si ritrova, reiterata, in diversi casi trattati da Quarto Grado, omicidi di cui – ad accrescere il mistero – non si conosce quasi mai il colpevole con assoluta certezza. Il punto fermo è uno, il sospetto che il “mostro” possa nascondersi dentro casa:

Voce off: *Non c'è nessun mostro, nessun maniaco, a uccidere MR, giovane mamma di una bimba di 18 mesi sarebbe stato l'uomo che più amava al mondo, il padre di sua figlia, S. Sarebbe stato lui a colpire M. con 35 coltellate, poco prima di chiamare i carabinieri per denunciarne la scomparsa. Un giorno come tanti per la famiglia P., una visita medica, la spesa, poi dopo un pranzo veloce, la decisione di fare una gita... (9 settembre 2011)*

Voce off: *Una storia come tante, fatta di vacanze al mare e pizze la domenica sera, a Garlasco, dove la vita di provincia scorre senza grandi sorprese. E c'era Milano, dove studiavano, bocconiani entrambi, lei laureata con 110 e lode. Ma su questa storia d'amore che sembrava da favola si è stesa l'ombra di un omicidio. Nelle dinamiche di questa coppia all'apparenza perfetta, molti hanno cercato le motivazioni di questo giallo. (11 novembre 2011)*

L’idea che misteriosamente e all’improvviso qualcosa di familiare si possa trasformare in una forza minacciosa e incomprensibile si ritrova anche nelle descrizioni dei vissuti emotivi degli intervistati:

Q. Mi dispiace pensare che una donna, dopo tanti anni con un uomo che pensi sia in un modo e invece è tutt'altro. [...] Quindi non so, qui c'è qualcosa che non quadra...è un mistero. Mi affascina proprio questa cosa.

M. Lì ho uno slancio nei confronti delle vittime pazzesco, nel senso che mi devasta, mi sembra incredibile che ci possa essere un agito del genere. Passiamo dall'amore a delle cose tremende.

La casa, il luogo del familiare pronto a trasformarsi in perturbante, costituisce l'oggetto di diversi video realizzati dalla trasmissione. Per fare un esempio, l'idea della rassicurante routine familiare spezzata è suggerita, sia nel caso di RR, sia in quello di MR, dalle immagini della lista della spesa compilata dalle due donne prima della loro scomparsa; uno degli ultimi gesti di cura familiare, prima del ribaltamento della scena.

La casa rappresenta lo specchio dell'identità, che come tale incarna la collisione tra sogni e incubi; essa è il ritratto della vita più profonda, in cui armadi, scale, porte e finestre espongono e al tempo stesso contrastano sia i desideri, sia le paure più intime. Ogni casa, in questo senso, rappresenta un luogo ambiguo, in cui si apprende l'ordine e la gerarchia attraverso l'uso dello spazio ma in cui, al contempo, si celano le ombre più perturbanti (Fiddler 2013). L'immaginario della "casa stregata" o della "casa invasa" è molto presente nella filmografia dell'orrore ed è direttamente importato nella trasmissione Quarto Grado. Riportiamo il commento al filmato contenente le immagini della casa di RR:

Voce off: *La grande casa bianca con le persiane marroni spicca nel verde della campagna, come un colosso che sorveglia la zona circostante. E anche se sembra lì immobile, dentro c'è la vita, la vita di un'intera famiglia. Ci sono i due figli di RR rimasti senza la loro mamma, ci sono i nonni, i suoceri di R...[...] In quella casa la vita non deve essere facile, tanto che il muro costruito dai familiari attorno ad A [il marito di RR n.d.r.] comincia a mostrare qualche crepa. Indiscrezioni dicono che la madre di Antonio inizia a sospettare di lui [...] Gli inquirenti vogliono entrare nella dinamiche di quella grande casa bianca, quella che era il regno di R, quella da cui è sparita ormai più di un anno fa.*

La donna, nei *frame* di lettura proposti da Quarto Grado, è identificata come custode dell'ambiente casalingo; la casa è il regno di RR ma è anche il luogo che MR addobba per festeggiare le festività di Pasqua. Entrambe incarnano l'elemento di conservazione dell'ordine presente nella dimensione domestica, cancellato dall'esplosione del caos, delle ombre che dovevano rimanere nascoste ma sono venute alla luce.

Voce off: *È ancora Pasqua tra queste mura dove la festa sembra ancora sospesa, con le piccole uova di M sull'albero della Cuccagna (inquadratura domestica), la seconda Pasqua senza di lei, una Pasqua che non passerà inosservata. [...] È impossibile dimenticare che quei giorni di addobbi prima di Pasqua erano dei giorni felici sia per M, sia per l'altra [l'amante del marito di M. n.d.r.] che attendeva fiduciosa di presentare S. ai suoi genitori. Giorni color pastello fissati per sempre nelle pagine della cronaca nera [inquadramento delle uova di Pasqua infiocchettate, rosa]. [...] Bugie o incongruenze che saltano fuori come sorprese da una Pasqua nera senza cioccolato né dolcezza. Ieri, come oggi, che è ancora senza un perché.*

Presentatore: *certo che quell'albero così addobbato rimanda a tutto tranne che all'inferno che si è rivelato essere la vita di queste due persone. (6 aprile 2012)*

A livello comunicativo, la trasmissione suscita il senso del sublime agganciandosi proprio al meccanismo descritto da Freud, l'idea del familiare che si trasforma in un territorio oscuro e genera una sensazione di incertezza intellettuale. L'inserimento delle "vittime ideali" all'interno dei contesti familiari facilita, dunque, la costruzione del dispositivo della trasformazione, suscitando, anche attraverso musiche *ad hoc*, la sensazione che una situazione di prossimità nota a tutti, possa in realtà celare una dimensione vasta e distruttiva.

La commistione tra realtà e fiction

La narrazione di Quarto Grado si dispiega alla ricerca del colpevole organizzando il proprio contenuto in una serie di puntate, ognuna delle quali, cumulando nuove notizie e informazioni, sembra avvicinare in maniera progressiva all'individuazione dei colpevoli degli omicidi trattati. La forma narrativa ricalca, dunque, la struttura del giallo di fiction, in cui la *suspance* è garantita dal cosiddetto "effetto Grisham" (Oatley, 1995), attraverso cui il narratore mantiene attiva la curiosità del lettore. Nella narrativa, la trama (il *plot*) fornisce uno "schema" e successivamente una serie di elementi da assimilare allo stesso schema, suscitando un senso di incompletezza (ecco l'effetto Grisham) che induce il lettore a proseguire nella lettura fino al completamento, in grado di generare un sentimento di sollievo e pacificazione.

Ogni narrativa di fiction, inoltre, si compone di una "struttura degli eventi", che coincide con l'insieme degli accadimenti immaginari che occorrono in determinati luoghi e spazi e una "struttura del discorso", che trasforma tali eventi in una storia, selezionandoli e creando una trama, in grado di presentare quanto accaduto in maniera accattivante.

Quarto Grado, soprattutto attraverso la parte della trasmissione dedicata alle ricostruzioni video, sembra prelevare dalla realtà una "struttura degli eventi", cucendo attorno alla stessa una "struttura del discorso" contaminata da elementi di fiction, in grado di incuriosire lo spettatore ma soprattutto di cristallizzare progressivamente una "narrazione", senza la quale le emozioni non potrebbero essere trasmesse con la stessa forza.

Così, eventi tratti dalla realtà quali intercettazioni telefoniche, riprese nei luoghi del crimine o dichiarazioni di testimoni, sono “messi in trama” grazie a elementi di fiction come musiche, *voice over*, scene simulate da attori e via discorrendo. In questo senso, la “struttura del discorso” di Quarto Grado è ciò che avvicina il programma a un prodotto di fiction e, al contempo, lo differenzia da un semplice telegiornale, limitato alla presentazione della semplice “struttura degli eventi”. In altre parole, il *patchwork* è cucito utilizzando fili e tecniche proprie del mondo della fiction dimostrando – ancora una volta – come la realtà si intrecci con il suo simulacro.

Il *loop* che congiunge la realtà alla sua rappresentazione, può generare così nello spettatore una sorta di confusione tra il piano della realtà e quello della fiction, in grado di amplificare le emozioni, evocando immaginari altri, provenienti soprattutto dalla cinematografia.

D. Guarda, è stato davvero incredibile. Sembrava di essere dentro un film. Sembrava che la realtà diventasse cinema invece che il contrario. Mi sembrava proprio un delitto cinematografico. Anche il fatto di come è stata uccisa...i vituperi sul corpo...cose davvero spinte... mi hanno davvero... Cioè mi interrogavo su come una persona potesse riuscire a fare certe cose.

N. Il caso che mi ha colpito di più è quello di Avetrana, la cosa che mi ha inquietato è il fatto che il cadavere sia stato buttato in un pozzo. Mi ha ricordato “The ring”, in cui si parla di una ragazza che in quel caso era morta direttamente perché gettata all’interno del pozzo. Sentire questa storia di cronaca mi ha fatto capire che la realtà a volte supera la fantasia anche se in realtà chiaramente Sara è stata uccisa prima e poi buttata nel pozzo. [...]

Più precisamente, la presenza di una “struttura del discorso” di fiction consente al pubblico di connettere le emozioni ricavate dalla trasmissione ad altre esperienze emotive già provate il che, per alcuni spettatori, può costituire una modalità per riconoscere il senso del sublime e abbandonarvisi con maggior sicurezza. Altri intervistati, tuttavia, hanno manifestato una certa difficoltà nel gestire questo registro narrativo, ritenuto talvolta un “tradimento” eccessivo della realtà, volto a tramutarla in qualcosa di artefatto, un vero e proprio spettacolo.

L. Ci sono dei tratti della trasmissione che mi irritano. In una puntata sulla “ragazza del lago” c’era questa versione iperromanzata nella ricostruzione [...] Non che siano proprio romanzati, nel senso che loro fanno questa ricostruzione basandosi effettivamente proprio sui dati degli inquirenti, per carità, però ci sono delle frasi....romanzato proprio no però ci sono delle frasi messe lì proprio per suscitare un po’ di partecipazione da parte dello spettatore, che in effetti c’è. Però sai continuavano con frasi tipo “non sapendo di entrare nella macchina in cui si celava l’oscuro segreto”....a me quello dà un po’ fastidio se devo essere sincera.

In altri casi ancora, la convinzione che le esigenze di fiction, ossia la necessità di narrare l’accaduto in maniera accattivante ed emozionante, fossero prioritarie per la buona riuscita del programma, ha indotto alcuni intervistati a dubitare della veridicità degli “eventi” raccontati. In uno specifico caso, questo stratagemma non è stato interpretato in senso negativo, quanto piuttosto come una prova di professionalità, attribuendo così al giornalismo una collocazione tra il mondo della realtà e quello della fiction:

B. C’è anche di peggio. Ma nella sua trasmissione ci sta, ci sta che alcune notizie non siano vere, il giornalista cosa fa?

Va a rovistare come i topi, va a cercare, poi quando ha trovato tre mele dice che erano una cassa. Questo è il giornalista. È così. Per fare una notizia, gli dai tre righe e devono scrivere una pagina. Tante cose se le inventano, le romanzano. C'è chi scrive bene e c'è chi scrive male.

Ma anche l'inviata, "Hai qualcosa da dire?" non può mica fare scena muta. Se non c'è la notizia tante volte se la inventa.

Di fatto, la tecnica di tessitura di Quarto Grado, importata dal mondo della fiction, è ciò che sembra connotare in maniera particolarmente spettacolare il prodotto, contribuendo in maniera significativa al processo di mercificazione del sublime. Introducendo un elemento di fiction, si legittima – da una certa prospettiva – la ricerca di un “godimento” da parte dello spettatore, cui è stato educato spesso anche attraverso la finzione, per esempio mediante la lettura di gialli o il cinema. Seguendo Oatley, i casi appassionano il lettore come potrebbe farlo un romanzo di Grisham, che trasmette *suspance* e senso del mistero, seppur non contenga elementi tratti dalla realtà. Per alcuni spettatori, questa confusione tra realtà e fiction, attingere cioè a sensazioni elettrizzanti attraverso casi reali trasformati in esperienze spettacolari, può costituire un elemento critico in grado di creare disagio e dissonanza; per altri, la trasformazione della realtà in una rappresentazione emotiva può costituire una delle abilità del giornalista, in grado di “surfare” tra il reale e la fiction, creando degli spazi di godimento per lo spettatore. Critica o cinica che sia, la reazione non sembra mettere in discussione il potere attrattivo della trasmissione, i cui attraversamenti nel mondo della fiction costituiscono certamente una “tecnica di cucitura” particolarmente efficace.

L'indeterminatezza del *cold case*

Come anticipato, Quarto Grado soddisfa i criteri delle *crime news* e si pone così in continuità con gli orientamenti generali che regolano il processo di rappresentazione del crimine in televisione. Tuttavia, ogni *format* è *anche* espressione della linea selezionata dai creatori dei programmi, in grado di esercitare la propria *agency* nel dare forma a un prodotto creativo. Così, la scelta di trattare “casi aperti”, in grado di trasmettere allo spettatore un senso di indeterminatezza costante (elemento cruciale per attivare l'esperienza del sublime) distingue il “taglio” della trasmissione da altri prodotti dedicati agli stessi temi. Per suggerire questa caratteristica del format, riporto un frammento tratto dalla conversazione avvenuta con un'intervistata, che delineava le differenze tra le sue reazioni alla visione di “Quarto Grado” rispetto ad “Amore criminale”, una trasmissione dedicata al femicidio che tratta solo casi in cui l'autore di reato è stato dichiarato colpevole in via definitiva.

M. [...] A pelle sono estremista. Parlare di ergastolo mi sembra poco. Se devo rispondere senza ragionare, emotivamente sarei per la pena di morte, veloce, subito e senza troppe questioni. Proprio per il discorso secondo cui faccio prima a fare da sola che ad aspettare che qualcuno lo faccia. Nel senso, se dovessi avere la certezza che è stato qualcuno preferisco sparargli in testa io che aspettare che sia qualcun altro a fare giustizia. Tanto poi mi piglio solo 14 anni che se poi sono brava sono 6 e sono fuori. Detto proprio...Se poi magari gli do 300 coltellate e simulo....

Poi però se parte la parte un po' meno sanguigna, ogni caso è a sé.

Intervistatrice: Però mi dicevi che quando guardi i programmi alla parte legale non presti attenzione...

*M. Beh insomma. Se penso a tutti quei pezzi di m***a di Amore Criminale che hanno assassinato le loro compagne...Beh Salvatore Parolisi probabilmente è uno di loro.Parolisi non lo vedo come un criminale. Chi dice che è stato lui? Su Parolisi faccio fatica a vederlo colpevole, perché mi piace come tipo. Perché non mi sembra così ca...non mi ispira sentimenti negativi. Mi va sul neutro. Lui si presenta come il bell'innocente. Non so perché, non mi piglia. Nel caso di Avevana, l'idea che la sorella della madre e la cugina abbiano fatto una cosa del genere mi fa girare le p***e. Ma la pena di morte su di loro non la vedo¹²⁸.*

Intervistatrice: Forse nel concreto non la vedi per nessuno la pena di morte, se non per gli autori di reato di Amore Criminale. Non è che è il programma?

M, Sì perché il programma muove tantissimo la parte delle vittime mentre Quarto Grado no. Lì parlano molto i familiari ed è molto toccante.

Intervistatrice: E se vedessi lo stesso caso trattato da Quarto Grado?

*M: Non mi partirebbe lo stesso desiderio di punizione. Se guardo Amore Criminale penso “sto figlio di p***a maledetto bastardo!” mi viene proprio da dire “ma guarda sto s**o!”*

La differenza con Quarto Grado è che lì sono già condannati, non c'è tanto da discutere. Mentre Quarto Grado si pone come servizio di utilità pubblica e “di servizio” tipo “Chi l'ha visto?” [...] in Amore Criminale, ma anche in Dexter, sai già la fine per cui non devi perdere tempo a ragionare sul come va a finire, perdi tempo sul “perché”. Non “chi è il colpevole”. È diverso il taglio.

La scelta di trattare casi irrisolti consente alla trasmissione di far prevalere il senso di mistero e d'indeterminatezza rispetto al desiderio di punizione; questa costante apertura del finale, rimandato di puntata in

¹²⁸ Entrambi i casi irrisolti sono stati trattati da Quarto Grado.

puntata, poiché spesso inafferrabile, consente così al *format* di introdurre due dispositivi narrativi che lo caratterizzano rispetto ad altri, uno è quello del giallo, l'altro è quella del *noir*.

Nella narrativa, la distinzione tra la classica *detective story* (il nostro giallo¹²⁹) e il genere *noir* dipende proprio dalla struttura della “storia”: i gialli si presentano come degli enigmi da sciogliere attraverso l'impiego della capacità deduttiva e in cui la distinzione tra “buoni” e “cattivi” è ben chiara; al contrario, il *noir* (una derivazione del genere americano *hard boiled*¹³⁰) non sempre si risolve con la punizione del colpevole, il bene e il male sono spesso confusi tra loro e l'obiettivo prevalente è l'analisi psicologica dei personaggi, i cui elementi torbidi costituiscono una delle cifre distintive del racconto.

Questi due codici narrativi si presentano nella trasmissione affiancati l'uno all'altro. Più precisamente, il giallo sembra prevalere nei momenti dedicati agli aspetti scientifici, in cui gli esperti in studio sono chiamati a esprimere le proprie opinioni sulla raccolta delle prove e delle tecnologie impiegate per raccoglierle. Il *noir* subentra quasi come conseguenza, quando l'enigma fatica a

¹²⁹ Il termine giallo utilizzato in Italia deriva dal colore della copertina che la Mondadori dedicò a questo genere di letteratura a partire dagli anni 30, altrove il termine maggiormente utilizzato è “poliziesco”.

¹³⁰ Il termine “*noir*” si affermò in Francia per definire i film tratti dai romanzi americani *hard boiled*. Successivamente prese forma un genere autonomo caratterizzato dall'assenza di lieto fine, dalla disillusione, dalla salvezza impossibile, dal ritratto disincantato delle falle del sistema. Se il finale del giallo classico è consolatorio poiché ripristina l'ordine infranto, il finale del *noir* può anche non esistere e in generale non porta il lettore a “risolvere” l'enigma e a trovare una pacificazione (cfr Pede, 2009).

sciogliersi e i contorni tra il bene e il male iniziano a farsi meno definiti. Così, quando si tinge di *noir*, Quarto Grado stende un velo di opacità sui presunti colpevoli, aprendo numerosi spiragli alla possibilità del dubbio che, come si può notare nell'estratto dell'intervista, mal si concilia con la presenza di forti impulsi punitivi.

Laddove s'insinua il dubbio, si apre invece la possibilità di godere del mistero; l'indagine e il processo si trasformano in avventura, in cui la razionalità cerca di imbrigliare senza successo l'atto violento in un susseguirsi di intoppi e nuove partenze. Gli intoppi e gli insuccessi mantengono "aperto" lo spazio dell'esperienza del sublime, in particolare attivano il secondo indicatore impiegato per descriverla, che racchiude proprio una dimensione d'indecifrabilità e spaesamento. Nel caso di Quarto Grado, questa indeterminatezza opera a un livello doppio: da un lato ci si chiede "come sia possibile" che sia avvenuto il crimine, dall'altro "come sia possibile" che l'identificazione del colpevole risulti così difficoltosa.

Il fatto che Quarto Grado proceda seguendo questa linea non rende però la trasmissione meno "perversa" (Ceretti, 2005) rispetto ad altre, più dichiaratamente schierate contro i presunti colpevoli e inclini dunque a sostituirsi alla Magistratura. Come vedremo, nel descrivere la giustizia come totalmente inaffidabile, e nello spingere a "dubitare" di tutti, la trasmissione si contrappone (in maniera altrettanto oracolare) alla giustizia, criticandone il funzionamento e i risultati raggiunti.

Quando è questa seconda sfumatura dell'esperienza a prevalere, quando cioè è il *noir* ad affermarsi sul giallo, l'opacità sembra coprire anche l'operato degli inquirenti. In queste occasioni, la trasmissione interseca in maniera più diretta il discorso sul funzionamento della giustizia e talvolta quello stesso senso d'indeterminatezza può

costituire l'attivatore di un altro stato emotivo, che può essere inteso quale "*shift*" del sublime: il risentimento.

Un risentimento effervescente

L'ultimo tassello dell'analisi riguarda la seconda faccia del carnevale del crimine. Da un lato, quello appena esplorato, il carnevale può essere inteso come un rovesciamento dell'ordine orchestrato da alcuni "intermediari" che, come la trasmissione, attraverso alcune "strategie comunicative" contribuiscono a mercificare l'esperienza del sublime e a trasformare la realtà in una rappresentazione spettacolare finalizzata al godimento; dall'altro, il carnevale può essere inteso come l'attivazione di uno stato di "effervescenza collettiva" che travolge gli individui, investendo la dimensione "societaria" e interrogandola sul confine tra "Sacro" e "Profano".

Seguendo la traiettoria di pensiero inaugurata da Durkheim nella sociologia francese ed esplorando dunque questa seconda faccia, potremmo domandarci se lo "stile narrativo" di Quarto Grado e le reazioni degli spettatori allo specifico "oggetto culturale", si possano connettere al "mondo sociale" seguendo altri disegni, che coinvolgano la società scossa dalla dimensione della violenza, a un livello differente. Non si tratta più di capire chi e come favorisce l'avvicinamento al crimine e il "consumo" del sublime, più o meno influenzato dall'attuale "capitalismo emotivo", ma di comprendere se questo sentimento del sublime possa essere considerato anche come un'esperienza condivisa e se si possa immaginare la

possibilità della strutturazione di un legame sociale sulla base di questo sentire comune. L'intenzione, dunque, è di esplorare una connessione con il mondo sociale che identifichi nell'esperienza dell'effervescenza collettiva, ossia in quell'attivazione energetica che può essere intesa quale "lato sociale" del sublime (lo stato di *awe*), uno degli ingranaggi fondamentali del funzionamento della società.

Il pensiero di Arlie Hochschild, applicato alla categoria del sublime, ha messo in evidenza la componente di "controllo" che connota l'esperienza emotiva al centro della mia attenzione; lo spostamento dello sguardo sulla versione sociale del sublime, ossia sull'esperienza dell'effervescenza collettiva, richiede un piccolo mutamento di prospettiva. L'interesse non è tanto sulla competenza, dei media e dei singoli individui, nell'ottenere l'esperienza emotiva perfetta, quanto nei frammenti in cui l'emotività sembra debordare dal tracciato, presentandosi non più come un' "intimità fredda" ma come una passione in grado di unire gli individui gli uni agli altri.

L'effervescenza collettiva e il processo come rituale

Per comprendere appieno il concetto di "effervescenza collettiva" – coniato da Durkheim e successivamente sviluppato in due direzioni, una americana che passando da Goffman arriva sino a Collins, e una francese che abbiamo analizzato nel capitolo 2 – può essere utile presentare le definizioni di questo concetto proposte da

Durkheim ne le “Forme elementari della vita religiosa”. Buehler (2011) ha indentificato i seguenti passaggi:

Non è più un semplice individuo che parla, ma un gruppo incarnato e personificato. [...] Vi sono periodi storici in cui, sotto l'influenza di qualche grande scuotimento collettivo, le interazioni sociali diventano molto più frequenti e più attive. Gli individui si cercano, si riuniscono maggiormente. Ne risulta un'effervescenza generale, caratteristica delle epoche rivoluzionarie o creatrici. (Durkheim, 1912/2005, p. 269).

Nelle fasi di effervescenza collettiva, gli individui vivono una sensazione di fusione con il gruppo sociale, tale sensazione può essere acuita nei momenti in cui la comunità vive una sorta di *shock* che, coerentemente con la nostra prospettiva, può essere rappresentato anche dal verificarsi di un crimine che rompe l'ordine costituito.

Abbiamo visto infatti che se la vita collettiva quando raggiunge un certo grado di intensità risveglia il pensiero religioso ciò avviene perché determina uno stato di effervescenza che muta le condizioni dell'attività psichica. Le energie vitali sono sovra eccitate le passioni più vive le sensazioni più forti. Venne sono alcune che si producono solo in questo momento. L'uomo non si riconosce più; si sente trasformato e, di conseguenza, trasforma l'ambiente che lo circonda. (Durkheim, 1912/2005, p.486).

Quando l'immagine della società è attaccata, messa in discussione, la reazione della collettività può indurre un mutamento dell'attività psichica, le energie si espandono, gli individui si sentono trasformati.

Senza dubbio, dato che un sentimento collettivo non può che esprimersi collettivamente a condizione di osservare un certo ordine che permette l'accordo di movimenti di insieme, questi gesti e queste grida tendono da soli a trovare un ritmo e a regolarizzarsi;

da ciò derivano i canti e le danze. Ma, assumendo una forma più regolare, essi non perdono però nulla della loro naturale violenza; il tumulto regolato resta un tumulto. La voce umana non basta al compito; perciò se ne rafforza l'azione con procedimenti artificiali; si colpiscono i boomerang gli contro gli altri; si fanno girare i bull-roares[...] ma mentre la esprimono la rafforzano [l'agitazione]. L'effervescenza diviene spesso tale che trascina ad atti inauditi. Le passioni scatenate sono talmente impetuose che non si lasciano contenere da nulla.

(Durkheim, 1912/2005, p. 274).

In altre parole "uno stato di effervescenza... implica una mobilitazione di tutte le nostre forze attive è anche un afflusso di energie esterne"

(Durkheim, 1912/2005, p. 471).

L'energia trasmessa è talmente intensa che le passioni non possono essere contenute, i movimenti degli individui divengono sincronici e possono dare origine a delle azioni fuori dall'ordinario; sembra che nulla, apparentemente, possa interrompere il dilagare di uno stato di elettricità contagiosa.

... Una scena tanto selvaggia che non è possibile renderne l'idea con parole

(Durkheim, 1912/2005, p.276).

Si capisce facilmente che giunto a questo stato di esaltazione, l'uomo non si riconosca più.[...] trascinato da una specie di potere esterno che lo fa pensare e agire diversamente che in tempo normale

(Durkheim, 1912/2005, p.276).

Nello stesso momento, tutti i suoi compagni si sentono trasfigurati nella stessa maniera e traducono il proprio sentimento con le loro grida, i loro gesti, il loro atteggiamento, tutto accade come se egli fosse stato realmente trasportato in un mondo speciale (Durkheim, 1912/2005, p. 250).

Infine, è in questi passaggi che l'effervescenza collettiva sembra congiungersi in modo convincente con la sensazione del sublime: trasportato in un "altrove", l'individuo è pervaso da una componente "selvaggia" che attiva una sensazione di perdita di sé; Durkheim parla esplicitamente di una condizione difficile da tradurre in parole, che tuttavia esercita un grande potere sull'individuo, smarrito, incapace di riconoscersi e di trovare dei riferimenti ordinari nel "mondo speciale" che si trova ad attraversare. Colpito da un evento che rompe la cornice rassicurante dell'ordinarietà, l'uomo condivide con il gruppo sociale il proprio spaesamento che si trasforma in uno stato di eccitazione.

Per il solo fatto di avere la funzione apparente di rafforzare i vincoli che uniscono il fedele al suo Dio, esse rendono al tempo stesso realmente più stretti i vincoli che uniscono l'individuo alla società di cui è membro, perché il Dio non è che l'espressione figurata della società. (Durkheim, 1912/2005, p. 284)

Questa azione collettiva [...] suscita la sensazione del sacro. (Durkheim, 1912/2005, p. 272)

Lo stato di "effervescenza collettiva" così descritto si associa alla dimensione del rituale, non solo religioso, che unisce gli individui alla società e acuisce la sensazione del Sacro. Se il Sacro è la grammatica profonda della società, l'effervescenza è il motore dell'agire sociale, quel cemento che consente agli individui di unirsi gli uni agli altri e farsi

collettività.

Nel caso del crimine, la cornice rituale del processo ha costituito tradizionalmente il dispositivo impiegato per indirizzare e contenere l'effervescenza collettiva, ripristinando l'immagine della società e riportando la ferita inferta dalla violenza a rimarginarsi. Antoine Garapon, magistrato e segretario generale dell'*Institut des Hautes Etudes sur la Justice*, ha dedicato molta attenzione proprio alla dimensione del processo come rituale (1997/2007). Secondo Garapon,

Il primo gesto della giustizia non è né intellettuale né immorale, bensì architettonico e simbolico: delimitare uno spazio tangibile che tenga a distanza l'indignazione morale e le passioni pubbliche, riservare un tempo a tal fine, fissare le regole del gioco, convenire su un obiettivo e istituire gli attori. (1997/2007, p.3).

Lo spazio delimitato dal processo, per l'autore, è uno spazio sacro che contiene di rimuovere l'"impuro" dalla società, ripristinando l'ordine sociale. In questo senso il crimine, posto al centro del rituale, viene celebrato ed esorcizzato; attraverso un vero e proprio duello orale che si concretizza nella ricostruzione dei fatti, nella requisitoria e nelle arringhe, il rituale ingloba il male che, attraverso l'intervento del giudice, si "risolve" in un finale catartico in grado di ripristinare l'ordine infranto (*ivi*, p.48-49).

Il processo, da questa prospettiva, costituisce un'esperienza collettiva che replica il momento della fondazione della società ricostruendo il legame sociale tra gli individui e consentendo loro di superare il trauma innescato dall'irruzione della violenza. Il superamento dell'effervescenza collettiva attraverso un rituale in grado di consolidare la dimensione del Sacro istituzionalizzato si pone così alla base della strutturazione del legame tra gli

individui, della loro capacità di “farsi società”.

Interrogandoci sul contemporaneo, partendo da queste premesse diviene necessario domandarci cosa accada all’effervescenza e ai rituali nella società attuale, così permeata dai *mass media*¹³¹. Il contesto in cui sta

¹³¹ Come noto, il riferimento teorico di Durkheim era la sfera religiosa, in grado di attivare dei rituali molto intensi, mezzi di connessione dell’umanità con se stessa e di proiezione sia in una dimensione “altra”, sia in un passato risalente all’antichità dei tempi. Successivamente, Goffman ha dimostrato che ovunque ci sono piccole società che mantengono delle connessioni effimere attraverso specifici micro-rituali; tuttavia, l’intensità delle effervescenze e la funzione ordinatrice di questo genere di rituali, sempre più presenti in una società “secolarizzata”, hanno una portata ridotta rispetto a quelli descritti da Durkheim. Collins, per esempio, ha sostenuto che i rituali d’intrattenimento di massa – tra cui potrebbe rientrare Quarto Grado – hanno assunto un peso importante nella società contemporanea, garantendo agli individui la possibilità di affacciarsi in un altrove, sebbene si tratti di esperienze la cui portata trasformativa è di gran lunga inferiore rispetto a quella classica dell’effervescenza. Scrive Collins (2013): “[...] Il mondo di sessanta o ottanta anni fa era plasmato dai rituali religiosi e dalla deferenza verticale; i rituali rappresentavano il punto più alto di gravità e rispetto, perché agganciati all’intera struttura sociale. Non sto suggerendo che il sistema rituale tradizionale fosse migliore; era più potente, e alcune persone venivano stritolate dai rituali, mentre coloro che ricoprivano ruoli prestigiosi vi rimanevano intrappolati. I rituali di oggi sono spontanei e caratterizzati da identità sociali deboli, tenute in scarsa considerazione. L’informalizzazione è meno soffocante, ma anche meno strutturante”.

Coerentemente con la prospettiva adottata nell’analisi dedicata alla mercificazione delle emozioni in Quarto Grado, secondo Collins la dimensione carnevalesca descritta da Batkhin e presente nei rituali contemporanei, molto spesso non contiene alcun elemento “rivoluzionario”; c’è sempre qualcuno dotato di maggiore potere che conduce i festeggiamenti e attribuisce dunque

prendendo forma questo discorso, ossia l'analisi dettagliata di una trasmissione televisiva dedicata al crimine, in cui i cittadini partecipano in maniera mediata alle vicende giudiziarie ricostruite e proposte nella sfera dell'immaginario, è già di per sé indicativa della presenza di mutamento in corso.

L'immaginario, i rituali fragili e le attivazioni perpetue

Come sosteneva Bataille, il modo in cui una società organizza la sfera del Sacro destro e quella del Sacro sinistro definisce la sua identità; Quarto grado, in questo

all'effervescenza una funzione non trasformativa, riducendola a una piacevole sovversione temporanea dell'ordine. Per esempio sempre Collins ha sottolineato che "Le celebri parate del Martedì Grasso di New Orleans venivano guidate da aristocratici che a bordo di carri da corteo gettavano soldi ai poveri; da ciò prese forma il rituale degli uomini che gettano collane di perline per ricambiare le donne che mostrano i propri seni nudi"(ivi). Seguendo questa prospettiva, l'immersione nell'effervescenza di Quarto Grado potrebbe essere interpretata, come abbiamo già fatto, come l'esito di un processo di mercificazione, favorito dall'impiego di particolari strategie comunicative da parte dei creatori del programma che metterebbero in scena un rituale contemporaneo finalizzato al godimento. Tuttavia questa chiave di lettura trascura il legame tra la trasmissione e il rituale del processo o più in generale con la sfera della giustizia, che continua ad essere un interlocutore di fondamentale importanza per comprendere a fondo il significato di questo genere di rappresentazione televisiva del crimine e il suo potenziale nella costruzione di legami sociali.

senso, si propone effettivamente quale principio organizzatore, impiegato nell'operazione di indagare il Male (il Sacro sinistro) ma anche in quella di identificare i responsabili di questo Male, restituendo alle famiglie coinvolte e alla collettività la possibilità di ripristinare un'identità purificata. In sostanza, si assiste a una riproduzione, nella sfera televisiva dell'Immaginario, di una procedura che tradizionalmente avveniva solo in una cornice simbolica strutturata e rituale, quella delle indagini e del processo gestite in maniera istituzionale. Da quando i media hanno iniziato a penetrare con maggiore profondità nella sfera giudiziaria e Quarto Grado ne è un esempio, quest'ultima è divenuta sempre più "dicibile" e visibile, assoggettata a esigenze di trasparenza e immediatezza che non si conciliano con le "finzioni giuridiche e le astuzie procedurali" (Garapon, 1997/2007) che connotano il processo in quanto rituale in grado di ripristinare l'ordine. In un certo senso, essa sembra sia stata strappata dalla dimensione del Sacro, che riguarda, appunto, qualcosa di separato e meno intellegibile rispetto a quanto si colloca nella sfera profana.

Adottando lo sguardo tradizionale di Durkheim che è anche quello di Garapon, nella modernità una "gestione" istituzionale della violenza attraverso un rituale volto a ripristinare la purezza del Sacro destro avrebbe creato delle forme di attivazione collettiva "effervescenti" e temporanee, destinate a sciogliersi attraverso il confinamento del caos e il ripristino dell'ordine.

Nella società attuale invece, il semplice fatto che la gestione rituale dell'ordine non sia più esclusivamente appannaggio del registro simbolico ma approdi nell'immaginario, costituisce la prima traccia del mutamento in corso. Se, infatti, l'ordine non è ricreato nella cornice solida del registro simbolico, in cui ogni

distinzione è ben codificata, la sua gestione in un immaginario illusorio e fantasioso non può che suggerire una progressiva erosione del concetto stesso di ordine.

Quarto Grado, inoltre, con le sue narrazioni e i suoi tentativi di contribuire alla purificazione della società, in realtà non fa che svelare la frammentarietà e l'indeterminatezza che connotano le fasi processuali contribuendo alla loro de-sacralizzazione: nella trasmissione, l'enfasi sui *cold cases*, ci parla di una società in cui le indagini sembrano dilatarsi incredibilmente nel tempo e in cui gli esiti dei processi sono accolti con un costante scetticismo.

Laddove il Sacro istituzionalizzato sembra scomparire, coperto da un immaginario sempre più pervasivo, lo stato di "effervescenza collettiva" non assume più allora un carattere transitorio ma diviene una condizione costante, le emozioni debordano e il caos istituyente si trasforma nella cifra distintiva della società contemporanea. Secondo Michel Maffesoli, la stessa sfera della "sacralità" si sposterebbe dalla dimensione istituita a quella istituyente, suggerendo così la possibilità della strutturazione del legame sociale contemporaneo e puntiforme non tanto nel processo "effervescenza collettiva-rituale-Sacro istituzionale" quanto nel mero caos effervescente.

Questo discorso, che è riassunto nell'espressione "etica dell'estetica" (cfr Cap. 2) coniata da Maffesoli, applicato al crimine e alla specifica trasmissione analizzata, ci porta a ipotizzare che se Quarto Grado può essere inteso quale espressione di questa "effervescenza perpetua" allora anche le emozioni trasmesse possono assumere un significato non semplicemente estetico ma costituire la base di un legame sociale, di un'apertura fragile all'etica. L'etica, il cemento della società, si ritroverebbe così nella tendenza estetica della collettività, nel provare delle

emozioni in grado di edificare un ponte, sempre provvisorio, tra l'individuo e la società.

Dal sublime al risentimento

Nell'esplorazione di questa linea interpretativa, la prima domanda da porsi sulla visione di una trasmissione televisiva come Quarto Grado riguarda quanto, in generale, si possa vivere quest'esperienza in maniera "sociale".

Un primo dato da rilevare, facendo riferimento a quanto riportato dagli spettatori, è che se la visione del programma può avvenire in solitudine, esiste quasi sempre una dimensione dedicata al confronto sui casi discussi che può essere ritrovata in famiglia, o nell'ambito di lavoro. È presente, dunque, una sfera sociale tangibile in cui la trasmissione è in grado di penetrare, interrogando spesso gli individui sulla gravità dei crimini avvenuti e sulle opinioni circa i possibili colpevoli e i relativi moventi.

A un secondo livello, la stessa definizione del sublime come emozione che pone di fronte all'individuo le infinite possibilità dell'agire umano, contiene al suo interno una componente "sociale": lo spettatore si emoziona in quanto essere umano messo *in relazione* con un altro essere umano che ha commesso un atto inspiegabile, è in virtù di questo legame che l'emozione può prendere forma. La violenza è sublime quando se ne avverte la prossimità e la possibilità, quando si riconosce che è strettamente connessa alla "natura" dell'essere umano e al suo mettersi in relazione con l'altro. Dunque, certamente esiste una sfera sociale nel sublime; esso costituisce tuttavia uno stato emotivo che, così come lo abbiamo descritto nel caso di Quarto Grado, appare guidato da una forte riflessività, in

cui lo slancio verso l'altro è appannato, spesso motivato da un desiderio di identificazione finalizzato al godimento di un senso del mistero.

Sullo stesso solco dell'indeterminatezza che dà origine al senso del sublime, negli spettatori si produce tuttavia un altro stato emotivo, quello del risentimento¹³² che, da un certo punto di vista, può essere inteso come uno “*shift*” del sublime e che consente di cogliere al meglio la natura sociale ed effervescente del vissuto dello spettatore, oltre che le sue implicazioni e le sue derive. Per risentimento intendo “un sentimento di frustrazione che tende a trasformarsi nel tempo in un sentimento di impotenza, che non ha alcuna via di uscita, che vorrebbe la vendetta per riparare un torto subito, ma che rimane schiacciato in una rabbia repressa e latente” (Tomelleri, 2009, p.18). Questo sentimento, questo desiderio di vendetta che si radica negli strati più profondi della personalità (*ivi*, p.23) nasce da un'istanza sociale o di fratellanza negata, da una ferita non rimarginata oppure da un'umiliazione e può finire per connotare alcune relazioni sociali, andando a costituire una vera e propria “intossicazione dell'anima” (*ivi*, p.19).

Non si tratta di un'esperienza emotiva condivisa da tutti gli intervistati, tuttavia essa costituisce, dal mio punto di vista, uno spunto interessante per mettere a fuoco il momento in cui il sublime senso del mistero si trasforma in un deciso slancio verso l'altro, nella proiezione dello

¹³² Il primo pensatore del “risentimento” fu Nietzsche, che affrontò questa malattia del sentire nel 1887 in “La genealogia della morale”. Secondo Nietzsche il risentimento costituiva una prerogativa dei deboli, cui l'azione è negata e che si consolano attraverso una vendetta immaginaria; egli identificò il risentimento in un rancore incapace di agire, in una violenza allontanata dal suo vero bersaglio (cfr. Tomelleri, 2009).

spettatore in una sfera meno contemplativa e più connessa all'azione.

Il principale stimolo del risentimento che unisce gli spettatori, è dato proprio dalle difficoltà del rituale giudiziario nel mantenere la propria sacralità, sottolineate dalla trasmissione in numerosi passaggi, che mettono in discussione le metodologie impiegate per raccogliere le prove, per interpretarle, oppure le sentenze stesse, spesso ritenute poco convincenti. Il discorso che Quarto Grado produce in questo modo assume le caratteristiche di una vera e propria narrazione "postmoderna", dai confini incerti, sempre traballante e polifonica, in grado di produrre spaesamento nello spettatore. Da essa deriva un forte sentimento di angoscia, dato dall'impossibilità di identificare una possibile "chiusura" in qualsiasi processo, i cui esiti vengono continuamente messi in discussione, aprendo una voragine di dubbi e di incertezze.

Esperto: “Io vedo che la Procura utilizza delle motivazioni scientifiche che sono inaccettabili per sostenere delle tesi che magari non possono essere sostenute sulla base di quell’esclusivo elemento genetico. [...]Io non parlo di cattiva fede, ovviamente loro hanno fatto un percorso professionale differente. Io credo che l’evoluzione, perché noi dobbiamo pensare di migliorare, stia nel prevedere anche dei corsi per queste persone. [...] Io dico che i magistrati e i PM debbano e possano avere anche un minimo di formazione scientifica perché il dna non è più un semplice elemento ma è una parte del diritto.
(9 Settembre 2011)

Voice over: Una mancanza, quella del prelievo del DNA, difficile da capire e da spiegare”

Voice over: “Ricorda il giudice – non è stata nemmeno rilevata la temperatura corporea al momento del ritrovamento”

(6 Aprile 2012)

Presentatore [a commento di una sentenza e rivolgendosi a un esperto]. Siamo arrivati alla resa dei conti!

Esperto1. No, siamo a un momento importante ma non è la resa dei conti.

Esperto2: [...] Comunque io sono in totale disaccordo con la sentenza.

Esperto 3: Dal punto di vista scientifico non mi sembra ci fossero prove sufficienti.

Avvocato del presunto autore di reato: per me è innocente, non lo dico da avvocato. S. ormai è parte della nostra famiglia.

Esperto 1: Sono un po’ in difficoltà perché anche qui le prove medico-legali vengono interpretate , se mi permetti, in maniera selvaggia

(26 Ottobre 2012)

Questo genere di narrazione, mossa da uno sguardo relativistico sul rituale giudiziario, sembra portare gli spettatori a percepirsi come sempre più distanti dalle istituzioni di cui fanno parte; istituzioni di cui, allo stesso

tempo, devono subire le contraddizioni, le quali possono risvegliare non solo un piacevole senso di mistero ma anche un vero e proprio stato di risentimento (Tomelleri, *ivi*, p.83). Secondo Tomelleri, "questo sentimento rappresenta la cifra distintiva del sentire contemporaneo tardo moderno, che oscilla in un movimento schizofrenico tra un desiderio esasperato e narcisistico di affermazione individuale e un sentimento di tristezza profonda e radicale" (*ivi*, p. 16).

Così, gli intervistati – stringendo un legame con i parenti delle vittime di reato – sposano le loro richieste di giustizia, spesso veicolate da apparizioni televisive e, al contempo, si rammaricano nel momento in cui prendono consapevolezza delle difficoltà che sembrano caratterizzare l'iter giudiziario. Tali “difficoltà” si scontrano, peraltro, con il desiderio di immediatezza della cittadinanza, che pretende dalla giustizia dei risultati, senza prestare la minima attenzione ai processi necessari per raggiungerli (cfr. Ceretti, 2005). Così, da un lato, come nel seguente estratto, si rivendica giustizia, dall'altro permane un senso di malinconia legato alla consapevolezza della presenza di difficoltà a volte insormontabili nel percorso da intraprendere per raggiungere una risoluzione “catartica”.

Q0. Queste trasmissioni devono continuare. La gente ci vede qualcosa di patologico ma non è solo la casalinga annoiata che lo guarda. Queste persone non devono essere dimenticate, loro e la loro famiglia. Già una morte naturale è spaventosa e difficile da affrontare. Figurarsi se hanno troncato la vita di tuo padre, di tuo figlio o di tua sorella. E bisogna veramente tenere alta l'attenzione e credo che l'aiuto del telespettatore possa essere utile. Magari il salumiere o la commessa può avere un'idea, dare un contributo. [...] Non credo che sia solo essere morbosi. Non credo ci sia dietro morbosità ma anche

comprensione verso queste persone che non ci sono più. Non dico che se hai un colpevole ti ridanno tua figlia, però devono essere puniti.

Frammenti come questo permettono di affiancare al senso del sublime un sentimento più sociale, che porta l'individuo a interrogarsi non solo sul male e sulla violenza ma sulle sorti degli autori e delle vittime di reato nella specifica cornice della società contemporanea. Anche in questo caso, è il senso di indeterminatezza a scatenare le emozioni, tuttavia il risentimento si concretizza nel desiderio di farsi carico della sofferenza degli altri e di dividerne la rabbia quando il rituale giudiziario non sembra in grado di ripristinare l'ordine e di restituire alla società una propria immagine purificata.

N. E poi sul fronte giustizia, il fatto che non riescano a trovare l'autore la maggior parte delle volte vuol dire che c'è qualcosa che non va. Poi quando li trovano dopo un anno vanno fuori, a me non mi sta bene questa cosa. Anche gli avvocati... hanno commesso un crimine, è evidente, ci sono le prove...basta! Infatti io dico il giorno che mi girano le palle ammazzo qualcuno ed è finita così, non è... C'è qualcosa che non va. Questo mi dà un senso di rabbia.

La rabbia scatenata dalla trasmissione, una sorta di rabbia “verso i potenti”, costituisce uno strumento per aggregare la collettività ma tale aggregazione è animata da una delicata logica “noi/loro” in cui “loro” sono gli inquirenti, gli avvocati, i giudici e i *mass media*, che sembrano coalizzati con l'obiettivo di ostacolare le vittime nell'intento di raggiungere la giustizia o la verità. Vittime con cui i cittadini si identificano e di cui si trovano chiamati a prendere le parti, dando forma a un senso di “comunità” estemporaneo, da opporre a una “società” che

non sembra più in grado di prendersi cura dei suoi cittadini (cfr Fistetti, 2014).

P. La mia emozione è la rabbia nel pensare “ma come si fa ad essere così?” Più rabbia che dolore perché mi spiace che lei non ci sia più. [...]. La mia è una rabbia generale “ma perché tutto questo?” “Perché venire a dirmi che lei fosse scappata di casa di notte con il freddo di gennaio?” La rabbia subentra al dispiacere perché il dolore lo provo per un familiare, parliamoci chiaro, la rabbia è perché penso “pensa te, qui vanno ancora avanti per mesi”. Per me questa rabbia è positiva, come faccio a dirti che sto bene quando provo questa rabbia? Però alle volte devo cambiare canale, qualche volta devo girare canale perché uno in qualche modo si deve ribellare, poi però lo rimetto per la curiosità. Quando la rabbia è ingestibile giro, giro per cinque minuti, e poi torno a vedere. Ma tanto è stato lui! [...] La mia rabbia non esplode mai, è interna, è una rabbia curiosa. La curiosità di capire fino a che punto arrivano a dire certe cose che secondo me sono assurde [...] Sì, è una rabbia curiosa di sapere, voglio sapere anche se ho rabbia. Come stasera ho sentito dire di un avvocato che parlava di un caso e diceva “non si può condannare, manca questo manca quest’altro” e a me viene in mente sempre che potrebbe esserci dietro qualcosa.

Questo risentimento sembra indirizzarsi in particolare verso gli inquirenti, talvolta ritenuti incapaci di svolgere al meglio il proprio compito, la cui alleanza con i *mass media* può rendere le loro presunte mancanze ancora più gravi. Si salda così, per quanto in maniera temporanea, l’idea di un “noi” costituito da tutti i cittadini che si ritengono vittime delle istituzioni, schiacciate dai loro malfunzionamenti:

H. Il fatto di inquinare le prove nell’immediato, che questi ti entrano con gli scarponi da montagna è già un errore. Io penso per esempio al mio lavoro, un lavoro normale che ha delle procedure scontatissime, bisogna rispettare delle regole.

Se penso a delle persone laureate che effettuano dei controlli, dovrebbero essere ancora più preparate rispetto a un operaio qualunque. Questo mi infastidisce perché mancano di professionalità.

L1. Purtroppo noi siamo abituati a telefilm come CSI in cui tutti sanno cosa fare, raccolgono le prove...invece sembra che in Italia riescano a inquinare in maniera favolosa o a non raccoglierle proprio. Insomma la polizia scientifica di CSI riesce a inchiodare tutti dalla briciolina, da noi non è così. In questo caso mi viene un po' rabbia perché molto spesso è così. Tutto sommato c'è il desiderio che comunque l'assassino venga preso con delle prove schiaccianti e univoche. Probabilmente a volte è difficile...ma non raccoglierle del tutto o inquinare...anche chi segue direttamente la vicenda non ha più punti di riferimento.

L0...A me sembra che a volte pur di non dire "è vero ho preso una cantonata ricominciamo", forse per mancanza di fondi, non so...si sta sulla soluzione più semplice. Si prende qualcuno per darlo in pasto ai media e dire "sì, l'abbiamo trovato".

Il legame sociale costruito da Quarto Grado, chiaramente puntiforme, fragile, temporaneo sembra prendere forma proprio dalla sensazione di "non avere più punti di riferimento", da cui possono scaturire sia reazioni sublimi, sia un senso di rabbia indirizzata verso chi avrebbe il potere di fissare questi punti ma non riesce a farlo. Così, come anticipato, una sfumatura di questo risentimento può essere rappresentata da una certa malinconia, dalla tristezza, dalla sensazione che le nostre certezze sul funzionamento della sfera del "Sacro istituzionalizzato" si siano definitivamente dissolte e che sia difficoltoso immaginare, come suggeriva Garapon, un

futuro animato da simboli e rituali alternativi¹³³. Ancora una volta, il momento di passaggio viene identificato nel processo per l'omicidio di Cogne, l'inizio dell'epoca della trasparenza attraverso cui i media hanno de-sacralizzato la giustizia decretando così l'avvento di una fase di spaesamento e rabbia:

N. Sì, però pensando alla Franzoni...è stata condannata. Semplicemente mi viene da dire che prima non entravamo così nel merito del processo, ci fidavamo e ci sembrava che arrivassero a delle decisioni in modo più chiaro. Adesso semplicemente sappiamo tramite la TV che le decisioni in alcuni casi arrivano in modo maldestro.

In un'epoca in cui il rituale sacro della giustizia viene cannibalizzato dai media e dal loro desiderio di trasparenza, rimane dunque l'effervescenza, un'attivazione perpetua che travolge gli individui e non gli dà pace, gettandoli nella ricerca "disperata" di una giustizia sempre più distante poiché fallibile.

In questa cornice, lo "shift" che coinvolge gli individui in una dinamica elastica e che li traghetta dal sublime al risentimento e viceversa ci consente di affermare che attraverso la trasmissione si possa, in effetti, rinsaldare un certo legame sociale. Resta il fatto che la dinamica noi/loro sopra descritta suggerisce una forma di aggregazione molto basilare, ben sintetizzabile con l'espressione "neotribalismo" (Maffesoli, 1988/2004) che si esprime

¹³³ È sbagliato considerare il rito giudiziario come qualcosa di arcaico ... si rischia di sbagliare nemico: una lotta per la giustizia non passa attraverso una battaglia contro tutti i rituali, ma una battaglia per dei simboli più veri ... si deve ripopolare la vita pubblica di nuovi simboli, di rituali efficaci, significativi e gestibili (1997/2007, p.321).

nell'identificazione emotiva con un gruppo di “sconfitti”, di vittime di un sistema di poteri che non solo non sembra più in grado di assicurare la cittadinanza ma che, al contrario, è percepito come una minaccia, come un'entità connotata dai malfunzionamenti, se non dalla malafede.

5. Nella terra selvaggia alla ricerca di una Storia: il turismo nei luoghi del crimine

Agli albori del *dark tourism*

L'avventura accademica del *dark tourism* ha avuto inizio tra il 1995 e il 2000 quando, in Gran Bretagna, l'interesse di alcuni studiosi ha intercettato la fascinazione della collettività per i luoghi in cui si sono consumate tragedie collettive, crimini efferati, per i contesti in cui la Storia si è manifestata in tutta la sua drammaticità. I termini con cui viene indicata questa forma di fascinazione e di pratica sono tre, si parlò inizialmente di "*dissonant heritage*", di "*thanatourism*" e infine attualmente, in modo più sistematico, la ricerca fa riferimento all'espressione "*dark tourism*" (Hartmann, 2014).

Il concetto di "*dissonant heritage*" (Turnbridge & Ashworth, 1996) si riferisce ai paesaggi attraversati da memorie discordanti, appartenenti spesso a gruppi in conflitto tra loro. Così, Turnbridge e Ashworth si sono occupati di ricostruire i diversi sguardi rivolti ad alcuni luoghi archetipici come i campi di concentramento nazisti, intrecciando le prospettive delle vittime, quelle dei perpetratori e degli spettatori.

Nel 1996, oltre al lavoro sul *dissonant heritage* di Turnbridge e Ashworth viene pubblicato anche un importante articolo firmato da Tony Seaton, intitolato "*Guided by the dark: from thanatopsis to thanotourism*" in cui, per la prima volta, l'attrazione per i campi di battaglia, per le centrali nucleari, per le scene del crimine, è ricondotta al tema della morte e al suo potere ammaliante, alla necessità dell'essere umano di dialogare con questa dimensione dell'esistenza, generalmente oggetto di diniego.

Infine, è del 2000 la pubblicazione di Lennon e Foley “*Dark tourism: the attraction of death and disaster*”, una raccolta di casi di studio relativi a forme di turismo in luoghi “oscuri”, preceduta da una presentazione del concetto di “*dark tourism*”, di cui tuttavia non è fornita una definizione precisa.

Il contributo di Lennon e Foley, cui viene riconosciuto il merito di aver introdotto nella comunità scientifica l’espressione “*dark tourism*”, è noto per aver considerato questo fenomeno come un “indizio della postmodernità” (2000, p.11); in particolare gli autori identificano tre passaggi che evidenziano la connessione tra questa esperienza e alcune caratteristiche del contemporaneo. In primo luogo, le tecniche di comunicazione globale giocano un ruolo importante nell’attrarre i turisti verso determinate mete, rendendo accessibili conoscenze ed emozioni relative a luoghi lontani dalla sfera della nostra quotidianità. Inoltre, il *dark tourism* sarebbe espressione di alcune ansie e dubbi relativi al progetto della modernità; alcune tragedie, come quella del Titanic o l’Olocausto, e i luoghi in cui hanno preso forma potrebbero così essere intesi come dei buchi, delle falle nel processo di razionalizzazione moderno, in grado di svelarne le fragilità e le sue (a volte drammatiche) implicazioni. Infine, il *dark tourism* contemporaneo si associa a pratiche di mercificazione messe in atto da chi favorisce il turismo in alcuni di questi “luoghi oscuri”, realizzando e promuovendo delle forme di *merchandising* comprensibili solo ricollegando questo fenomeno ai mutamenti che attraversano la società contemporanea (*ibidem*)¹³⁴.

¹³⁴ Nonostante non sia fornita una definizione precisa, i ricercatori ritengono che, oltre alla soddisfazione di questi tre criteri, per parlare di *dark tourism*, sia necessaria una “distanza cronologica”

La prospettiva di Foley e Lennon è stata criticata, in particolare, da Seaton (1999), il cui approccio al fenomeno tende a privilegiare non tanto le forme assunte dallo stesso nella contemporaneità quanto le sue radici più profonde, motivo per cui l'autore ha enfatizzato la presenza del *dark tourism* anche in epoche passate, si pensi per esempio al caso degli spettacoli dei gladiatori al Colosseo o al turismo a Waterloo¹³⁵.

Dal mio punto di vista, la contrapposizione tra il pensiero di Seaton e Foley & Lennon è tuttavia facilmente ricomponibile riconoscendo che chiaramente, come sottolinea Seaton, il *dark tourism* esiste da sempre e che la comprensione dello stesso non è possibile aggirando alcuni temi universali ed esistenziali come quello del rapporto tra l'essere umano e la morte, tuttavia è altrettanto chiaro che recentemente il fenomeno ha assunto delle sfaccettature peculiari la cui connotazione può dipendere anche dalla particolare conformazione del contemporaneo. In altre parole, da un lato il contatto con il mistero della morte attraverso il *dark tourism* può risvegliare lo stato emotivo

ridotta, ossia devono esserci testimoni ancora in vita in grado di confermare la memoria di quanto accaduto nei luoghi di turismo; inoltre, le motivazioni della visita possono essere ricondotte generalmente alla curiosità, alla serendipità, o a tour organizzati in determinate zone (2000, p.23).

¹³⁵ Inoltre, Foley e Lennon hanno affermato che il fenomeno del *dark tourism* sarebbe in crescita negli ultimi anni, aspetto che, in effetti, non è supportato da alcun dato e che secondo i critici (Bowman e Pezzullo, 2013) potrebbe essere ricondotto alla crescita del turismo in senso più ampio. In realtà, l'idea che il fenomeno sia in crescita è riportata anche da Stone e Sharpley (2008) e, sebbene non sia dimostrato scientificamente, essa sembra costituire un presupposto condiviso da gran parte dei teorici che si occupano del fenomeno.

del sublime portando l'individuo a interrogarsi sulla dimensione della caducità e a rapportarsi con il senso dell'esistenza; dall'altro questo dialogo sulla vita e sulla morte veicolato dal turismo nei luoghi oscuri avviene attualmente in una cornice di mercificazione e spettacolarizzazione che non può non penetrare nella pratica del *dark tourism*, ampliando gli universi di significato ad essa associati.

Al momento, i tentativi volti a sistematizzare il pensiero sul *dark tourism* si devono soprattutto a Philip Stone, il quale tuttavia ha riconosciuto il carattere ancora "in fieri" del campo di studi cui si occupa (2013), nonostante il suo grande impegno nel promuoverlo a livello internazionale.

Philip Stone ha, in primo luogo, proposto una definizione di *dark tourism* intendendolo come "l'atto di viaggiare e visitare siti associati alla morte, alla sofferenza o a ciò che è apparentemente macabro" (2006, p.146) ed è autore di una vera e propria operazione di "*branding*", grazie alla quale ha portato l'espressione "*dark tourism*" ad affermarsi nei circuiti internazionali, sia mediatici sia accademici (Stone, 2013c). Il principale strumento impiegato per "fare rete" attorno a questi temi è stato il sito *The Dark Tourism Forum* (www.dark-tourism.org.uk) cui sono collegati un account Facebook e Twitter, aperto nel 2005 e dedicato alla raccolta e condivisione di alcuni materiali per favorire lo studio del *dark tourism*; successivamente, presso la University of Central Lancashire è stato creato l'*Institute for Dark Tourism Research* che promuove ricerca su questi temi a livello internazionale, stimolando la collaborazione sul tema a livello interdisciplinare.

Presento qui di seguito le principali acquisizioni di ricerca sul tema del *dark tourism* relative alle classificazioni delle forme di questa tipologia di turismo e

all'analisi delle motivazioni dei turisti, utili per delineare in via preliminare i confini di questo campo di ricerca. Successivamente, in linea con la struttura di questo lavoro, tratterò gli studi che si sono occupati del *dark tourism* in relazione al senso del sublime, toccherò il tema della mercificazione e, infine, affronterò in maniera più approfondita il controverso rapporto tra l'essere umano e la morte, aspetto che ha interessato in prima battuta Seaton e che, successivamente è stato ampliato da Stone, la cui prospettiva teorica si rifà al pensiero di Durkheim.

Sfumature d'oscurità

“What is so dark in dark tourism?” Cosa c'è di così oscuro nel *dark tourism*? Se lo sono chiesti Bowman e Pezzullo, in un articolo del 2010 in cui gli autori problematizzano la scelta del termine “*dark*” per designare questa forma di turismo, sostenendo che si tratta di un'espressione che rievoca una sfera disturbante, problematica, perversa, se non “morbosa”. E così, coerentemente con questa accezione, Foley e Lennon – secondo gli autori – avrebbero la criticabile tendenza a impiegare il termine anche per tracciare dei confini circa la liceità di determinate pratiche, in particolare esprimendo disappunto laddove l'interesse per la tragedia s'interseca con il processo di mercificazione. Essi impiegherebbero così il termine anche nella sua accezione dispregiativa, prestandosi a giudicare alcuni aspetti del fenomeno invece di soffermarsi sulla sua analisi.

Inoltre, considerando alcuni casi empirici – continuano Bowman e Pezzullo – è possibile prendere consapevolezza del fatto che, al di là della mercificazione, in ogni pratica di turismo di questo genere si intrecciano diversi stati d'animo e motivazioni che possono trovare difficile collocazione nella categoria del “*dark*”. Si pensi, per esempio, alla visita a un campo di sterminio e alla molteplicità delle corde che può toccare nell'interiorità di un essere umano che si trova ad attraversarlo. Citando Benjamin, gli autori sostengono che “non c'è un documento di civilizzazione che non sia, allo stesso tempo, un documento di barbarie” e così, “non c'è documento di barbarie che non sia, allo stesso tempo, un documento di civilizzazione”. Di conseguenza, anche la pratica di turismo nei luoghi in cui la morte si è manifestata nel modo più estremo, può contenere al proprio interno un desiderio di conservazione della memoria, piuttosto che un bisogno di ricongiungimento con la Storia che, secondo gli autori, il termine “*dark*” tenderebbe ad oscurare.

A fronte della proposta avanzata da Bowman e Pezzullo di rinunciare all'espressione “*dark tourism*”, va segnalato che l'impiego del termine da parte di coloro che collocano la loro ricerca all'interno di questa categoria non è acritico. Esistono, per esempio, diversi tentativi di classificare le esperienze di *dark tourism*, distinguendole anche in relazione al livello di “oscurità” che le connota. Seaton (1996), tra gli altri, ha identificato cinque diverse sfumature di questa forma di turismo: assistere alla morte pubblica di una persona (esperienza sempre più rara, nella società attuale), visitare luoghi in cui sono avvenute morti individuali o di massa (categoria molto ampia, che include per esempio la visita in un luogo in cui è avvenuto un omicidio in famiglia ma anche quella a un campo di sterminio), recarsi presso lapidi commemorative o luoghi

di reclusione, vedere rappresentazioni simboliche della morte (per esempio, assistere a una mostra che include armi impiegate per uccidere) e, infine, essere spettatori di ricostruzioni di eventi tragici (per esempio, la rievocazione di alcune battaglie).

Successivamente, Miles (2002) ha proposto di distinguere il *dark tourism* dal *darker tourism*: quest'ultimo non avviene presso luoghi legati alla morte (per esempio monumenti) ma in punti in cui essa si è manifestata realmente (per esempio in un campo di battaglia); inoltre, l'esperienza è tanto più oscura, quanto più la distanza temporale dai fatti avvenuti è ridotta.

In seguito, sono state avanzate altre proposte di classificazione (Strange & Kempa, 2003; Sharpley, 2005). Il tentativo più recente è quello di Stone (2006) che procede sulle orme di quello di Miles. Secondo Stone, esistono diverse gradazioni di oscurità, per cui ogni forma di *dark tourism* può essere collocata su un ipotetico continuum. Le forme più "oscuri" del turismo coinvolgono luoghi di morte e sofferenza, visitati per motivi perlopiù educativi e in cui l'evento tragico è avvenuto non molto tempo prima; l'idea del visitatore è quella di ricercare un'esperienza di autenticità, senza troppe infrastrutture turistiche e in linea generale guidato da una "influenza politica". L'altro estremo del continuum coinvolge luoghi associati alla morte e alla sofferenza, visitati per divertimento in un contesto spesso molto turistico e inautentico, in cui gli eventi proposti riguardano un passato ormai lontano. Due esempi estremi sottesi a questa classificazione sono quella del campo di sterminio da un lato, e delle attrazioni come il "*London Dungeon*" dall'altro, una sorta di *luna park* in cui vengono inscenati gli eventi più macabri della storia della città avvalendosi di attori, effetti speciali e scenografie.

Da un certo punto di vista, seguendo anche le critiche di Bowman e Pezzullo forse più che gradazioni di “oscurità”, quelle di Stone potrebbero essere intese, in italiano, quali sfumature di “profondità” dell’esperienza di turismo scelta dai partecipanti. Per esempio, un crimine come lo sterminio degli ebrei potrebbe attirare l’attenzione di individui interessati a porsi delle domande fondamentali sul concetto di umanità, a commemorare un evento tragico avvenuto e dunque a rinsaldare il legame con la propria comunità. Per questi motivi o altri analoghi i turisti potrebbero essere disposti a vivere delle emozioni intense, anche sgradevoli, volte ad attraversare questa esperienza in profondità, interrogandosi su *quel punto* sino a cui si può spingere l’agire umano. Per descrivere questa esperienza, il termine “oscurità” impiegato in questa scala può essere fuorviante poiché carico di significati dissonanti; da un lato, come anticipato, può rievocare qualcosa di “sbagliato” o “morboso”, dall’altro può associarsi anche all’idea di una difficile intellegibilità. Riflettendo sul tema della “intellegibilità”, agli occhi del ricercatore potrebbe allora apparire più “oscura” la scelta di prendere parte a un tour organizzato per visitare il luogo in cui è avvenuto un crimine qualche giorno prima, una scelta in apparenza legata al *divertissement* e dunque, proprio per questo, meno facilmente intellegibile.

Inoltre, anche il concetto di profondità non dovrebbe essere considerato in opposizione a quello di superficialità, in quanto questo binomio potrebbe prestarsi a essere interpretato quale *escamotage* per distinguere le forme di *dark tourism* “degne” (quelle profonde) da quelle “superficiali”. La distinzione più opportuna potrebbe allora essere quella che oppone la “profondità” alla “leggerezza”, considerando queste sfumature non tanto in relazione ai

luoghi in sé ma all'esperienza che ne fanno i turisti che li selezionano e li comparano tra loro.

In conclusione, nonostante la problematicità del termine “*dark*” se concepito in una scala di gradazioni, ritengo che l'espressione *dark tourism* in sé sia particolarmente adatta per descrivere in maniera immediata questo genere di pratiche dal punto di vista criminologico. In effetti, esse contengono elementi “oscuri” in quanto interrogando la violenza pongono l'accento sull'Ombra dell'essere umano, includono delle dimensioni misteriose e, in linea generale, prendono forma sulla linea che separa le regole del sentimento dall'area della trasgressione emotiva¹³⁶.

Spazi liminari e *performance*

L'analisi delle motivazioni che spingono gli individui a intraprendere questi “viaggi oscuri” è, come sempre quando si tratta delle “cause” di un fenomeno, quanto mai delicata. Un buon punto di partenza per avvicinare il tema consiste nell'analisi dell'esperienza del viaggio, o del turismo in sé, accostandola al concetto di “liminarità”.

Cosa cerchiamo quando ci allontaniamo dai luoghi in cui si svolgono le nostre *routines*, quando abbandoniamo gli aspetti profani (nel senso di Bataille) della vita e ci avventuriamo in un Altrove?

¹³⁶ L'espressione mi sembra anche più convincente di quella di Thanatourism in quanto, sebbene la morte giochi un ruolo cruciale in queste pratiche, il concetto di “oscurità”, includendo anche la sfera della morte, si presta a riflessioni più divaricate in connessione con i mutamenti della società contemporanea.

Per comprendere a fondo l'esperienza del turismo, Urry e Larsen (2011) la considerano accomunabile al fenomeno del pellegrinaggio, attraverso cui nelle più diverse epoche storiche, i viaggiatori hanno percorso lunghi itinerari realizzando una sorta di rito di passaggio. Con la sua partenza, il pellegrino si separa dal punto di vista sociale e fisico dai luoghi attorno a cui gravita abitualmente la sua vita, accede a una zona "liminare", ossia a un'antistruttura, fuori dallo spazio e dal tempo, (Turner, 1969/72) in cui le convenzioni sono sospese ed è possibile fare un'esperienza del sacro, per poi ritornare al luogo di provenienza con una sensazione di "accrescimento". Questo genere di esperienza, nella sua sequenza di separazione – accesso a una zona liminare – rientro, coinvolge anche noi, non solo quando intraprendiamo quelli che comunemente sono identificati come "viaggi", ossia esperienze di spaesamento particolarmente intense, ma anche quando facciamo del turismo. Shields, per esempio, ha parlato di esperienze di liminarietà per descrivere le spiagge di Brighton degli anni '50, dei luoghi di "fuga dalla realtà", in cui si materializzava una zona carnevalesca caratterizzata dal rumore delle folle alla ricerca di uno spazio da condividere, dal mix tra classi sociali, dalla sovversione delle gerarchie e dei codici convenzionali, dall'espressione di una "corporeità svelata" offerta agli occhi degli altri (cfr Urry & Larsen, p.93).

Inoltre, nel viaggio, l'esperienza liminare dell'altrove è legata alla capacità di abitare questi luoghi "altri" e di sintonizzarsi con le emozioni che sono in grado di trasmettere, ossia con quella dimensione che Urry ha definito lo "sguardo" del turista¹³⁷. Porre lo sguardo sulla

¹³⁷ "*The tourist gaze*" è il titolo del lavoro del sociologo John Urry, scritto con Larsen, divenuto un classico per gli studiosi del turismo.

realtà circostante è un'abilità appresa, non esiste uno sguardo "puro". Ogni modalità di rivolgere la nostra attenzione ai luoghi che visitiamo si interseca con la struttura sociale di cui facciamo parte, con le nostre aspettative circa il nostro incontro con il "nuovo", con i codici del sentire che caratterizzano ogni contesto che ci troviamo ad attraversare. In altre parole, ogni "sguardo" è legato a un immaginario che abita l'individuo e che, al contempo, lo sovrasta nutrendo i suoi desideri, orientando le sue scelte nella selezione dell'Altrove verso cui dirigersi e le modalità di relazionarsi con quel luogo.

Perché, dunque, le persone praticano il *dark tourism*? La scelta di visitare un particolare luogo di morte o di violenza è probabilmente dettata dal desiderio di fare un'esperienza di liminarietà, a sua volta ricollegabile ai mondi che abitano il turista, il cui "sguardo", per essere compreso, deve essere posizionato proprio lungo il continuum che congiunge l'individuo alla società. Da questa prospettiva, il *dark tourist* seleziona dei luoghi in cui sono avvenute delle violenze "rilevanti" per lui e per i mondi culturali che gli appartengono, dei luoghi del trauma e del disastro definiti e riconosciuti in maniera collettiva. Non solo, nel luogo, il turista ricerca con lo sguardo quei "*frame*" appartenenti al suo immaginario, in grado di evocare le sensazioni desiderate magari rifotografando i contesti visti in televisione, le immagini che indicano – in maniera emblematica – l'aura del luogo. Per fare un esempio, un *tour* nella Londra di Jack lo Squartatore molto probabilmente porterà i partecipanti a posare lo sguardo sui vicoli stretti e bui della città e a fotografarli, in quanto "emblema emozionale" – nell'immaginario collettivo – della Londra dell'epoca e dei suoi lati oscuri così ben sintetizzati dagli omicidi di Jack lo Squartatore.

Per analizzare le motivazioni dei *dark tourists*, la “componente sociale” dello sguardo è dunque molto importante, in quanto connota sia il processo di scelta della meta, che porta l’individuo a lasciarsi trasportare da specifici immaginari, sia l’esperienza della liminarietà in sé, contribuendo a strutturare il viaggio come una vera e propria *performance* che coinvolge la vista, ma anche il corpo, i sensi e le emozioni del turista nella sua totalità.

Viaggiando, l’individuo trova nella *performance* il punto di congiunzione tra la struttura e la sua capacità di *agency*¹³⁸, ciò significa che se l’esperienza del turismo è in parte “pre-formata” dall’immaginario (quello che ci spinge a selezionare la stessa inquadratura degli altri nelle fotografie) l’individuo “gioca” con i contesti e con le loro regole, utilizzando la vista ma anche relazionandosi con altre persone, evocando delle sensazioni, attivando la propria memoria per “inscenare” al meglio l’esperienza turistica (Cfr Urry & Larsen, cap. 8).

Il *dark tourist*, in quanto viaggiatore, si scollega dunque dalla realtà e si sintonizza con degli specifici Altro, realizza in questo senso una *performance* poiché co-costruisce questi luoghi trovando un punto di congiunzione tra ciò che è già dato e quanto egli può plasmare, in un processo di continua negoziazione.

Bowman e Pezzullo (2011) hanno scritto sull’esperienza del *dark tourism* come *performance*, evidenziando come esso prenda forma dall’incontro tra l’individuo e la morte, un tema cruciale che attraversa gli immaginari della società contemporanea. Secondo gli autori, la prospettiva

¹³⁸ Urry identifica questa visione della *performance* come il punto di congiunzione tra l’approccio *top down* di Foucault (che si è concentrato sul potere della struttura) e quello *bottom up* di Goffman.

“performativa” consentirebbe di superare le dicotomie che caratterizzano la ricerca sul *dark tourism* e sulle motivazioni che lo animano, spesso ricondotte a binomi come autenticità/mercificazione che portano a identificare nel divertimento le cause dell’avvicinamento a mete che Stone definirebbe “*lighter*” e nell’educazione le cause dell’avvicinamento alle mete “*darker*”. A ben vedere, si tratta di categorie “*tranchant*” che schiacciano sulle peculiarità del luogo le motivazioni e le esperienze del *dark tourist*. Al contrario, uno sguardo concentrato sulla “*performance*” consente di mostrare le sfumature delle esperienze, valorizzando le interazioni e i significati che ad esse sono attribuite ed evidenziando così la capacità dell’individuo di interagire con un contesto già dato, riappropriandosene¹³⁹.

Focalizzare l’attenzione sulle pieghe del fenomeno del *dark tourism* e sui suoi aspetti ibridi, non significa tuttavia inseguire le sfumature rinunciando a rispondere a delle concrete domande di ricerca. Così, nonostante in letteratura siano presenti alcuni tentativi di enunciazione delle motivazioni che spingono al turismo nei “luoghi oscuri”, le ricerche più feconde sono quelle che, come nel caso di Bowman e Pezzullo riconducono il fenomeno al desiderio di un contatto con la sfera della morte, che tratterò oltre.

¹³⁹ Per fare un esempio, un approccio performativo potrebbe indagare come, facendo turismo in un campo di battaglia e trovandosi coinvolti con la famiglia in una ricostruzione storica con costumi e armature, gli individui siano disposti a giocare e, attraverso il gioco, a superare gli aspetti apparentemente “kitsch” della ricostruzione ricavandone un’esperienza più profonda di quanto potessero inizialmente pensare (*ivi*).

Per ora, il *dark tourism* potrebbe essere inteso come espressione del bisogno di accedere a una sfera “altra” in cui l’individuo, mediando tra gli immaginari preesistenti su uno specifico luogo, sintonizzandosi con le emozioni desiderate, interagendo con altri individui, considerando le “regole del sentimento” e attingendo alla propria memoria, tenta di mettersi in contatto con la dimensione della morte.

Il sublime, la mercificazione delle emozioni e l’effervescenza nel *dark tourism*

I risultati delle ricerche collocabili nel campo disciplinare del *dark tourism*, trattando di fatto un fenomeno che può essere considerato una declinazione specifica della fascinazione per il crimine, possono essere sistematizzate con più precisione seguendo la struttura del discorso impiegata in questo scritto. Ciò significa che esistono alcune ricerche che trattano del turismo nei luoghi del crimine connettendolo esplicitamente al tema del sublime, mentre rispetto a quelle che ho definito come “le due facce del carnevale”, esistono sia alcuni contributi che si sono occupati del processo di mercificazione che coinvolge alcune mete del *dark tourism*, sia una letteratura più consolidata che considera il *dark tourism* come una forma di “effervescenza” volta ad avvicinare la dimensione sacra della morte. La breve presentazione delle acquisizioni della ricerca su questi temi costituisce un presupposto necessario per posizionare i risultati del mio contributo empirico nella cornice più adatta, evidenziando

elementi di continuità e di discontinuità rispetto al panorama esistente.

Geografie sublimi

Il geografo cinese Yi-Fu Tuan, discutendo attraverso numerose illustrazioni di deserti, di oceani e di paesaggi estremi, nel suo ultimo lavoro (2013), esprime il desiderio della nascita di una “geografia romantica” in grado di accogliere le passioni umane, in particolare il nostro bisogno di raggiungere l’irraggiungibile.

La geografia romantica, secondo l’autore, dovrebbe essere animata dalla ricerca di luoghi sublimi, spazi in cui l’estremamente grande o l’estremamente piccolo si manifestano, risvegliando gli animi inclini a sintonizzarsi con ciò che si oppone all’ordinario e alla razionalità. La civilizzazione, secondo Yi-Fu Tuan, avrebbe prodotto tre tipologie umane inclini a trascendere, ad “andare al di là”: gli esteti, gli eroi e i santi. I tratti caratteristici di queste tre figure sono state incontrate più volte in questo scritto in relazione al sublime: si è parlato della ricerca di sensazioni forti e dell’estetizzazione del mondo contemporaneo, del desiderio di fusione con il Sacro che potrebbe essere associato all’immagine del santo e del bisogno di immaginare un nuovo ordine sociale che connota gli eroi.

Manca, nella tipologia di Yi-Fu Tuan, quella del criminale, che consentirebbe l’inclusione, in un’ipotetica “geografia del sublime”, anche i luoghi in cui si è manifestata la violenza o la morte in maniera estrema e in cui prende forma il fenomeno del *dark tourism*, come espressione di una fascinazione per l’oscurità. In altre

parole, una geografia del sublime “estesa” potrebbe includere quegli spazi in cui gli aspetti seduttivi della violenza (il *thrill*) creano una vera e propria aura attrattiva e ambivalente, in grado di portare a sé dei viaggiatori contemporanei, interessati a interagire con i luoghi liminari che custodiscono l’esperienza della morte.

Dopo Seaton, che ha messo in relazione il *dark tourism* con il sublime romantico (1996), si può citare il lavoro empirico di Laura Huey (2011), sociologa canadese, che ha utilizzato la categoria del sublime, nell’accezione di Burke, per analizzare il Museo Criminale di Vienna, in particolare le scelte estetiche e gli allestimenti proposti dai curatori. Il museo, infatti, offre agli spettatori la possibilità di consumare delle forme estetizzate del crimine e della sofferenza, utilizzando degli oggetti “sublimi” per emozionare lo spettatore, talvolta per shockarlo e per educarlo.

Può essere interessante, inoltre, il lavoro di Jeff Goatcher e Viv Brunsden (2011) sul turismo a Chernobyl, in Ucraina, interpretato proprio con le lenti del sublime, così come quello di Paul Dobraszcyk (2010) in cui, facendo riferimento al “perturbante”, racconta in prima persona l’esperienza di un viaggio organizzato presso il reattore di Chernobyl e la città abbandonata di Pripyat, costruita a un chilometro a Nord-Ovest del reattore e destinata a ospitare i lavoratori dell’impianto¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Si potrebbe obiettare che l’esplosione nucleare di Chernobyl del 1984 non fu un “crimine” in senso stretto, quanto piuttosto un incidente; tuttavia, ritengo che questi studi possano essere ugualmente interessanti per delineare i contorni delle riflessioni sul lato oscuro del turismo nei luoghi del crimine in quanto i temi emersi sono estendibili alla fascinazione per la violenza.

Quello a Chernobyl/Pripyat è un turismo della tipologia “*darker*” o, forse meglio, “profonda”, che porta i viaggiatori (circa 2000 nel 2006, cfr Goatcher, 2011) a incontrare un luogo contaminato, in cui alcune scelte politiche in campo energetico hanno dato la morte immediata a 31 persone e, nel corso degli anni, secondo i calcoli dell’Organizzazione Mondiale della Sanità, a un numero imprecisato compreso tra le 4000 e le 9000.

Una buona chiave per suggerire un’idea del turismo in quei luoghi può essere rappresentata da questa immagine, utilizzata da Dobraszcyk per descrivere l’abbandono della città di Pripyat: una scuola deserta, in rovina.

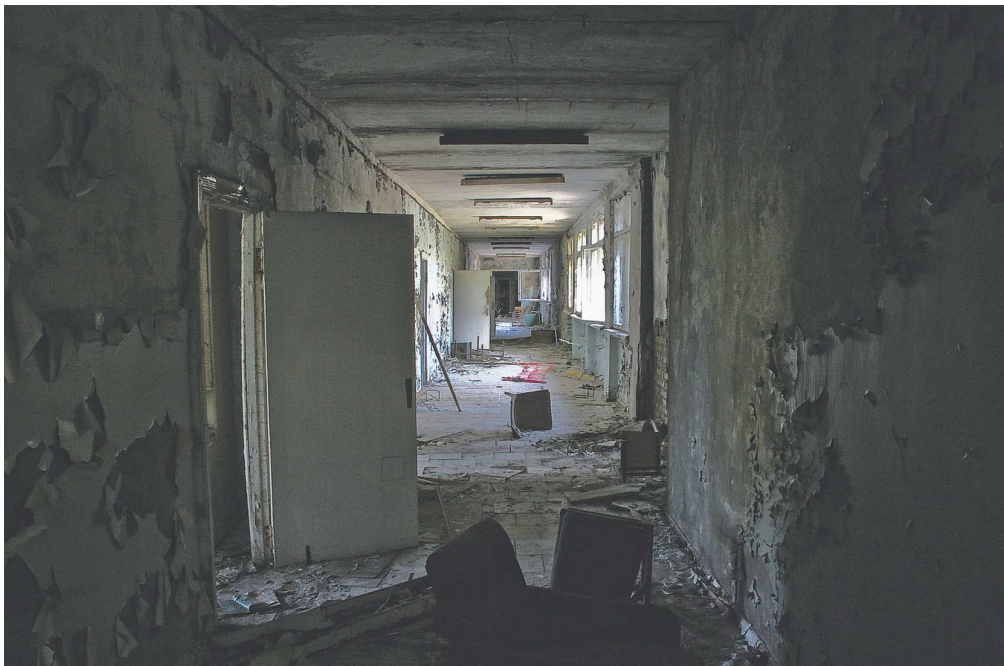


Figura 12. Una scuola abbandonata a Pripyat, nei pressi di Chernobyl.

Come i vicoli bui citati per il caso di Jack lo Squartatore, anche questa immagine di abbandono e di tragedia può essere considerata come uno dei tasselli che compongono il nostro immaginario, un archetipo della tragedia

collettiva ripreso anche nella cinematografia¹⁴¹. Dirigersi verso Pripyat significa *aspettarsi* questo genere di spettacolo e le fotografie dei visitatori della pagina web dedicata al turismo in quei luoghi (pripyat.com) confermano che in effetti è proprio questa la tipologia di scatto che viene generalmente scelta per raccontare l'aura del disastro nucleare: il concetto sotteso è quello della catastrofe, peraltro ancora "viva", è la cristallizzazione di un buco, di un vuoto di senso.

La fotografia, da questa prospettiva, può essere considerata allora come un'approssimazione del concetto di reale, anche perché immortalata il momento di una frattura che, a distanza di tempo, è ancora lì, a farsi testimone di quanto accaduto. Questi frammenti catturano il momento del ribaltamento, l'attimo in cui lo scenario si è trasformato nel suo doppio perturbante, dando forma a uno spettacolo che la fotografia può solo suggerire, tentando di catturare l'infotografabile (Goatcher & Brunsten, *ivi*) e rivelando, al contempo, la debolezza dello strumento nella rappresentazione dell'incommensurabile (Dobraszczyk, *ivi*).

Come riporta Alexievich (1999, p.86 cit in Dobraszczyk), un abitante del luogo intervistato sottolineò questa dimensione incommensurabile affermando quanto segue:

¹⁴¹ Dobraszczyk cita, per esempio, il film di fantascienza "Stalker" del 1979 di Andrej Tarkovskij, il cui immaginario catastrofico ha preceduto quanto poi si è concretizzato 7 anni dopo con l'evento di Chernobyl. Ciò significa che anche in questo caso, come fu per l'11 Settembre, i grandi eventi tragici contemporanei sono spesso esperiti dallo spettatore come la realizzazione di una frattura spettacolare già appartenente all'immaginario cinematografico.

Come puoi credere in ciò che non puoi comprendere? Non importa quanto tu ti possa sforzare, non puoi comprenderlo. Mi ricordo molto bene: ce ne andammo, il cielo era così blu.

Chernobyl è incommensurabile perché è *incredibile*, è la manifestazione sublime di una dimensione troppo vasta e potente per poter essere compresa. Così, le rovine suggeriscono all'uomo l'idea della sua caducità, sono il luogo liminare che si oppone alla razionalizzazione e alla purificazione che domina la città moderna. Da questa prospettiva, esse riproducono il dualismo tra il sublime e il bello, consentendo al viaggiatore di attingere a una sfera ignota e profonda, caotica, opposta rispetto alla "bellezza" in cui svolgono normalmente le sue *routines*.

Nella città pietrificata, il viaggiatore può allora interrogarsi sui temi della vita e della morte, collocarsi in una dimensione "epocale", può viaggiare per esperire la sua sublime fragilità.

Sulla kitschificazione

Se il *dark tourism* in un luogo come Chernobyl può essere paragonato a quello che si svolse a Pompei (cfr Seaton, 1996) quando con i primi scavi emerse una città intatta, la cui vita era stata soffocata dall'eruzione del Vesuvio del 79 a.C., è indubbio che il fenomeno del turismo nei luoghi di morte abbia assunto, nella contemporaneità, delle connotazioni specifiche.

Come sottolineato dalla classificazione di Stone, esistono diverse sfumature del *dark tourism* e uno dei fattori centrali da considerare per comprendere la

connessione tra queste pratiche e il contemporaneo, è quella della mercificazione.

Sul sito *web* del “9/11 memorial” si possono acquistare delle collane con incisa la frase tratta dell’Eneide, “*Nulla dies umquam memori vos eximet aevo*”, tappetini del mouse, portachiavi, quaderni con la scritta “*hope*”, “*remember*” oppure “*honour*”, poster, magliette e cravatte a tema. Esistono *tour* come l’*Helter Skelter Tragical History Tour* della durata di tre ore e mezza, che consente di visitare i luoghi in cui la *Manson Family* ha commesso i propri omicidi, quelli in cui gli assassini hanno gettato i propri vestiti zuppi di sangue, il ristorante El Coyote, dove la “famiglia” si riuniva per pianificare le sue mosse. Che cosa accade all’aura di questi luoghi del sublime quando incontrano le logiche della mercificazione? Che significato bisogna attribuire al fatto che una parte del biglietto per l’*Helter Skelter tour* sia devoluta alla *The Doris Tate Crime Victim Foundation*, l’associazione in difesa dei diritti delle vittime creata dalla sorella di Sharon Tate?

Gli eccessi del processo di mercificazione, associata al *dark tourism*, sono stati interpretati impiegando la categoria del “*kitsch*” (Sharpley & Stone, 2009). Bisogna tuttavia prendere le distanze dalla banale associazione tra il *kitsch* e il cattivo gusto. Per fare un esempio, non ci si può limitare a definire una *boule à neige* contenente le *Twin towers* come un semplice manufatto senza qualità, l’esito orrendo della produzione di massa degli oggetti culturali.

Abraham A. Moles, definisce il *kitsch* come segue:

“un processo sociale d’inflazione dell’attività estetica nella società dei consumi di massa; esso comporta una ‘degradazione’ attraverso la ripetizione multipla e dà luogo a forme artistiche

secondarie, prive di autenticità, ma che soddisfano tuttavia un bisogno umano” (Enciclopedia del Novecento, Treccani)¹⁴².

In questa definizione sono presenti due aspetti molto importanti che danno forma alla “degradazione” del *kitsch*: il concetto di “perdita di autenticità” e l’idea che questo *processo sociale* risponda a un “bisogno umano”.

Il concetto di *autenticità* è di centrale importanza per comprendere il fenomeno del *dark tourism*; seppur guidato da un immaginario, abbiamo ipotizzato che il turista scelga delle mete sublimi legate alla morte per ricercare un’esperienza *immediata* con il reale, un momento di contatto – quanto più autentico – con le tracce di una frattura, di un punto di discontinuità. Ora, le logiche della mercificazione e della kitschificazione, ossia del processo che porta a classificare, a distinguere le esperienze emotive e a trasformarle in “pacchetti” turistici degradati e corredati di *merchandising*, appare a prima vista antitetico rispetto a quello volto alla ricerca di una forma di autenticità o alla conservazione di una certa sacralità.

Su questo punto si può citare il caso dei campi di sterminio e dei dibattiti che hanno preso forma in relazione alla collocazione dei servizi per i turisti. A che distanza è necessario collocare i servizi igienici per non intaccare la sacralità del luogo? Qual è il limite che è in grado di trasformare la visita a un campo di sterminio in un’esperienza *kitsch*? Si possono vendere *souvenir*? Come

¹⁴² Tuttavia Moles lascia una scappatoia: il ‘Kitsch a rovescio’, o per meglio precisare, la capacità di introdurre ed esaltare elementi celebrati o tipici del Kitsch in un contesto tuttavia estremamente raffinato:

contenere il turista che mangia il panino davanti ai forni crematori? (cfr, Dery, 1999, Stone e Sharpley, 2009)

Rispondere a questi interrogativi non è certamente facile. Adottando uno sguardo pessimista alla Baudrillard, si potrebbe affermare che l'autenticità, nella società attuale soffocata dall'immaginario non esista: ci aggiriamo nei luoghi alla ricerca degli scenari che già conosciamo attraverso i media, cercando di interagire con gli stessi perché ci diano le sensazioni che desideriamo, peraltro in forma mimetica. Il contatto con il reale, da questa prospettiva, sarebbe pressoché impossibile, si tratterebbe sempre di un reale "addomesticato" attraverso l'immaginario. In altre parole, il turista cercherebbe l'autenticità, lo stacco reale con la vita quotidiana, ma i suoi tentativi sarebbero sempre destinati a fallire (Mac Cannell, 1973) in quanto la mercificazione e la kitschificazione sarebbero connaturati alla società contemporanea.

A questo proposito, viene in mente la storia riportata da Alain de Botton (2002) di quel turista che passò giornate intere a osservare paesaggi olandesi ritratti in alcuni dipinti conservati al museo del Louvres; quando però spinto dall'entusiasmo si recò in Olanda rimase terribilmente deluso, rendendosi conto che l'autenticità, o meglio, la sua idea di autenticità di quei luoghi era conservata in maniera più efficace nel silenzio e nella solitudine di quella rassicurante sala parigina.

D'altra parte, si è detto che il turismo può essere interpretato come una *performance*; ne consegue che anche il concetto di autenticità, al posto di essere espunto dal discorso in quanto incompatibile con i nostri tempi, può essere considerato un oggetto sotto costruzione, una sensazione che viene ricreata in maniera performativa da chi è interessato a viverla. In effetti, non si può non

considerare che il *dark tourism* esiste laddove vi sono dei luoghi la cui aura è perlomeno *rappresentata* come sacra e autentica in maniera più marcata rispetto ad altre mete, il che rende il tema della kitschificazione di peculiare importanza.

Il turista raggiunge dei luoghi oscuri anche per l'*idea* di autenticità che essi custodiscono e che egli evocherà mediando tra la propria memoria, le interazioni con altre persone, chiaramente il luogo stesso, nonché i processi di mercificazione che lo attraversano. Questi ultimi acquisiscono rilevanza tanto più se si considera che la mancanza di autenticità del *kitsch* può materializzarsi in rappresentazioni spettacolarizzate della morte e delle violenze in grado di ferire chi è sopravvissuto alla tragedia, per esempio i parenti delle vittime. In questo senso, un punto da considerare è che la de-sacralizzazione di un luogo attraverso la sua spettacolarizzazione, può costituire un'ulteriore forma di violenza.

Riguardo invece all'*idea* che la standardizzazione delle offerte del *dark tourism* possa rispondere a un *bisogno umano* – il secondo aspetto importante della definizione di kitsch – Žižek ha evidenziato che “annacquare” le esperienze, ricoprirle con l'immaginario, è un modo per difendersi dalla pervasività del reale che esse contengono. Così, seppur spinti dal desiderio di incontrare il reale, è come se i turisti scegliessero talvolta delle forme “addomesticate”, guidate dal consumo, per avvicinarsi senza rimanerne eccessivamente turbati. In questo senso, la *boule de neige* in ricordo dell'11 Settembre, con la sua connotazione infantile e nostalgica, risponderebbe al bisogno di conservare una memoria “accettabile” di quanto accaduto, purificata dagli aspetti eccessivamente perturbanti (Sharpley & Stone, 2009). Il desiderio di squarciare l'immaginario e di attingere al reale rivelerebbe,

così, quanto i registri siano tra loro connessi e quanto ogni contatto con il reale possa essere prontamente rifagocitato dall'immaginario. Mossi dal desiderio di recarci in un luogo per verificare che qualcosa sia *realmente* accaduto, possiamo trovarci nella condizione di cercare un appiglio in un oggetto rassicurante, la cui riproducibilità in serie conferma la parvenza di un ordine nel sistema di cui facciamo parte.

Rileggendo questa riflessione alla luce del “diamante culturale” (cfr Cap.3), il livello di mercificazione di quanto viene proposto è connesso al ruolo dei “creatori” dell'oggetto culturale, ossia dai “curatori” del sito, piuttosto che dagli organizzatori di uno specifico *tour*. Un esempio relativo alle differenze che possono intercorrere in relazione al *management* di due siti, si può trovare considerando la diversa gestione di due prigioni, quella di Alcatraz al largo di San Francisco e quella di Robben Island in Sudafrica, destinata ai prigionieri politici dell'apartheid, di cui la prima presenta un livello di mercificazione particolarmente marcato (Strange & Kempa, 2003).

Il *management* dei due luoghi di prigionia risente di due differenti costruzioni discorsive: da un lato, la fabbrica dei miti Hollywoodiani che ha dedicato diverse pellicole sia ai criminali che hanno scontato la propria pena ad Alcatraz, sia al luogo stesso; dall'altra il movimento politico anti-*Apartheid*. Così, nonostante gli sforzi per incoraggiare anche ad Alcatraz un turismo rispettoso della complessità e della sofferenza che ha connotato quel luogo, esso continua a essere interpretato in maniera “leggera”, a dimostrazione del potere e della seduzione del discorso hollywoodiano. Al contrario, Robben Island, il cui staff è composto in parte da ex detenuti, conserva (per ora) memoria della sofferenza di quel luogo e la rilegge in una

cornice politica, mantenendone intatta la “sacralità” e suscitando, di conseguenza, reazioni di rispetto e vicinanza nei confronti delle persone che vi sono state imprigionate.

Rimettere la morte nel discorso attraverso l’effervescenza

A prescindere dalla “leggerezza” o dalla “profondità” che può connotare un determinato luogo, è bene sottolineare che, sebbene le pratiche di mercificazione caratterizzino il fenomeno del *dark tourism* contemporaneo, esso non può essere compreso senza un discorso in grado di scavare più a fondo. Da questa prospettiva, uno dei punti saldi delle riflessioni sviluppate sul tema del *dark tourism* riguarda la morte, cioè l’idea che il fenomeno sia espressione del desiderio umano di mettersi in contatto con questa sfera dell’esistenza.

Alla radice delle sensazioni che può trasmettere la fotografia di Prypiat sopra riportata, del desiderio di vedere dove la famiglia Manson ha gettato gli indumenti sporchi di sangue, di voler capire come sono fatti i vicoli in cui si aggirava Jack lo Squartatore, si celerebbe il desiderio di una maggiore vicinanza con la dimensione della morte, normalmente oggetto di diniego nella vita quotidiana.

Il tema del “rifiuto della morte” chiama in causa ovviamente un livello di riflessione più profondo che interroga direttamente il contemporaneo e dunque i “mondi sociali” da cui scaturisce la pratica del *dark tourism*. Su questi nodi teorici è imprescindibile la considerazione di un libro molto intenso, quasi sconosciuto

in Italia e vincitore del premio Pulitzer nel 1974, si tratta di “*The denial of death*” (1974/1983) dell’antropologo americano Ernest Becker, che affronta il tema della morte in un’ottica esistenziale.

Citando William James, Becker definisce la morte come il “verme al centro” della pretesa felicità dell’uomo (*ivi*, p.30), un verme di cui tutti gli uomini hanno un qualche genere di intuizione, in grado di suscitare un terrore universale. Il “terrore della morte”, secondo l’autore, può manifestarsi in diversi modi: si cela nel senso di insicurezza, nella depressione, nelle schizofrenie, in ogni forma assunta dai conflitti esistenziali dell’individuo.

Dal punto di vista evoluzionistico, si tratterebbe di una paura che garantisce la nostra autoconservazione ma che, allo stesso tempo, deve essere “repressa” perché la vita proceda con un certo agio. Completando questo sguardo con la psicoanalisi, Becker fa risalire il timore della morte allo stadio infantile, in cui il bambino è dotato di un ego ancora debole, incapace di organizzare le sue percezioni e il suo rapporto con il mondo, ed è perciò schiacciato dalle sensazioni che gli vengono date dalle forze della natura, che gli appaiono confuse e fonte di terrore. L’insieme di paradossi che il bambino osserva nel mondo esterno compone nella sua mente l’idea della morte come simbolo complesso, che si può manifestare negli incubi ricorrenti, nella paura degli insetti o dei cani cattivi. Sin da bambini, secondo la ricostruzione di Becker, saremmo terrorizzati da questa sfera dell’esistenza che è funzionale all’autoconservazione ma da cui continuiamo a doverci difendere.

Il timore della morte, secondo Becker, sarebbe connaturato alla natura dell’uomo, poiché

c'è in lui il lui un dualismo che ne fa un essere più sublime delle stelle. Ma relegato in un corpo, vivo solo per il battito cardiaco e per l'inalazione d'aria e imparentato con i pesci, delle cui branchie porta ancora la traccia" (*ivi*, p.44).

La consapevolezza della condizione umana e del suo dilemma è ciò che rende l'uomo "necessariamente pazzo", che lo spinge a edificare un mondo di simboli in grado di negare il suo destino grottesco. Il diniego della morte – secondo Becker – diventa dunque un perno fondamentale per l'individuo, rendendogli possibile la vita in un mondo maestoso e incomprensibile che, se accolto nella sua totalità, finirebbe per paralizzarlo. Ne consegue che l'uomo vive in una condizione di "menzogna vitale", in cui egli si trova a dover negare la propria sorte e ad esorcizzare la realtà; il nostro "carattere", l'edificazione di una nostra immagine pressoché stabile di noi stessi, non sarebbe altro che uno dei baluardi di questo processo di repressione e menzogna, fondamentale, secondo Becker, per consentire all'individuo una forma di equilibrio. Difendendoci dalla morte, possiamo immaginare la nostra esistenza in maniera eroica, possiamo cioè sentirci parte di un tutto, un progetto politico o religioso, di un'attività culturale o artistica, ossia di quei "sistemi di immortalità" che ci scollano dalla nostra fragilità e ci danno la sensazione di un'eterna permanenza¹⁴³.

¹⁴³ Tuttavia, se l'oblio della morte è necessario per condurre una vita che, seppur con i limiti e le fragilità dell'essere umano, sia caratterizzata dalla tensione verso la ricerca di un senso, per Becker il nostro tragico destino può non essere totalmente espunto dall'orizzonte dell'esistenza. Becker discute dunque l'integrazione della dimensione della morte nell'esistenza attraverso l'incontro con la sfera del Sacro, in grado di aprire l'uomo alla dimensione del mistero attraverso un reale percorso di fede, distinto da un semplice "sistema di immortalità".

A distanza di quarant'anni dallo scritto di Becker, in una società in cui i “sistemi di immortalità” sembrano entrati in crisi – in particolare quello religioso nella società Occidentale – la morte appare oggetto di tentativi di integrazione nell'esistenza che assumono forme mutevoli tra cui – anche se può apparire paradossale – quella del *dark tourism*. Coerentemente con questa prospettiva, riprendendo alcune acquisizioni di Seaton (1996) secondo cui il “*dark tourism* è dato dal viaggiare verso destinazioni totalmente o parzialmente motivato dal desiderio di un incontro reale o simbolico con la morte” (*ivi*, p.240), Stone ha proposto un'interpretazione piuttosto solida delle connessioni tra il *dark tourism* e il tema della morte¹⁴⁴ (2008, 2011a, 2012).

Nella società contemporanea, al fallimento dei grandi “sistemi di immortalità” e, in particolare, alla rimozione della morte dalla sfera pubblica soprattutto religiosa¹⁴⁵ e

¹⁴⁴ Questo sguardo è stato criticato da Biran et al (2010), i quali hanno ritenuto che gli studiosi del *dark tourism* dedicassero eccessiva attenzione al tema della morte, riconducendo le motivazioni dei turisti al contatto con questa entità. Secondo gli studiosi, le motivazioni che spingono al *dark tourism* sarebbero in realtà più varie e includerebbero per esempio il desiderio di conoscenza ed educazione, oppure i bisogni di tipo emotivo. Tuttavia, nel ricondurre alla morte la fascinazione per determinati luoghi, da un lato non s'intende escludere la possibilità che attorno ad essa si coagulino altri discorsi (anche di tipo educativo), dall'altro si suppone che spesso questa motivazione possa essere difficilmente identificabile dagli stessi turisti, il cui punto di vista, per studiare questo aspetto, dovrebbe essere raccolto mediante interviste in profondità.

¹⁴⁵ In realtà, questo fenomeno non è comune a tutte le culture contemporanee. In Messico il giorno dei morti è notoriamente ancora festeggiato realizzando dolcetti a forma di teschio e suonando nei cimiteri, gran parte dell'artigianato locale (ma anche

alla sua medicalizzazione, sarebbe seguita una fase di ricomparsa della stessa nelle rappresentazioni mediatiche e nella cultura popolare. Dunque, lungi dall'essere un mero contenitore della pornografia dei sentimenti, la cultura popolare diverrebbe – adottando questa prospettiva – anche uno strumento per comprendere cosa accade nel nucleo più profondo dell'individuo e nelle dinamiche di mutamento della società attuale. In altre parole, in un'espressione culturale come la fascinazione per il crimine (da cui origina il *dark tourism*) certamente si cela il desiderio umano di provare delle sensazioni estreme, opportunamente kitschificate dalle dinamiche di mercificazione contemporanee, tuttavia esse celano un cuore pulsante che, attraverso il sublime, ci parla *anche* del desiderio umano di dare un significato al proprio essere nel mondo.

Il processo che impedisce l'uscita radicale della morte dal discorso è definito da Stone come il paradosso della morte “assente-presente” (2012): celata nella sfera rituale e impoverita nel registro simbolico, essa ricompare in maniera dilagante in televisione, su Internet, sui giornali e, laddove una morte sia ritenuta *significativa* per l'individuo e per i suoi mondi culturali, anche nel *dark tourism*. In

dei souvenir prodotti in serie) è inoltre composto da rappresentazioni ludiche della morte. In Thailandia ogni abitazione espone al proprio esterno una casetta di legno, in certi casi un vero e proprio tempio, che ospita gli spiriti dei defunti, commemorati ogni giorno offrendo loro cibo, ghirlande di fiori, candele e bevande. La freddezza con cui viene accolta la morte a livello collettivo sembra collegata dunque perlopiù in Europa e negli Stati Uniti, in cui probabilmente i processi di razionalizzazione sono stati più pervasivi.

effetti, la stessa recente passione per la criminologia e la fascinazione per il crimine, più in generale, non può essere compresa a fondo senza soffermarsi sul tema della morte e della rete di significati ad essa attribuiti.

L'incontro con la morte, nella società attuale, avviene dunque soprattutto attraverso i media che cristallizzano alcune tragiche immagini ad uso personale dello spettatore, una sorta di "*memento mori*" contemporaneo; tuttavia, laddove le fratture proposte dai media si rivelano eccessive, è come se la sfera dell'immaginario non fosse sufficiente per attribuire loro significato e si insinuasse il desiderio di vivere, in maniera pubblica, quel dramma. Praticando il *dark tourism*, gli individui occupano degli spazi pubblici, si rendono visibili per manifestare la necessità di dare senso agli eventi tragici accaduti. E questo processo riguarda sia gli eventi che attraversano la Storia come le guerre o il terrorismo, sia quelle micro-tragedie familiari il cui mistero, toccando gli spettatori in un gioco di rispecchiamento, diviene *significativo*, spingendoli a voler "toccare con mano" quanto accaduto.

Continuando con questa idea, se la morte è stata traghettata dal simbolico (come si è detto, un tempo era custodita soprattutto nelle maglie di significato intessute dalla religione) all'immaginario, il *dark tourism* potrebbe essere interpretato come il tentativo di rendere reali questi immaginari, recandosi sui luoghi pregustati mediante gli schermi e vissuti *davvero*, in prima persona, attraverso l'esperienza del turismo. Questa pratica potrebbe celare, in altri termini, uno sforzo (talvolta grottesco) di ri-collocare la dimensione della morte in una sfera dell'esperienza, problematizzando i processi di diniego. I luoghi in cui la morte si è palesata in maniera violenta costituiscono dunque degli spazi di "effervescenza collettiva", in cui l'individuo può interrogarsi sulla propria collocazione nel

percorso di attribuzione di senso alla propria esistenza ma anche nel sistema sociale di cui fa parte. La morte violenta interroga quei “sistemi di immortalità” su cui si è retto il progetto della Modernità, mostra delle falle e stimola gli spettatori, aprendo, in taluni casi, degli spazi di comunicazione tra gli individui (Stone & Sharpley, 2013).

Le funzione del *dark tourism*, ossia di mediare il contatto tra l’individuo e la morte all’interno di uno spazio pubblico, lungi dal poter essere ricondotta in maniera semplicistica a una forma di *Shadenfreude*, si traduce chiaramente in un ventaglio di esperienze differenti. Il *dark tourism* può educare, può divertire, può favorire la sedimentazione della memoria collettiva, può ricordare la caducità, può fornire degli insegnamenti morali. La premessa anteposta da Stone alla descrizione di queste esperienze è che il *dark tourism* costituisca una *narrativa* (Stone, 2012) ed è su questo ulteriore aspetto del fenomeno, tralasciato dalla letteratura, che intendo concentrare la mia attenzione.

La ricerca

Il materiale empirico su cui si basano le mie esplorazioni sul tema del *dark tourism*, inteso come declinazione contemporanea della fascinazione per il crimine, si compone di 16 interviste a *dark tourists* e di una mia esperienza da “viaggiatrice oscura” a Venezia, nell’ambito di una delle due iniziative di turismo “organizzato” che ho preso in considerazione per questo studio.

Tre degli intervistati sono stati coinvolti nella ricerca in veste di organizzatori, tuttavia ho avuto la possibilità di esplorare anche il loro punto di vista in qualità di *dark tourist*, poiché la preparazione degli itinerari richiedeva un lavoro di esplorazione e scoperta dei luoghi molto interessante, cui è stato dato rilievo. Dei rimanenti 13 intervistati, 7 hanno preso parte a esperienze di *dark tourism* in maniera indipendente, mentre gli altri 6 sono stati coinvolti nella ricerca in quanto partecipanti ai *tour* organizzati. L'età degli intervistati oscilla tra i 30 e i 60 anni, in due terzi dei casi si tratta di uomini.

Le iniziative di turismo organizzato nei luoghi del crimine incluse nella ricerca costituiscono, per il momento, le uniche due attive e pubblicizzate a livello nazionale. Il primo progetto è denominato "CSI tour" e prevede un itinerario in pullman rivolto a gruppi di circa cinquanta persone che, seguendo le fasi di un omicidio, hanno la possibilità di attraversare la città di Torino. In corrispondenza di ogni luogo interessante per la narrazione, il pullman effettua una fermata; in alcuni casi, i partecipanti possono scendere e osservare direttamente i luoghi legati al crimine, in altri, le fermate sono utilizzate per consentire agli attori di salire a bordo e di impreziosire il racconto della voce narrante, calandosi nei panni dei personaggi/delle persone protagoniste del caso trattato.

Il secondo progetto è "Venezia Criminale" e si compone di diverse iniziative quali *tour* in barca o a piedi che attraversano la città di Venezia e il suo lato oscuro; in questo caso non sono presenti degli attori, c'è solo una voce narrante. I gruppi sono più ristretti e la forma del racconto può essere sia simile a quella adottata a Torino, per cui viene raccontato un solo caso seguendo le "tracce" della storia, sia più varia per cui per esempio, nel caso del *tour* in barca cui ho preso parte, i casi narrati erano

molteplici e riguardavano soprattutto quanto avvenuto in alcuni palazzi storici della città.

L'intento di includere sia mete di turismo organizzato, sia "indipendente" era volto a cogliere il fenomeno nelle sue quanto più molteplici sfaccettature, tentando di cogliere da un lato, il processo di "mercificazione", dall'altro, i desideri più profondi cui risponde questa pratica e i tentativi di connessione tra esseri umani che essa sottende.

Rispetto alla letteratura citata, la seguente analisi del materiale di ricerca si propone di analizzare il vissuto emotivo dei *dark tourist* in chiave interazionista simbolica e in relazione all'esperienza del sublime, rilevata in rapporto ai due indicatori; saranno inoltre identificate due "regole del sentimento" (Hochschild, 1979) che guidano queste pratiche. Con lo stesso approccio, prenderò in considerazione le dinamiche di mercificazione emotiva e le manifestazioni di effervescenza collettiva (le due facce del carnevale del crimine).

Segni che materializzano il sublime

*Rare tracce di un cannone
Che ha sparato e ha ucciso
Ha fornicato
Rare tracce di peccato
Di sevizie di ricchezza
Rare tracce di tenerezza
In un mondo che si nasconde
Nella propria incolumità
Rare tracce di un passato
Che è passato e ritorna
Lascia un segno e poi sparisce
Dove andrà?*

(Rino Gaetano, Rare tracce, 1977)

La forma assunta dall'esperienza del sublime in relazione al *dark tourism* è differente rispetto a quella che potrebbe essere suscitata, come abbiamo visto nel capitolo precedente, dalla visione di una trasmissione televisiva dedicata al crimine. Tuttavia, la comprensione di questa pratica non può prescindere dalla medesima sfera dell'immaginario e dunque da quel coacervo talvolta paradossale di immagini e simboli che prende forma all'interno dei media. È l'immaginario contemporaneo che nutre la fascinazione per il crimine, ed è nel cuore della sua pervasività, del senso di saturazione da esso suscitato, che può prendere avvio una possibile interpretazione del materiale di ricerca raccolto.

Così come l'immaginario è intriso di morte, esso è colmo di storie, racconti, frammenti di vite degli altri, di piccole grandi tragedie, un affresco delle più disparate assurdità che mettono in trama l'esistenza umana. Seguendo le riflessioni di Philip Stone, non è dunque solo la morte che si ritrova in una condizione paradossale di assenza-presenza, ma anche la sfera del racconto. Già Benjamin aveva rilevato come, dopo la Prima Guerra, sia la sfera della narrazione, sia quella dell'esperienza, tendessero ad atrofizzarsi, prosciugate da una generalizzata incapacità di raccontare (cfr Jedlowski, 2008, p.21). Tuttavia, così come la morte è "sequestrata" dalla vita quotidiana e ricompare in maniera eccessiva nei media, lo stesso avviene per il racconto: assente negli incontri faccia a faccia, imperversa sugli schermi televisivi, nella mania per le serie a puntate, nelle vite degli altri osservate in maniera frammentaria sulle pagine *facebook*. Da un lato il nulla, dall'altro l'eccesso¹⁴⁶.

Un'ipotesi interpretativa del materiale empirico raccolto sul *dark tourism* può considerare questo doppio paradosso e i bisogni umani che disvela, quello di voler *fare esperienza* della morte e di un racconto che le dia un significato, avvicinando queste due dimensioni in una sfera di "autenticità". Da questa prospettiva, il *dark tourism* può essere letto come un tentativo, come si è detto a volte goffo, di rispondere a questi desideri, prendendo le distanze dall'ipertrofia dei processi comunicativi che porta

¹⁴⁶ Questa affermazione non deve tuttavia essere interpretata immaginando che si possa delineare un netto confine tra la vita "reale" e l'"immaginario". Al contrario, molto spesso l'immaginario può essere una dimensione utile per avviare la conversazione faccia a faccia, nella vita quotidiana e, come si è visto nel capitolo precedente, uno spunto per stimolare la riflessività sul proprio presente.

a cadere in un atteggiamento *blasé* se non, come evidenziato nel capitolo precedente, a una continua confusione tra realtà e simulacro. In altre parole, questa tipologia di turismo può essere intesa come una *performance* finalizzata a cercare delle prove “sublimi” che qualcosa sia *realmente* accaduto e a essere parte di una storia che ci trascenda, dando significato a un evento tragico.

Introducendo l’elemento della “narrativa”, tuttavia, non si può non considerare che i casi concreti di turismo cui si è fatto cenno precedentemente mostrano come il *dark tourism* sia mosso sia dalla ricerca della Storia sia dal desiderio di incontrare delle storie minori, divenute tuttavia *significantive* per chi decide di avvicinarle. A un primo sguardo, e questa spesso è la prospettiva dei *dark tourist* che cercano un contatto con la Storia, le due forme di avvicinamento potrebbero apparire radicalmente differenti. Tuttavia, come vedremo, sia adottando una prospettiva emotiva, sia considerando il desiderio umano di essere parte di una narrazione che ci trascenda, esse corrispondono a una matrice comune.

Per suggerire quest’idea, può essere utile ricorrere al pensiero di Paolo Jedlowski:

La metafora più calzante per descrivere il Sé è un pozzo: possiamo [estrarvi](#) acqua col secchio, ma l'acqua non si esaurisce. Il pozzo è determinato, legna e mattoni collocati in un luogo e non in un altro, ma l'acqua proviene da insondabili profondità, è la stessa che fluttua anche altrove, che cade dal cielo, che finisce nel mare. (*ivi*, p. 123)

L’immagine del pozzo suggerisce, ancora una volta, che siamo abitati da mondi che ci sovrastano, lo stesso linguaggio che impieghiamo per dialogare con noi stessi ci

“supera”, le parole sono acqua che proviene da un Altrove. Chernobyl o il caso di Cogne, una Storia o una storia, possono essere considerate come espressione di quell’acqua che ci compone. La collocazione del nostro pozzo in una zona piuttosto che in un’altra ci porterà a ritenere più o meno significativa una specifica narrazione, tuttavia entrambe provengono da un immaginario che ci sovrasta.

Il ruolo giocato da questo immaginario nell’attivare la fascinazione per il crimine e nel suscitare di conseguenza il desiderio di un’esperienza di *dark tourism*, (soprattutto tra gli “indipendenti”), è suggerita da questi passaggi tratti dalle interviste:

N. In realtà ci siamo trovati...prima del primo viaggio....ci siamo trovati su altre cose, sulla memoria condivisa mia e sua sugli avvenimenti, sulle questioni controverse, intere serate su Rai storia, intere serate a vedere Lucarelli, roba che ci trovavamo emozionati...mi ricordo “La mattanza”, la puntata di Lucarelli sulla mafia – credo che sia il suo punto più alto, bellissima – e io e lei ci emozionavamo come due scemi a vedere Caponnetto che prendeva le mani dell’intervistatore dopo la bomba di Borsellino, mi pare. Prima dei viaggi ci siamo trovati su queste cose qua. Andavamo a letto con computer e ci guardavamo le robe...

G: Andando è come se vivessi quello che è successo. E Cogne non è vicino. Però decidi di farlo perché vuoi vedere il luogo che tanto hai seguito, vuoi vedere la casa che mille volte hai visto al telegiornale. Vuoi cercare un contatto con questo caso: l’hai sempre visto in tv, l’hai letto, hai scaricato documenti...però poi dici adesso voglio qualcosa di più..forse è una sete..voglio qualcosa di più rispetto a quello che adesso ho e quello che puoi fare è arrivare lì e vedertela da lì. Non ti bastano le foto di Panorama..sì, della stanza.. però era una fotografia. Se tu mi chiedi saresti entrato

dentro..assolutamente si. Magari è brutto da dire. Non voglio mancare di rispetto all'anima del bambino.. Però si sarei entrato...e chissà li dentro poi cosa senti.

C: Dal vivo l'emozione è più forte che in tv ma il livello mediatico è trainante. Poi magari vado a cercare anche quello che ho visto in tv. Fa parte della storia però magari in tv si è visto molto...quindi per me fa la differenza. Vado a cercare quello e non un'altra cosa. Siamo andati, mille peripezie perché il navigatore si perdeva in mezzo ai bricchi, a vedere dove hanno arrestato Provenzano. Ma l'abbiamo trovato dopo mezz'ora!

Tuttavia, la sensazione è che l'immaginario, nella società attuale, sia a tratti percepito come una coltre soffocante. Non basta più. Le storie e le morti mediatiche, vivisezionate all'insegna del principio della trasparenza e della ricerca del dettaglio illuminante, perdono progressivamente il loro fascino. Frammentata, la forza narrativa si spegne. In alcuni casi, il meccanismo mediatico che offre allo spettatore la possibilità di vivere delle emozioni senza fare esperienza può dunque incepparsi, dando origine al desiderio di volere qualcosa di più o di aspirare a qualcosa di diverso:

S. Il caso del cadavere fatto a pezzi, vivendolo con questo spettacolo [attraverso l'esperienza del dark tourism in pullman]....certamente è più forte. La televisione sui gialli mediatici fa cose pazzesche, approfondiscono fin troppo. [...] Aggiungono cose pur di continuare, la musica, non sanno più cosa inventarsi...se lo fanno probabilmente funziona. [...] In televisione non riesci mai a viverlo come sul pullman, la differenza è che è un'atmosfera che vivi. [...] Penso a un concerto, io non riesco a vedere un concerto in televisione, pagherei una follia per vedere il live ma in televisione non ce la faccio. Siamo stufo di queste cose finte. La televisione è

finta. Poi se pensi a un concerto magari la qualità è orribile e in cuffia è molto meglio. Il delitto visto in televisione è finto[...] Con l'esperienza del pullman ti sembra proprio di viverla, è diverso.

M: Guardando la tele, guardi e dimentichi. Se lo vivi sul pullman, va più a fondo, è più toccante. Ho continuato a pensarci nei giorni successivi, ho iniziato a cercare su Internet dettagli, fotografie... Alle 4 di mattina cercavo notizie online. Non mi era mai capitato prima, ma io abito in questa città, per questo l'ho sentito di più.

Il *dark tourism*, secondo quanto riportato dagli intervistati, restituisce un livello di coinvolgimento e di intensità emotiva maggiore, garantendo – attraverso l'esperienza “*live*” – il superamento di quel senso di distacco e saturazione che può suscitare l'ipertrofia dell'immaginario. Non solo. L'accesso diretto all'esperienza consente allo spettatore di trasformarsi in un *performer*, di essere dunque maggiormente protagonista del processo di costruzione della rete di significati che gravitano attorno all'evento tragico che ha suscitato la sua attenzione. Andando “di persona” si può interagire con il luogo dosando le proprie emozioni e, allo stesso tempo, si può acquisire un livello di conoscenza superiore, indipendente rispetto a quello dei media, ritenuti sempre più parziali.

M. A me la televisione non piace, con la visione io faccio fatica, mi disturba anche il telegiornale, mi crea un disagio, mi dà una sensazione di negatività che non amo guardare. Partecipare a un'iniziativa di questo tipo significa guardare l'edificio, si guarda il pozzo, il campo...però non è l'assistere alla scena, continuo ad avere il controllo della situazione, posso vedere e non vedere. In televisione le subisci, non sei pronta, non sono quelle che vuoi vedere.

G. È utile fare un match delle due cose, quindi associare quello che hai sentito in quell'aula, le sensazioni che ho provato in quella casa spoglia.. metti insieme e capisci che aldilà di quello che senti in tv, sui giornali, ci sono veramente dietro altri aspetti che i media filtrano e non ti arrivano. Ti fai altre tue idee o ipotesi perché la realtà è lì davanti.

Il senso di vastità e di potere associato a una dimensione “altra” precedentemente rimossa e venuta alla luce attraverso il superamento di un limite

L'aquila e il cinghialeto

L'intersezione tra l'esperienza “autentica” della morte e quella di avvicinare una storia mediante il *dark tourism* si manifesta anche attraverso l'emozione del sublime. Rispetto al capitolo precedente, in questo caso si tratta di una sensazione che viene perlopiù “riattivata”. Fatto salvo per alcuni casi di turismo organizzato, in cui agli spettatori può capitare di prendere parte a un *tour* senza conoscere la vicenda trattata, il viaggiatore desidera vivere una storia conosciuta in un'altra forma, avvicinando – per quanto possibile e più o meno consapevolmente – il tema della morte. Il primo indicatore del sublime, quel senso di

vastità e potere insito nella natura umana, che potrebbe essere riassunto nella risposta emotiva al quesito “È possibile che un essere umano si sia spinto fino a quel punto”? assume qui un’incurvatura diversa: “È andata davvero così?” “È realmente accaduto?”

Le classiche disquisizioni sul sentimento del sublime evidenziano come esso possa scaturire anche dall’osservazione della “nuda presenza” di un oggetto, di una “cosa da nulla”. “La cosa che semplicemente si dà: questo è il sublime” (Carboni, *ivi*, p. 58). Nel caso del turismo nei luoghi del crimine, la ricerca di questa esperienza si concretizza nella caccia a dei piccoli segni, delle tracce che, nella loro nudità, si diano allo sguardo dello spettatore.

Una delle affermazioni comuni degli intervistati, relativa alle loro esperienze di *dark tourism* è che nei luoghi in cui si sono recati spesso non ci fosse *niente*. In realtà è questo *niente*, che spesso si traduce nell’osservazione di cancelli, marciapiedi e balconi, che può spesso suscitare le sensazioni desiderate.

C: quando siamo entrati in Via D’amelio, ci siamo proprio seduti. Io mi ricordo, in preda a questa roba per cui non parlavamo neanche più, non è che siamo stati lì sei ore senza parlare. Però siamo stati lì seduti, cercando un po’ morbosamente di capire qual era il cancelletto, il balcone, ricostruendo con le storie raccontate in televisione, le ricostruzioni...quindi ritrovando tutti i tasselli e mettendo tutto insieme poi come schiacciati da questa cosa qui, ci siamo seduti, abbiamo fumato tre sigarette....Continuavamo a dire “Madonna” “È successo qua!” “Marò”. C’erano 55 gradi, era una domenica, non c’era in giro un’anima...non abbiamo manco trovato niente di quello che cercavamo....cercavamo un albero, un albero della memoria con attaccate delle cose...

N: quindi in realtà a vederci da fuori magari sembriamo due deficienti [...]

Interv. e una volta che sei lì? Non ti è mai capitato di pensare “Non sto provando niente, oddio non sta suscitando in me le sensazioni che immaginavo?”

N. No, mai. Anche in via D’amelio che formalmente potrebbe essere una delusione perché non abbiamo trovato niente, neanche un segno perché poi cosa vai a cercare? Un segno!

Per alcuni intervistati, il “segno” materializza la sacralità del luogo suscitando delle reazioni di silenzio e raccoglimento: il dettaglio espande la sfera spazio-temporale, regalando delle sensazioni sublimi. Come recitava William Blake, si tratta di “vedere un mondo in un granello di sabbia e un paradiso in un fiore selvatico, tenere l'infinito nel palmo della mano e l'eternità in un'ora”. Le “cose da niente” delimitano, con la loro presenza, l'aura del luogo ed è su di esse che si posa l'attenzione:

G. Siamo stati molto in silenzio e commentavamo alcuni dettagli: ci aveva colpito molto il nastro rosso che circondava la casa, sembra una stupidata..il nastro è la linea che dice che da lì in poi è successa una cosa veramente brutta, parliamo di un bambino.. Mi ricordo che fuori c'era la ghiaia...mille segni.. e poi lì al momento cercavamo di ricostruire dove l'avessero portato via con l'elicottero ecc..a un certo punto quando esaurisci il tema della ricostruzione, c'è un momento in cui fai un giro da solo, mi ricordo che avevo fatto il giro da dietro e mia sorella era rimasta lì..e non parli ma non tanto perché hai esaurito gli argomenti ma quanto perché a suo modo lei nella sua testa avrà vissuto certe cose.. io altre...però ti cattura molto, è un luogo che ti cattura tanto. [...] Andare di persona è tutta un'altra cosa, entri nel caso, ti senti coinvolto, va a toccare alcuni tasselli che hai dentro e te li solletica te li muove come le corde. Senti le vibrazioni muoversi e poi partono emozioni che a volte non puoi

nemmeno gestire...[...] mi è capitato di essere sopraffatto...è stato molto molto forte.

Tuttavia, perché anche una sola traccia determini un ribaltamento dello sguardo del viaggiatore trasformando il proprio vissuto, è necessario che essa sia percepita come “autentica”¹⁴⁷. Questa constatazione accomuna sia le forme di turismo più “profonde”, come il caso qui di seguito riportato relativo a un viaggio in un campo di concentramento, sia le forme più “leggere”, organizzate in una cornice di spettacolo. Nel primo caso, le scarpe dei prigionieri, come precipitato tangibile, come oggetto durevole in una cornice innevata di abbandono, sono in grado di “materializzare” una delle fratture più significative della modernità¹⁴⁸. Nel secondo, la contestualizzazione “storica” dei delitti raccontati – che accomuna sia le scelte narrative del progetto “CSI tour” sia quelle di “Venezia criminale” – consente ai turisti di osservare i luoghi del crimine, verificando il loro livello di conservazione rispetto al passato oppure di toccare con mano delle riproduzioni di documenti dell’epoca.

¹⁴⁷Definire il concetto di “autenticità”, cui recentemente si sono dedicati diversi antropologi, costituisce per Theodossopolus una sorta di missione impossibile e, probabilmente, infruttuosa. La dimensione dell’“autentico” può, infatti, essere ritrovata solo in una sfera relazionale e specifica di ciascun contesto; il che rende sempre più complicata la demarcazione tra ciò che è “autentico” e ciò che non lo è (Theodossopolus, 2013).

¹⁴⁸ Il potere evocativo delle scarpe degli internati nei campi di sterminio è stato riconosciuto anche dal regista Can Togay e dall’artista Gyula Pauer, che hanno realizzato un memoriale a Budapest, dedicato alle vittime del nazismo, composto da una serie di piccole sculture rappresentanti delle scarpe, poste una in fila all’altra lungo la riva del Danubio.

Soprattutto nel caso di “Venezia criminale” che tratta di delitti risalenti talvolta al 700, l’emozione dello spettatore può derivare proprio dalla sensazione che ci siano *ancora* delle tracce del passato, a testimoniare, attraverso il racconto di una storia nella Storia, l’appartenenza dell’essere umano a qualcosa di sempre più grande e maestoso. Quando il *dark tourism* assume una connotazione anche storica, il senso di schiacciamento e di perdita dell’Io che è in grado di attivare è duplice: da un lato il confronto con la sconfinata distruttività che si cela nell’essere umano, dall’altro la sensazione di annullamento che può scaturire misurandosi con il tempo che scorre – che scorreva prima che fossimo in vita, e che scorrerà dopo la nostra morte. I luoghi incontrati in queste circostanze assumono dunque un’aura di sacralità, in quanto sono attraversati da una mitologia che trascende l’individuo, regalandogli la possibilità di un contatto profondo con se stesso (Osbaldiston& Petray, 2011).

P. Io quando sono andato a Majdanek, nel campo di concentramento, è diverso dagli altri perché non c'era nulla. È veramente desolato, lo lasciano aperto; c'è soltanto uno dei vari casermoni dove tenevano dentro i prigionieri con una cesta piena di scarpe. Nel momento in cui tu realizzi che quelle scarpe sono state indossate, contestualizzi tutto il resto. Serve l'oggetto per materializzare la cosa. [...] Nel campo di concentramento, finché non ho visto le scarpe dentro quel contenitore, non mi stava dicendo niente. Ero deluso perché non c'erano spiegazioni, ricoperto dalla neve - e un paesaggio innevato l'ho visto mille volte in vita mia. C'è voluto quel segno, le scarpe, per connettermi. [...]

R. Nel primo tour ci ha raccontato di un efferato delitto avvenuto agli inizi del 700 e quindi abbiamo incominciato dal punto in cui abbiamo trovato varie tracce di sangue e ci ha fatto fare il giro di diversi luoghi. Venezia da questo punto di

vista è fortunata, nel senso che quasi tutto quello che ci ha mostrato era proprio dove era successo il delitto, quindi la chiesta era quella, le case, la corte era quella. Solo in una situazione esisteva una costruzione nuova che a quell'epoca non c'era. Ma anche il pozzo, era esattamente quello in cui l'hanno trovato...fa un certo effetto [...] Poi al crepuscolo, con le torce...

L. Mi ricordo l'emozione che ho provato quando ho avuto in mano i testi, mi pareva assurdo che esistessero ancora. Non mi sono mai calata tanto nella parte dell'assassino o della vittima, più che altro il fatto di toccare con mano che esiste ancora qualcosa.

Se il *dark tourism* incontra dei luoghi in cui la Storia si è materializzata in maniera tragica, come a Chernobyl, piuttosto che a Waterloo o in un campo di sterminio, i segni del conflitto sembrano scolpiti in alcune specifiche zone; all'uomo spetta il compito di farsi custode di quella memoria, processo che può avvenire secondo modalità più o meno mercificate. Differentemente, nel caso degli omicidi che toccano la sfera privata delle persone, agli organizzatori dei *tour* è richiesta la capacità di scoprire determinati luoghi e di rivestirli di “sacralità” attraverso delle narrazioni, operando una selezione sulle mete che garantisca un senso di “autenticità”. È bene sottolineare tuttavia, che il concetto di “sacralità”, qui va inteso in senso doppio (cfr cap.2; Osbaldiston& Petray, 2011), come unione ambigua di elementi puri e impuri, la cui essenza si rivela nel loro status di entità “separate” dal mondo profano. Da questa prospettiva, per dirla con Bataille, spesso è sul “sacro sinistro” che si costruiscono le narrazioni in grado di regalare allo spettatore un reale distacco dalla “vita profana”:

A. Questo palazzo antico, già lo vedi ed è molto austero, ha un ingresso nobile ma allo stesso tempo freddo. Cerchi di immaginare, vedi le foto dell'epoca. Immagini questa bambina che giocava davanti al bar dei genitori e scompare, poi si è scoperto che era il primo serial killer della storia, pare, un ragazzo con disturbi mentali che ha sviluppato questa insana passione per le bambine di 5 anni. Una l'aveva ammazzata, la seconda quasi...e le aveva nascoste in questi scantinati che chiamano fernotti, sono talmente profondi, si innestano un ramo sull'altro, metri e metri sotto il piano stradale... e le aveva nascoste lì. Arrivato lì ero da solo e più che altro era la cosa di riuscire a scoprire qualcosa, di avere qualcosa da offrire sia agli altri sia a me stesso. Mi è venuta voglia di varcare la soglia, di non limitarmi alla facciata...

G1. Quando io e lui [due organizzatori di tour n.d.r.] siamo entrati a Porta nuova in una casa, la struttura è identica ma il fatto che sia stata totalmente ristrutturata rispetto per esempio a un'altra che io ho visto che era rimasta intatta, dà delle sensazioni diverse. Entrare in una casa che è come allora – oggi vengono abitate da extracomunitari – tu vedi la stessa povertà di allora, a me può dare un'impressione. Se la vedi ristrutturata non comunica...Non va bene per il tour.

Il compito di “rendere sacri” alcuni luoghi può risultare particolarmente difficile se la cornice in cui si trovano “le tracce” di questo passato stride con le sensazioni che si vogliono trasmettere. Per esempio, nell'ambito delle iniziative di “Venezia Criminale” e più in specifico dei *tour* in barca, il paesaggio incantevole della laguna sembra poco adatto a regalare delle emozioni sublimi, poiché è la bellezza della città a imporsi sulle tracce del suo oscuro passato.



Figura 13. Turisti in viaggio nel tour Venezia Criminale

dalle Note sul campo:

La bellezza della città toglie il fiato e porta altrove. Mentre il narratore parla dell'omicidio Stucky, si para comparsa un tramonto irresistibile che cattura l'attenzione di tutti e viene fotografato con i telefoni. Anche per me, forse perché non veneziana, c'è una certa difficoltà a sintonizzarmi con il racconto. Lo spettacolo è ineguagliabile, guardo la coppia che si tiene stretta e la bellezza prevale su tutto; le parole del narratore, a tratti, passano in sottofondo. Il linguaggio frana al cospetto della bellezza dell'immagine. A conferma di questa mia sensazione, dopo il *tour* mi avvicina un partecipante: "Mai vista Venezia così bella come questa sera. Del crimine non me ne frega niente".

L'autenticità ricercata dal *dark tourist*, come premesso, riguarda sia la narrazione all'interno della quale decide di collocarsi, sia la connessione tra la stessa e il tema della

tragedia, della violenza, della morte. Non basta recarsi in *quel* luogo e che sia *veramente* quello, esso deve incarnare il mistero della distruttività e lo deve trasmettere in maniera disadorna.

Se l'immaginario televisivo "copre" gli eventi fino a rendere gli spettatori indifferenti alle colonne sonore, agli approfondimenti o ai pareri degli esperti della scena del crimine, il *dark tourism* è spesso percepito come un'esperienza "depurata". L'"autentico" si erge così come una sorta di baluardo, a proteggere la vita dalle invasioni dell'immaginario, laddove per autentico s'intende ciò che il turista considera tale (Cohen, 1988)¹⁴⁹. Tuttavia, da un lato, come abbiamo visto, l'autentico conserva una stretta connessione con l'immaginario stesso, dall'altro sceglie di difendere la realtà nei suoi aspetti più brutali ed estremi, nelle sue sfumature *reali*. La sensazione è che in un mondo di simulacri, solo "il povero, l'oppresso, il violento e il primitivo" possano essere considerati reali (Trilling, 1972, p.102). È come se la "verità" di quanto accade nel mondo si potesse cogliere osservando quanto è in apparenza estremo ma che, al contempo, ci appartiene profondamente.

L'avvicinamento ai luoghi della morte e della tragedia, alla dimensione "animalesca" dell'individuo talvolta sembra sottendere, in altri termini, un desiderio di connessione con la nostra *natura* che ci può apparire estranea ma che è nostra, quella di animali potenzialmente violenti e destinati alla morte. Questo concetto può essere ritrovato in un passaggio particolarmente intenso di

¹⁴⁹ Il medesimo desiderio di realtà, di consumo di autenticità in un'epoca di simulazioni viene riscontrato da Rose & Wood (2005) nel pubblico dei *reality*. Gli spettatori intervistati per la ricerca sembravano negoziare tra diversi elementi della trasmissione per riuscire ad ottenere un senso di "autenticità", a sua volta messo in relazione alla propria vita quotidiana.

un'intervista, in cui, discutendo di alcune esperienze di *dark tourism*, un intervistato ha riportato questo ricordo:

C. Mi viene in mente questa foto apparsa due o tre anni fa su un giornale, qualcuno era riuscito a fotografare un'aquila, dalle parti del Sacro Monte, che aveva catturato un cucciolo di cinghiale. E si vedeva quest'aquila che volava e il cinghiale così...Non era sanguinolenta ma mi ha colpito nella sua purezza perché era la violenza della natura incontaminata, la morte, l'uccisione. Però è anche così, la realtà è anche così. Non potevo smettere di guardarla: questa è la morte, questa è l'essenza della realtà che è violenta. La natura pura. Mi sono ritagliato la foto dell'aquila con il cinghialetto, che non è un'immagine truculenta, ma è la violenza pura della natura.

La morte

La dimensione della morte che, come si è detto, attraversa in maniera significativa le riflessioni sul *dark tourism*, costituisce un oggetto di indagine quanto mai delicato, in parte proprio per i sistemi di diniego di cui l'essere umano la circonda. Tali sistemi, però, come anticipato, mostrano le loro fragilità; possiamo immaginarli come dei contenitori che perdono, da cui il tema della morte fuoriesce, trasformandosi in un oggetto con cui confrontarsi sia nella vita privata, sia in quella pubblica (Sayer, 2010)¹⁵⁰. In certi casi, la connessione tra

¹⁵⁰ Sayer (2010) conclude che la morte, nella società attuale, non può essere considerata un *taboo*. A questa conclusione era approdato anche Walter (1991), il quale, a partire dalle teorie di Gorer (1965) e Ariès (1981) sostenitori dell'esistenza di un *taboo* della morte, ha proposto sei possibili percorsi di critica/sviluppo di

il *dark tourism* e la morte è emersa spontaneamente nelle conversazioni con gli intervistati; il racconto di un ragazzo che si è recato in molteplici luoghi legati a crimini “mediatici” è indicativo di questa fuoriuscita della morte dalla sfera del *taboo*:

G. io sono uno dei tanti a cui è stato detto “hai 4 mesi di vita”, quindi senti qualcosa... L’ho vissuta poi per la morte di mio padre. L’ho vissuta purtroppo una volta, andando al fiume

questa tesi. Il primo percorso è volto ad evidenziare come, in effetti, dopo la Prima Guerra Mondiale, la morte si sia trasformata in un *taboo*, successivamente però esso si sarebbe sgretolato. La seconda linea di riflessione interroga il tema della morte, chiedendosi se piuttosto che un argomento “vietato” esso potrebbe essere considerato, più propriamente, come un argomento nascosto. Il punto successivo suggerisce che, se di *taboo* si può parlare, esso riguarderebbe solo alcuni gruppi occupazionali, influenti, legati ai media e alla medicina, cui è delegato il compito di interpretare e ritualizzare la morte (si tratta forse della sua argomentazione più criticabile rispetto ai *media*, probabilmente anche perché datata). Inoltre, la difficoltà riscontrata nel collocare il tema della morte nella conversazione deriverebbe dalla mancanza di un linguaggio coerente per attribuirle senso. Gli ultimi due punti sono i più convincenti. Secondo Walter, in definitiva, ogni società deve sia accettare, sia negare la morte, si tratta di una modalità che consente ai gruppi sociali di “tenerla in considerazione” mettendola al contempo in disparte. Infine, coerentemente con la tesi di Becker, Walter sostiene che il diniego della morte avviene a livello individuale e non a livello sociale; questa ipotesi corroborerebbe l’idea che la morte sia molto presente nella società, proprio attraverso il livello dell’immaginario. In linea con questo contributo, Raymond L.M. Lee (2008), ha parlato di una sorta di “reincanto” nella modernità che avrebbe indotto, nel Ventesimo secolo, un nuovo confronto con la questione della mortalità che comporterebbe un pieno superamento dell’ipotesi del *taboo*, anche attraverso forme di pensiero riconducibili alla “New Age”, concentrate cioè sull’ipotesi di una possibile trascendenza.

con un amico e mi è morto di fianco, perché è stato risucchiato. Quindi forse questi avvenimenti non dico che ti incuriosiscono verso la morte però è come se tu volessi conoscerla, è come se l'avessi annusata e volessi conoscerla e sicuramente visitare questi luoghi.. non dico che la vedi.. ma sei in un punto in cui c'è stato proprio un evento tragico dove la morte si è seduta lì. Quindi a me non spaventa, se dovessi pensare il motivo per cui vado a cercare questi luoghi è per cercare un contatto con quest'entità. [...] Così di recente – magari è brutto dirlo – sul National Geographic Channel hanno fatto un servizio sulla pena di morte e i famigliari acconsentono di riprendere gli ultimi giorni di un condannato a morte. Il documentario partiva con l'ultima settimana fino a che il cadavere veniva messo nella bara, senza censure, e tutto questo veniva fatto per sensibilizzare..ma mentre lo guardavo mi sono chiesto se mi piacerebbe vedere un'esecuzione e la risposta è stata sì. È brutto da dire questo. Ma se devo essere sincero penso che mi piacerebbe veramente. Non per un discorso di punizione perché paradossalmente su quello sono contrario. Però andrei a vederla. Non per gioire del fatto che la persona abbia pagato la sua pena, ma forse per vedere come muore una persona in modo atroce. Forse l'iniezione letale la vedrei, ti addormenti e via..ma oddio la sedia elettrica sarebbe troppo forte da vedere, ci dovrei pensare..ma l'iniezione letale sì, per il gusto di vedere una persona morire..è un po' brutto da dire però..

Questo caso, indubbiamente molto interessante e che purtroppo non può essere approfondito, ha una sua peculiarità in quanto il meccanismo della ripetizione maledetta, del consumo continuo delle sensazioni sublimi legate alla morte, assume la connotazione di una vera e propria coazione a ripetere. Nel corso della vita dell'intervistato, alcune vicende personali, particolarmente tragiche, si sono intrecciate con quelle mediatiche e queste ultime sono state identificate come il luogo cui far continuamente ritorno per esplorare il senso del trauma

vissuto. Hans, il nipotino di Freud, lanciava il noto rocchetto fino a farlo sparire sotto il letto associandolo a una serie di versi e simboleggiando così la separazione dalla madre, per poi riavvicinarlo a sé, cercando così di superare – attraverso la ripetizione – il trauma vissuto. Allo stesso modo, il protagonista del romanzo *Crash* di Ballard (1973), da cui è stato tratto il film di Cronenberg, dopo aver subito un incidente, sviluppa una passione smodata per la morte e per le macchine, associata all'espressione di una sessualità estrema. Il romanzo di Ballard mescola inoltre sapientemente la descrizione di un individuo traumatizzato con quella di una società perversa, a tratti nauseante, che non fa che moltiplicare le occasioni di godimento, in cui il piacere si fonde indissolubilmente con la distruzione in un processo di coazione a ripetere che connota alla radice l'esperienza del consumo¹⁵¹. In alcuni casi di *dark tourism* vi è in effetti un "consumo" della morte e delle emozioni da essa suscitate, e tornerò su questo tema, l'aspetto che attira però la mia attenzione a questo punto della trattazione è l'esplorazione dei bisogni che attivano queste pratiche. In altre parole, se il consumo della morte può essere una peculiarità dei nostri tempi, per comprendere in che termini esso possa risultare affascinante è necessario considerare il tema a partire dalle

¹⁵¹ La "Grande abbuffata" di Ferreri, che racconta le vicende di un gruppo di amici che decidono di mangiare fino a morire è dello stesso anno, il 1973 e, seppur in maniera traslata, ha al proprio centro il tema della critica alla società del godimento. Si pensi a una delle ultime scene del film in cui Ugo, impersonato da Ugo Tognazzi, muore mangiando un pasticcio di paté mentre, nella stessa stanza, può osservare i cadaveri dei suoi due amici già deceduti, chiusi nella cella frigorifera. Anche in questo caso, la dimensione del consumo si fa "mortifera" e si intreccia con la critica sociale alla società borghese dell'epoca.

sue radici, e cioè dal terrore suscitato dal limite estremo della vita, tema su cui si sono espressi anche altri intervistati:

N: Quando volevamo andare a vedere il cesso dove è morto Elvis?

*C: Beh sì, anche quello è un modo per esorcizzare. Io ho paurissima della morte e l'idea che Elvis sia morto sul cesso in mezzo alla m***a mi fa anche un po' ridere.*

C1. E poi da un certo altro punto di vista, io ho una visione catastrofista dell'esistenza e avere a che fare con questi luoghi di morte è una cosa che mi calma, mi dico: questo è quello che dovrai affrontare. È una cosa quasi catartica. Per questo spesso sono andato nei cimiteri, pratica tipica del dark. C'è questo elemento del fantastico, con una bellezza artistica incredibile...l'elemento del fantastico c'è di sicuro. Il fantastico ti porta a vedere altre cose. L'ultima volta che sono stato al Monumentale, era inverno, di sera e mi sembrava di essere in mezzo a tantissime figure umane, che venivano fotografate nella loro esistenza. È un modo per entrare in un'altra realtà.

Il contatto – a distanza di sicurezza – con la morte e con il terrore, costituisce così uno degli elementi che consentono al turista di interagire con un luogo e ricavarne una sensazione di annullamento ambigua ma al contempo piacevole. Questi sentimenti sono particolarmente vivi quando il turismo avviene in una cornice “spoglia”, meno spettacolarizzata. Tuttavia, anche quando si tratta di riletture del *dark tourism* in un'ottica commerciale, alcuni intervistati hanno identificato come momento di massimo coinvolgimento proprio quello in cui gli era offerta la possibilità di *vedere* la morte, nelle sue molteplici rappresentazioni.

Da questa prospettiva, le esperienze “indipendenti” e “organizzate” sono accomunate proprio dall’atto di “vedere” e dall’immagine, che non può più essere considerata un corredo dell’esistenza contemporanea, ma ciò che la produce e la informa (Hayward & Presdee 2010). Così, momenti intensi del *tour* sono stati quelli in cui, per esempio, la vittima di omicidio (il personaggio che la interpretava), saliva sul pullman mostrandosi ai partecipanti e raccontando la propria storia, momento catturato nel seguente scatto. L’atto di fotografare quell’istante, cristallizzandolo, è parte della *performance* del turista che non si limita a “riprodurre” la scena ma la “produce” (cfr Carney, 2010) ritagliando per sé un ruolo attivo e pratico nell’interazione. L’immagine così ricreata incarna peraltro la realizzazione del desiderio di molti appassionati del crimine: la vittima, come “risorta”, finalmente prende il microfono e comunica la verità.



Figura 14. La “vittima” dice la sua in *CSI Tour* Torino

Altri momenti intensi legati alla morte, come racconta questo intervistato, riguardano l'avvistamento di un cadavere (finto) lungo la strada.

S. È stato molto suggestivo il momento del ritrovamento del cadavere, con la bufera di neve. I fanali del pullman illuminavano il bianco delle divise dei RIS e il lenzuolo che copriva il finto cadavere... è stato un bagliore...come essere al cinema.

La differenza tra le iniziative di *dark tourism* organizzato e quello indipendente risiede nel fatto che, nel primo caso, il tema della morte viene messo in trama per suscitare delle sensazioni forti, quasi dei picchi adrenalinici, inseriti in un contesto simbolico rassicurante che accompagna lo spettatore lungo gli itinerari di una narrazione prestabilita (e retribuita). Il turismo indipendente dona invece all'individuo la libertà di esplorare il proprio vissuto in maniera più intima, garantendo un'espansione degli spazi e dei tempi dedicata anche alla conversazione interiore sul proprio vissuto, in grado di raggiungere una maggiore profondità. Il passaggio seguente suggerisce come, in effetti, l'ipotesi della presenza di un "taboo" sulla morte si stia progressivamente superando (Walter, 1991; Lee 2008); parlare della morte non solo non sembra proibito ma persino il cinema di Tarantino, che è accusato di mercificare ed estetizzare la morte e la violenza, è citato come tentativo riuscito di affrontare il tema in maniera delicata:

P: [l'intervistato chiarisce il senso di recarsi in alcuni luoghi del crimine n.d.r.] è il realizzare.... L'hai visto Kill Bill? il Kill Bill c'è la scena in cui Bill spiega alla moglie che la bambina ha visto morire il pesciolino, quello lì è un dialogo

strepitoso, dovrebbero trasmetterlo in televisione obbligatoriamente¹⁵². La bambina sta crescendo e per la prima volta arriva davanti alla differenza che c'è tra la vita e la morte. Prima o poi dobbiamo fare i conti con questa cosa qua. È binaria la vita, 0 1, in mezzo ci sono tutte le puttanate che ci mettiamo e che ci sto mettendo io adesso e che

¹⁵² Il dialogo di Kill Bill:

La nostra bambina ha scoperto la vita e la morte l'altro giorno. Di' alla mamma cos'è successo a Emilio!

Io l'ho ucciso...

Emilio era il suo pesce rosso.

Emilio era il mio pesce rosso...

È venuta correndo in camera mia, col pesciolino in mano gridando: "papà, papà...Emilio è morto". E io ho detto: "davvero?! Che cosa triste... Com'è morto?" E tu cos'hai risposto?!

"L'ho calpestato!"

Veramente, signorina, la frase che hai strategicamente usato è stata: "l'ho involontariamente calpestato". Al che io le ho chiesto: "e come ha fatto il tuo piede a entrare involontariamente nella boccia di vetro di Emilio?" E lei ha detto: "no no, Emilio era sul tappeto quando l'ho calpestato". Uhm... La trama s'infittisce! "E come ha fatto Emilio ad arrivare sul tappeto?" E tu, mamma, saresti stata così fiera di lei. Non ha mentito! Ha detto che aveva tolto Emilio dalla sua boccia e buttato sul tappeto. E che faceva Emilio sul tappeto?

Sbatteva la coda.

E l'hai schiacciato col piede.

E quando hai alzato il piede, che cosa ha fatto Emilio?

Niente.

Aveva smesso di sbattere la coda. E poi mi ha detto che sbattendo il piede, vedendo che Emilio non sbatteva più la coda, si era resa conto del suo gesto. Non è una perfetta e semplice immagine della vita e della morte?! Un pesce che sbatte la coda sul tappeto e un pesce che non sbatte più la coda. È così potente che anche una bambina di quattro anni, ignara del concetto della vita e della morte, ne ha capito il senso. Tu volevi bene a Emilio, vero?

*mettiamo tutti, ci divertiamo con queste cose ma alla fine è 0
1. Lei vede il pesciolino, il pesciolino non si muove più, la
bambina ha imparato la differenza tra la vita e la morte.
Nessuno prima gliel'aveva detto, non c'erano i telegiornali
che avevano insegnato qualcosa. È arrivata lì e ha visto il
pesciolino morto.*

Va aggiunto però che alcuni degli intervistati – anche quelli che avevano praticato una forma di turismo indipendente – non hanno riconosciuto nella morte una delle leve della loro fascinazione. In particolare, le due componenti che, secondo la mia ricostruzione, sono in grado di suscitare un sublime “senso di vastità”, ossia la presenza di “tracce di storia” da un lato, e la manifestazione della morte, dall’altro, sono state impiegate da alcuni intervistati per distinguere la propria esperienza da quella dei turisti che si recano sulla scena dei crimini mediatici e contemporanei. Alcuni intervistati, infatti, hanno preso esplicitamente le distanze da questa tipologia di *dark tourism*, associandola a un interesse “morboso” per la morte; dal loro punto di vista, esso andrebbe distinto dal turismo indirizzato verso luoghi “storici”, la cui cornice altamente simbolica legittimerebbe *anche* l’avvicinamento al lato oscuro. Questo genere di costruzione discorsiva non può essere disgiunta dalla presenza di quello che Stone (2013b) ha definito una sorta di “panico morale” innescato dal *dark tourism*, la cui presunta pericolosità deriverebbe proprio dal fatto che sfida il *taboo* della morte, aprendo degli spazi comunicativi in relazione alla sfera del sacro.

*D. Ad Avetrana sono andato in vacanza l'anno dopo ma non
mi è passato per l'anticamera del cervello di passare. Mi
viene proprio l'effetto opposto, no no no. Io ero legato solo a
quel particolare momento storico. Per i casi di cronaca
proprio no. Le BR sono cose storiche, il resto no. Io turismo*

*nei luoghi del crimine non lo farei mai, poi ovviamente magari c'è qualcuno che mi sta ascoltando che pensa : che c***o vuoi tu che vai in via Fani, dove non è neanche successo niente 35 anni fa? E probabilmente avrebbero ragione loro. Ma non mi passerebbe per la testa di andare a Cogne a vedere, assolutamente no. Mi sembra una cosa legata al crimine, perché andare lì? Perché hanno ammazzato uno. [...] Nel mio caso era una questione storica, mi emozionavo non per il cadavere ma per i luoghi in cui si era svolta una vicenda storica importante per la storia dell'Italia di oggi.*¹⁵³

È difficile stabilire in quali casi e in che termini questo genere di affermazioni possano essere considerate come delle forme di diniego della morte e della violenza che l'ha originata. Quel che è certo è che l'esperienza del *dark tourism* appare disciplinata, come vedremo, da regole del sentimento più rigide, rispetto a quelle che riguardano la visione di un programma tv. Si tratta di occupare uno spazio pubblico e rendere dunque “visibile” il proprio interesse per una determinata vicenda, il che – a maggior ragione se si tratta di crimini recenti – può essere considerato inopportuno. L'atto di identificare il proprio comportamento come mosso esclusivamente da interessi storici potrebbe dipendere, di conseguenza, anche dalla difficoltà a scontrarsi con alcune “regole del sentimento” e a vivere quei luoghi estremi stando nell'ambiguità, andando dunque a fondo delle proprie “*mixed emotions*”.

¹⁵³ L'intervistato D. ha raccontato la sua esperienza di turista solitario nei luoghi, anche di morte, in cui si era sviluppata la storia delle BR, tra Milano e Roma. Il desiderio di visitare quei contesti “dal vivo” era nato in relazione a un forte interesse per quelle vicende che si era tradotto in un periodo di studio di quel momento storico attraverso la lettura di tutte le pubblicazioni sul tema.

L'indecifrabilità e la necessità di una ricollocazione di sé.

La necessità di ricollocare sé stessi, di lasciarsi coinvolgere da un avvenimento fino a voler raccogliere quante più informazioni possibili su quanto avvenuto ha a che fare, oltre che con il già trattato meccanismo dell'assimilazione di Piaget, anche con la cosiddetta “difesa con effetto cascata”, attraverso cui lo spettatore raccoglie quante più informazioni per comprendere se la situazione nuova che si trova a fronteggiare costituisce un pericolo (Rimé, 2005/2008).

Perché voler vedere con i propri occhi? Cosa si cela dietro queste forme di curiosità spinta oltre il limite? *Vedere* il contesto reale ed esplorarlo fisicamente può costituire un tentativo di delineare i confini di un potenziale pericolo, di spingere la propria mente fino a contemplare delle possibilità e dunque a impossessarsi degli strumenti per affrontarle:

C: Certo, sì. Di solito ha a che fare con i morti. La morte è una roba che mi spaventa molto, allo stesso tempo ho una sorta di attrazione perché so che capiterà anche a me. Quello che alla fine io mi sono detta per giustificarmi in parte questa cosa che mi fa sentire a disagio con me stessa in certi momenti...è quella di dire...È come andarsi a cercare...essere a tanto così da vedere la morte in faccia – anche se non è la mia – e quindi superare questa mia paura.

C1 È una cosa che devi affrontare, che è successa. È una cosa brutta, mostruosa, che devi essere in grado di affrontare. È un

pericolo. Io so che magari ho avuto delle esperienze negative...una volta sono stato aggredito di notte da dei naziskin; stavo tornando a casa in Vespa...uno di loro tra l'altro credo che sia finito in prigione. Ho avuto esperienze con bulli a scuola. Quindi sono portato a verificare se c'è un pericolo, devo comunque conoscere, devo affrontarlo, toccarlo con mano, così sono preparato qualora si verificasse. Ma anche istruirmi su un potenziale nemico. Il caso di Auschwitz, per esempio, lo vedo come una chiara espressione dello schifo che c'è nell'essere umano. Dell'essenza pericolosa che si può annidare nell'essere umano. Anche andare lì, toccare con mano, testimoniare...è un modo per dire "più conosco della possibilità dell'essere umano di essere malvagio più ho una possibilità proteggermi in futuro qualora si dovesse verificare qualcosa di brutto".

Il sublime prende forma laddove si palesa di fronte a noi qualcosa di incomprensibile e minaccioso, dunque ancora una volta va rilevata una certa vicinanza tra questa emozione e la paura; tuttavia, in questo caso la percezione del pericolo non attiva tanto una fuga, quanto un desiderio di accettare quella sfida ambigua che ci viene tesa, fino a recarsi fisicamente sul luogo in cui si è materializzata. L'idea è che una comprensione maggiore, veicolata dall'osservazione delle tracce di un evento estremo, possa allontanare dei fantasmi relativi non solo all'esperienza di essere vittime di violenza o di morire ma anche di poter fare del Male.

P: Fa parte della sfera dei pensieri che può avere una persona, cioè una persona ti fa girare le palle, può essere causato da mille cose ma anche normalmente, io a quello lì gli darei una coltellata, lo ammazzerei. È interessante perché come tutte le altre cose, se tu una cosa non cerchi di comprenderla diventa pericolosa. Questo sia a livello sociale, sia a livello personale. Ci sta che se tu hai una discussione

con qualcuno o qualcosa di represso con qualcuno, cercherai prima o poi di sfogarlo. Questi qui arrivano a esplodere!

È interessante soffermarsi su un ulteriore aspetto. Se si esclude il caso del turismo organizzato, in cui la narrazione accompagna costantemente – come in Quarto Grado – lo spettacolo visuale, nelle altre forme l’esplorazione dei luoghi avviene spesso in maniera “muta”, rivelando un desiderio di conoscenza che si fa più sensoriale e corporeo, piuttosto che cognitivo. Anche questa sfumatura del turismo nei luoghi del crimine sembra parlarci di una caratteristica del contemporaneo. Come sottolineava Michel De Certeau (1980/1990, p.17), la nostra società misura la realtà in base alla sua capacità di mostrarsi e trasforma tutte le comunicazioni in un viaggio dello sguardo. L’interazione con i luoghi “sacri” del crimine può così essere considerata come un’“epopea dell’occhio” (*ivi*, p.18), che spesso si accompagna all’atto di scattare delle fotografie, come forma di riappropriazione di quanto si è vissuto, e dunque appreso. Gli intervistati riconoscono una dignità all’atto di conoscere o al tentare di conoscere in maniera “sensoriale”, e il seguente stralcio, sebbene parli di un’esperienza di sublime naturale, rende in modo particolarmente chiaro questo concetto:

C1. Mi ricordo che una volta siamo andati in montagna in questo posto, sotto Cervinia. E C'erano questi strapiombi pazzeschi. Allora ho detto a mio fratello: io devo assolutamente, ho bisogno di te perché devo vedere com'è fatto questo strapiombo. Era posto in una maniera tale che se mi fossi chinato, non ho le vertigini ma avrei rischiato di cadere giù. Non so come sono le vertigini ma sentivo che il vuoto mi avrebbe chiamato di sotto ed era una chiamata quasi irresistibile. C'era questo strapiombo incredibile. Ho detto: Andrea, tu mi prendi per le caviglie e io mi sdraio finché

posso vedere perché ho un bisogno pazzesco di vedere. Alla fine ho guardato e poi ho visto, era uno strapiombo incredibile. Io se posso devo vedere, devo sapere. Mi sento arricchito, so una cosa in più, sono riuscito ad affrontare una cosa che mi faceva paura. Ma non è una cosa liberatoria o appagante. È una cosa che sento di dover fare. Un'esperienza simile che però non sono riuscito ad affrontare, sempre con il cugino. Siamo andati in una scogliera a picco sul mare e si creano delle fenditure che arrivano fino in fondo e senti le onde scrosciare. Io vedevo la spaccatura e ho detto: qui devo riuscire a vedere. Era proprio un'immagine della morte, secondo me. Era il buio e sapevo che in fondo c'era un abisso senza fondo. Mi dava angoscia e volevo guardare ma non sono riuscito, poi magari anche lì potevo chiamare i miei amici per chiedergli di tenermi i piedi se volevo sporgermi. Cercavo di forzarmi ma non ci sono riuscito perché mi faceva una paura pazzesca. E questo è un limite, uno spingersi fino al limite ma avevo qualcosa di profondo, se vuoi di animale, che mi bloccava. Io volevo sconfiggere questa paura ma non è stato possibile. Mi sono sentito dominato. [...] perché....ma perché è riuscito a fregarmi? Mi ha completamente bloccato [...] ho proprio questa esigenza di sapere per poter preparare la mia difesa.

Quel “bisogno pazzesco di vedere” va dunque inteso come una forma di conoscenza attraverso i sensi; perché sia sublime essa si deve scontrare però con un abisso, deve cioè trattarsi proprio dello spingersi in una voragine di cui non è possibile scorgere il fondo. Recarsi su un luogo del crimine, in questo senso, significa vivere sulla propria pelle uno spaesamento cui non si associa alcuna “chiusura” della ferita. La comprensione visiva del pericolo non è mai data completamente. Va sottolineato tuttavia che il *dark tourism sublime* non prende forma senza il sostegno di una narrazione, in grado di unire l'individuo al gruppo sociale (Presser, 2009), con cui lo

spettacolo visuale *reale* si intreccia. È dunque tra le pieghe della ricerca delle tracce di una storia, il contatto con la morte, e la percezione sensoriale di una frattura che si può collocare l'esperienza emotiva di chi sceglie di avventurarsi nelle “terre selvagge” alla ricerca di questa emozione. Quando è il semplice elemento visivo a dominare, scardinato dalla presenza di una storia forte, si manifestano perlopiù delle forme degradate di voyeurismo, associate talvolta a un senso di vergogna.

Le regole del sentimento

Il *dark tourism*, soprattutto quando è praticato in luoghi in cui sono verificati dei crimini di persone comuni, è spesso oggetto di riprovazione (Stone, 2013b). Le costruzioni discorsive “accusatorie” che interpretano questo genere di turismo come il segno di una curiosità insana, si ritrovano anche nei processi di significazione degli intervistati, impegnati in certi casi a neutralizzarle, in altri a farle proprie, vergognandosi dei propri comportamenti. L'esplorazione dei vissuti emotivi ritenuti degni o non degni sarà qui condotta ricorrendo all'idea delle “regole del sentimento” (Hochschild, 1979), identificherò dunque due norme non scritte con cui interagisce il turista e descriverò come esse incidono sul suo vissuto emotivo delimitando il confine tra l'esperienza del sublime e il godimento legato al voyeurismo.

Il tempo

Il numero di norme temporali di cui la società richiede il rispetto, anche se non ce ne rendiamo conto, è infinito. Esse stabiliscono quando si lavora, quando ci si riposa, ma regolano anche molteplici altre aree della nostra esistenza tra cui i tempi delle micro-interazioni quotidiane, le nostre aspettative di durata e i processi di sedimentazione della memoria.

Rispetto al *dark tourism*, la prima regola non scritta che garantisce la possibilità di vivere un'esperienza di apertura al sublime prevede che il luogo sia visitato lasciando trascorrere un congruo lasso di tempo dall'avvenimento della tragedia. La visita in un luogo oscuro è inoltre tanto più legittima quando ad esso è attribuita un'aura di sacralità da parte della memoria collettiva, strettamente connessa al senso di appartenenza a un gruppo sociale (Halbwachs, 1950/1987).

Un campo di concentramento poteva non essere una meta di *dark tourism* "legittima" nel 1946; il riconoscimento collettivo della sua rilevanza per ricordare, ossia per ricostruire nell'oggi le linee di un passato collettivo, lo ha trasformato in uno dei luoghi sacri della memoria. La presenza di questa "sacralità" riconosciuta collettivamente è spesso marcata attraverso la presenza di insegne, monumenti commemorativi, infrastrutture turistiche che legittimano la presenza dei viaggiatori in quei luoghi, "per non dimenticare". Un altro esempio può essere rappresentato dal tratto dell'autostrada A29, allo svincolo con Capaci, in cui la mafia uccise il magistrato Giovanni Falcone, sua moglie e tre agenti della sua scorta. La presenza di un monumento commemorativo della

strage, una stele collocata in corrispondenza del punto in cui avvenne l'omicidio, legittima la presenza di una forma di turismo in un luogo di morte; essa sancisce il passaggio di un congruo lasso di tempo e trasforma così quello che nei primi giorni poteva essere considerato come un luogo "morboso" in una forma di "memoria esternalizzata" (Keil, 2005). L'evento tragico viene così "incorniciato", offrendo ai turisti la possibilità di una "lettura" rassicurante e soddisfacente del proprio recarsi sul luogo:

N. Beh aspetta, noi siamo arrivati, siamo scesi in moto dalla nave e dopo mezz'ora eravamo fermi sulla corsia dell'autostrada a Capaci. Non eravamo ancora arrivati, capito? Eravamo ancora in trasferimento. Come due scemi! E ovviamente non c'era nulla.

C. Io ci ero stata a Giugno dell'anno precedente e mi avevano fatto vedere, passando dall'autostrada, tu guardi in su e vedi il gabbio dove ora c'è scritto "No alla Mafia" dove Brusca ha schiacciato il bottone. Io ero lì per lavoro con due siciliani, questi hanno fermato la macchina, ci hanno fatto scendere dalla macchina e mi hanno detto lì ha schiacciato.

N. So che fa ridere ma essere sulla corsia di emergenza di un'autostrada piccola e rumorosa, perché ti ricordi che c'era una macchina un po' bruciata... è inquietante e affascinante allo stesso tempo. [...]

C: Forse ci aveva dato più soddisfazione l'autostrada a Capaci rispetto ad altre mete perché c'erano le due steli della Repubblica Italiana quindi capisci che sei lì.

Nel racconto degli intervistati emerge come il luogo della memoria continui a conservare il fascino "della macchina un po' bruciata, inquietante e affascinante" e come la presenza del monumento sia fonte di "soddisfazione", come se tracciasse il segno di un'autenticità ("capisci che sei lì") e al contempo

eliminasse la sensazione di disagio legata al fatto di scegliere di dirigersi in un luogo di morte. Il monumento, in altre parole, assolve una funzione educativa, ma è anche il segno che legittima la ricerca di sensazioni intense e soddisfacenti al suo cospetto.

Il trascorrere del tempo costituisce l'argomentazione impiegata anche da un intervistato appassionato della storia della BR che, intenzionato a rassicurarsi sul suo comportamento, sottolineava che fossero passati 35 anni dagli avvenimenti, dimostrando, così, di aderire alla "regola del sentimento":

*D. Per me era naturale andare. Ero da solo. Via Caetani è facilissima¹⁵⁴, Via Fani¹⁵⁵ è fuori, è in periferia, ci vuole un po' per arrivare. La sensazione è strana perché comunque la gente non ti guarda però ci pensi... C***o questi penseranno che sono qui per vedere Via Fani e poi ovviamente non è vero. Sono passati 35 anni, però effettivamente mi sentivo come se facessi qualcosa di voyeuristico. Era come se pensassero: "guarda questo, un altro che viene qui a rompere i coglioni" però se ci pensi sono passati 35 anni. Non è il cortile di Erba. Poi avendo passato anni a vedere film e documentari, mi piaceva riconoscere i posti, lo stop, il furgone...Se una cosa la vedi la leggi e la rileggi, giri l'angolo, fino a un minuto prima sei tranquillo e poi pensi: C*** è qua. Ho fatto la foto al nome della via, in entrambi i posti. Poi Via Caetani è più bella dal punto di vista visivo perché è una vecchia via di Roma ed è rimasta praticamente così. Ti da proprio l'idea di essere lì. Via Fani è più moderna ed estraniante, è in un'area*

¹⁵⁴ Il corpo di Aldo Moro è stato ritrovato il 9 maggio nel portabagagli di un'automobile Renault 4 rossa a Roma, in Via Caetani.

¹⁵⁵ Aldo Moro è stato sequestrato il 16 marzo 1978, all'angolo tra Via Fani e Via Stresa.

residenziale, non ti sembra di essere proprio lì, invece Via Caetani è piccola, stretta, sei proprio lì.

La costruzione della memoria collettiva, in una società altamente mediatica, riguarda sia la Storia che le storie cui i media attribuiscono lo status di “memorabilità”, operando un processo di selezione, semplificazione e ripetizione (Affuso, 2010). Così, anche i crimini che avvengono tra le mura domestiche e che coinvolgono persone comuni, possono scolpirsi nella memoria collettiva, attribuendo loro un’aura di sacralità (cfr *infra*). È proprio su questo genere di casi che la “regola del sentimento” del tempo, volta a preservare i sopravvissuti o le famiglie delle vittime dall’invasione di tempi e spazi dedicati al lutto – e a innescare dunque una forma di riconoscimento della sofferenza – può essere infranta nel nome di una necessità di immediatezza. Questo accade quando quel “*desiderio pazzesco di vedere*” viene legittimato dalla presenza di un forte interesse per la narrazione che circonda l’evento, quando cioè la rilevanza della storia proposta dai media diventa talmente pressante da chiamare lo spettatore sul luogo, fino ad esserne protagonista e a suscitare in lui, attraverso un’esperienza sensoriale, la percezione di un accrescimento personale:

G. Il mio ex compagno invece non era appassionato, anzi mi chiedeva di tenerla nascosta perché riteneva che stessi facendo una cosa pessima, di cattivo gusto..io invece penso non sia una mancanza di rispetto...perché un cronista allora cosa fa? Io la chiamo cultura personale, fa parte di un percorso..ti piace il genere? Sono appassionato di “crime”, vado a vedere Erba [...]Io non penso sia macabro, molti lo chiamano turismo macabro...però secondo me è un modo per sentire energie diverse, perché io sono profondamente convinto che alcuni luoghi emanino delle energie particolari.

Come noi stiamo bene nel tepore della nostra casa, magari stiamo male vicino a qualcosa che ci mette a disagio, in difficoltà. [...]

C'è da associare quella adrenalina che ti smuove dentro... perché comunque quando sei lì, la guardi..pensi che un bambino è stato massacrato probabilmente dalla mamma. Quindi è un'adrenalina certo un po' strana, non come provar la giostra o la montagna russa, è un'adrenalina forse legata al fascino della morte.

Le argomentazioni avanzate per trasgredire la regola del tempo mostrano in maniera particolarmente chiara la pervasività dell'immaginario e della sua legge. L'attitudine ad accendere la televisione e a utilizzare le vite degli altri per provare delle emozioni intense, trasforma alcuni spettatori in veri e propri *sensation seekers*, ossia in cacciatori di esperienze "varie, nuove, complesse e intense" (Zuckerman, 1979, 2009; Rojek & Urry 1997), guidati da un desiderio d'immediatezza. Quando la ricerca del sublime si impasta con questa dinamica predatoria, essa assume in maniera evidente i tratti del godimento, ossia di un sommo piacere mescolato a un dolore acuto, ciò che l'intervistato definisce come "*un'adrenalina un po' strana, forse legata al fascino della morte*". Il bisogno di consumare delle emozioni, in questi casi, è strettamente connesso alla sfera mediatica e alle modalità da essa impiegate per mercificare il crimine, trasformando gli autori e le vittime di reato in dispensatori di sensazioni intense. Le tragiche vicende che hanno attraversato la vita di alcune persone si trasformano così in uno *strumento*, sono piegate al bisogno individuale di godere. Tale ri-significazione, come indicato nello stralcio di intervista, potrebbe essere riconducibile anche all'operato dei cronisti i quali, per primi, svuotano di significato la regola del tempo e fungono da "persuasori", suscitando l'interesse

per l'esperienza live, *reale*, e in contemporanea rassicurando gli spettatori sulla possibilità di oltrepassare tali regole in sicurezza.

Le storie solide

Perché la “traccia di memoria” catturata sul luogo acquisisca un significato e sia in grado di suscitare delle sensazioni, deve essere sostenuta da una narrazione. In altre parole, perché il *dark tourism* sia percepito come legittimo dal turista e dalla collettività è anche necessario che la meta del turismo sia parte di una storia *rilevante*. Tale rilevanza però, nella società contemporanea, come anticipato, può essere definita sia dalla presenza della tragedia nelle fonti istituzionali della memoria culturale (nei libri di scuola), sia dal peso che essa ha acquisito all'interno dell'immaginario collettivo. Riprendendo la metafora di Jedlowski, è come se l'individuo fosse un pozzo: l'acqua che ha al proprio interno non gli appartiene, vi piovono le storie di Jack lo Squartatore, Lady Diana, Chernobyl, Auschwitz, in un flusso sempre più intenso e inafferrabile.

Il tempo della modernità, affermava Nietzsche, è il *prestissimo* e così l'accesso alle storie degli altri avviene a una velocità che impedisce la sedimentazione, ma soprattutto la capacità di decretare cosa meriti di sedimentare. Proseguendo con questa idea, la memoria, nella società attuale, è stata paragonata a un “magazine”, un rotocalco: essa non è più un deposito delle tradizioni, somiglia invece a un coacervo di eventi, giustapposti gli uni agli altri, alcuni scompaiono, altri appaiono più

rilevanti perché ripetuti all'infinito o discussi nelle cerchie di appartenenza (Affuso, 2010). È come se l'importanza di quanto accade fosse sempre più definita da quel che è in grado di emozionare in maniera particolarmente intensa, di toccare le corde interiori dello spettatore.

Da questa prospettiva, i crimini che avvengono tra le mura domestiche, interrogando le persone sul loro vissuto, parlando di esperienze affettive conosciute che celano la possibilità della tragedia, possono assumere una grande rilevanza. Inoltre, la presenza di numerose trasmissioni di approfondimento dedicate al crimine consente a questi eventi di sganciarsi da quel flusso ininterrotto di informazioni e di prendere la forma della "storia" che, per quanto come abbiamo visto nel capitolo precedente sia a tratti "postmoderna", cioè costitutivamente irrisolta, consente allo spettatore di proiettarsi in un altrove dialogante con il proprio presente. Le storie di Quarto Grado, per esempio, nella loro apparente frammentarietà sono paradossalmente più "solide" di molte altre trattate incessantemente nei *mass media* e questo anche per via della loro relativa semplicità.

Seguendo le tracce del rotocalco della propria memoria, è importante mostrare, di conseguenza, come molti intervistati fossero abili nel *surfare* tra le più disparate esperienze inseguendo sia tragedie collettive, sia drammi privati trattati dai *mass media*, cercando traccia delle storie "piovute" nel loro pozzo. Un intervistato si è recato sia ad Auschwitz sia a Erba; una coppia ha attraversato i luoghi della mafia in Sicilia, Avetrana e il Vajont; un altro ha partecipato al tour di *Jack the Ripper* a Londra ma ha anche visitato il campo di concentramento di Majdanek...

L'unione tra l'emozione e la sensazione di essere parte di una storia, di una trama dotata di senso, è ben esemplificata dal seguente passaggio di un'intervista, che

mostra peraltro la stretta connessione tra la sfera emotiva e la riflessività:

P. Andare a vedere un Van Gogh o un campo di concentramento...l'interesse dietro è sempre l'emozione che ti dà. Un conto è l'emozione pura e l'emozione è sempre a sé e l'altra è la parte culturale ma non nozionistica, è la parte che ti può aiutare a comprendere meglio la cosa. Li vedo come due ambiti distinti ma penso che per godersi meglio la cosa, apprezzare e godere, si debba fare tutte e due. Debba essere spiegato e tu debba riuscire a ricevere le emozioni. Questo è il motivo per cui la storia in sé insegnata non funziona, perché non hai la parte di emozioni. E invece non funziona il contrario perché non hai la parte storica. Cioè, se io dovessi camminare per strada e dovessi vedere una persona morta avrei solo l'emozione, se io dovessi sapere leggendo dai giornali che hanno ammazzato una persona nella via in cui passeggio normalmente non avrei le emozioni...

L'importanza della dimensione narrativa è sottolineata anche dallo stile adottato dai due *tour* organizzati che ho analizzato; di fatto i partecipanti spendono del denaro per sentirsi parte di una storia emozionante, che li proietti in un altrove carnevalesco per qualche ora.

Come sottolinea Bruner (1988, 1992) la narrazione è il primo dispositivo interpretativo e conoscitivo di cui l'uomo fa uso nella sua esperienza di vita. Attraverso le storie, l'uomo attribuisce senso alle proprie esperienze, acquisisce le competenze per assumere il ruolo degli altri (*role taking*) e su queste basi costruisce forme di conoscenza che lo orientano nel suo agire. Ogni narrazione comporta dunque una fase di spaesamento legata all'Altrove in cui colloca l'individuo, tanto più nel caso di *CSI tour* di Torino, in cui la storia è resa anche ricorrendo ad attori, finti cadaveri e quant'altro. Ma anche a Venezia,

l'emozione è garantita proprio quando il *tour* si allontana dagli itinerari turistici standard della città, proponendo delle storie che si dipanano nelle calli meno frequentate e al tramonto, da percorrere con le torce, seguendo le tracce di un assassino e osservando le riproduzioni dei documenti originali del processo:

R. Quella storia toglieva la città da quell'atmosfera di Disneyland cui Venezia sembra relegata [...] A me interessava la storia, mi interessava il meccanismo, perché avevano accoppiato questo tizio. E mi interessava anche capire come erano riusciti a scoprire chi era l'assassino. Secondo me buona o cattiva, intelligente o stupida, c'è sempre dietro una motivazione. Non credo che uno passa per strada e dà una coltellata a uno che incrocia. Anche se lo fa comunque qualcosa c'è che lo porta. E poi mi affascinava moltissimo il fatto di essere proprio nei posti in cui era accaduto

Quando la storia non tiene, perché la ricostruzione è frammentaria oppure perché non è sostenuta da un interesse reale, da qualcosa che risuoni nell'intimità del turista, prendono forma delle espressioni del *dark tourism* associate spesso a un senso di vergogna o di disagio.

P. A Londra è stata la minore delle emozioni e la più vana e la più aleatoria, finta. Il tour di Jack the Ripper è privo di senso, soltanto curiosità per andare a vedere la cosa. Poi, non è contestualizzato. Sì, c'è stato, era interessante come figura perché il serial killer crea sempre questo interesse, non degno di nota. Una boutade per venirtelo a raccontare stasera. [...] La delusione è perché quando tu cerchi di pubblicizzare, quando vuoi far vedere qualcosa che è successo e vuoi portare qualcosa al pubblico, la svendi. Allora se hai una ragione per capirla e stai in quei posti lì perché magari ti sei letto mille libri di Jack the Ripper, perché ti interessa il contesto sociale...Non sapendone nulla e andando in quei

posti lì non ha poi così tanto senso andare. Così come vai nella città di turno e ti dici "Oggi sono a Dublino, questa è la casa di Oscar Wilde" ehmbè?

Le “regole del sentimento” relative al *dark tourism* assolvono naturalmente una funzione di controllo sociale, volta a sollecitare una forma di “ordine” nel sentire, ottenuta attraverso l’autocontrollo degli attori sociali. Assumendo la prospettiva degli altri, esercitando dunque un *role-taking*, possono insorgere sensazioni di imbarazzo, vergogna o senso di colpa, se il proprio “sentire” e il proprio comportamento sono ritenuti dissonanti rispetto alla definizione della situazione approvata dall’Altro generalizzato (Shott, 1979).

Non è mai successo che questa “regola del sentimento”, relativa alla presenza di una “storia” che legittimasse il *dark tourism*, fosse “neutralizzata” dagli intervistati, come è accaduto per quella del tempo, appena analizzata. In altri termini, se alcuni turisti hanno trasgredito questa regola ottenendo o delle sensazioni sgradevoli, oppure un senso di vergogna, nessuno di loro ha messo in discussione il valore della norma in sé. Nessuno ha ritenuto fosse lecito né soddisfacente visitare un luogo senza conoscere e avere un interesse per la storia che lo ha attraversato. Anzi, la preparazione prima della visita ha costituito in alcuni casi uno strumento essenziale per perfezionare la propria *performance* sul luogo, garantendo che l’interazione con gli spazi già dati fosse arricchita dalle storie lette, che dessero senso alle piccole tracce che li caratterizzano, rendendole sublimi.

N: In Sicilia lei aveva stampato un plico così...Biografie di tutti i boss mafiosi dal 64 ad oggi...una pazza! [...] Le nostre passioni non potrebbero esistere senza Internet. Con picchi

assoluti in America quando non avevamo Internet ma ci fermavamo nei parcheggi del Mac Donald per scaricare le biografie dei personaggi controversi, come Marilyn Monroe o altri.

La trasgressione delle regole del sentimento, giocare al voyeurismo.

Accade che gli stessi turisti che hanno vissuto delle esperienze profonde in alcuni luoghi particolarmente significativi, appartenenti sia alla Storia che alle storie minori, si siano trovati in altre circostanze a praticare del turismo trasgredendo sia la regola del tempo, sia quella della narrazione solida. La meta dei viaggi contraddistinti da questo approccio, in tre differenti casi, è stata Avetrana, il luogo in cui una giovane ragazza è stata uccisa da alcuni suoi familiari e gettata in un pozzo.

Rispetto alla televisione, il turismo – spiega Morin (1962/2005 p. 103) – consente agli individui di dire “io, io, io ho visto, io ho mangiato, io ero là, io ho fatto 5000 km: ed è questa evidenza fisica indiscutibile, questo sentimento di essere là, in movimento, in gioco, che valorizza il turismo rispetto allo spettacolo”. Nel vedere turistico c'è, secondo l'autore, una divaricazione dell'esistenza, un'appropriazione, sentita quasi come magica, vissuta come un'esaltazione, un arricchimento di sé. Tuttavia, rispetto al caso di Avetrana, nessuno dei turisti – benché abbiano deciso di recarsi fisicamente sul luogo del delitto – ha sentito risuonare questa storia in maniera particolare e le descrizioni di queste esperienze debordano decisamente

dal sublime nella direzione del gioco e del voyeurismo, distanziandosi dall'ipotesi di un possibile arricchimento.

Perché, dunque, recarsi ad Avetrana? In questo caso, il *dark tourism* può essere interpretato da un lato, come prova della pervasività dei *mass media*, dall'altro come quel desiderio a volte insensato e "colpevole" agli occhi degli stessi turisti, di *voler vedere* con i propri occhi, di trovarsi di fronte a qualcosa di tangibile. A queste attivazioni già discusse non si associa, tuttavia, alcuna riflessione profonda, si tratta di accogliere con il proprio sguardo un frammento del presente, senza il trasporto e la profondità regalati da una storia capace di risuonare nell'interiorità del turista:

Int: mi dicevi che ti è capitato di andare ad Avetrana, che eri da quelle parti..

*NI: tieni presente che non sono andato lì apposta. Allora io ero già ad Avetrana, in una frazione sul mare. Io ero già lì da un paio di settimane e la gente del posto mi raccontava... "di là c'è la casa di Misseri..." Anche se non ne volevano tanto parlare poi dicevano "la casa di Misseri è là". Quando sono andato a portare una persona in aeroporto a Brindisi, tornando dall'aeroporto, siccome uno dei parenti di mia moglie ci abita davanti, la via è quella, ci sono andato. Ho detto "andiamo a vedere sta c***o di casa di Misseri!" Ne hanno parlato tre mesi e ci sono passato davanti, non è che mi sia fermato.*

Int: Ricordi di aver provato qualcosa?

NI: No niente anche perché c'era un telo verde. La sensazione era "adesso vado a casa da mia moglie e mi insulta!"

Int: Era un po' una cosa per ridere?

NI: Io non so cosa cercavo in quel momento, volevo vedere quella casa. Mi hanno obbligato tutti i TG a sorbirmela per mesi, allora fatemela vedere dal vivo.

Int: Ma poi la sensazione è stata deludente?

NI: Ma io non volevo neanche fermarmi. Già gli hanno rotto le scatole per mesi. Mi sembrava eccessivo. Sono passato, per vedere anche un po' la zona.

Lo stralcio disvela il potere esercitato dall'immaginario nel suscitare dei desideri mimetici negli individui, spinti a voler far parte, *vedendola*, della storia vista in TV. Da un lato, l'immaginario può apparire soffocante e ricercare un'esperienza reale può essere un modo per tentare di "superarlo", dall'altro è l'immaginario stesso che indica al turista dove recarsi, pilotando i suoi desideri.

Traspare, di conseguenza quel desiderio di protagonismo, quell' "io" "io" di cui parlava Morin, incapace però di regalare un senso di accrescimento, sostituito, al contrario, da una sensazione di imbarazzo.

Probabilmente è anche a causa della eccessiva copertura mediatica che la storia del delitto di Avetrana, scandagliata a fondo dalle più disparate trasmissioni televisive e telegiornali, non sembra aver suscitato un coinvolgimento particolare negli intervistati. Il desiderio di riappropriazione di quella vicenda attraverso il *dark tourism* è, infatti, intermediato *anche* dal voler "giocare" con il suo simulacro, divenuto uno stereotipo della perversione dei *mass media*. Così come a carnevale del 2011, l'anno successivo al delitto, comparvero delle maschere (per bambini) da "Zio Michele"¹⁵⁶, il nomignolo attribuito dai media allo zio della vittima del delitto di Avetrana condannato per occultamento di cadavere, la coppia protagonista di questo racconto offre un'angolazione ancora diversa da cui osservare la scelta di praticare del turismo in quel luogo. Se l'uomo non aveva sviluppato

¹⁵⁶ *Carnevale: a Napoli in vendita maschera Michele Misseri*, Repubblica, 23 Febbraio 2011.

alcun interesse per la storia, è la sua particolare mediaticità, il modo eccessivo in cui i media se ne sono occupati, ad aver attirato l'attenzione della donna.

Anche in questo caso, l'imbarazzo – inteso come la sensazione di esperire una “presentazione di sé” inadeguata (Shott, 1979) – è tale da indurre i turisti a non scendere dalla macchina, rilevando dunque una dissonanza tra il proprio desiderio di godimento e la definizione della situazione “socialmente approvata” che prescrive, attraverso le regole del sentimento, il rispetto di un luogo in cui si è manifestata la violenza. Tuttavia, all'imbarazzo si associa uno stato di eccitamento che può essere ricondotto alla sensazione di fare del voyeurismo, un comportamento ritenuto illecito, la cui pratica può dunque essere percepita come piacevole perché trasgressiva.

N: Avetrana è la più scemata di quelle che abbiamo fatto. È stata un'improvvisata. [...] perché a me è anche la cosa che ha meno interessato, invece a lei piaceva.

C: A me invece prendeva, tutto il contorno mi prendeva. La cosa che più mi sconvolge è che lei sia stata in televisione... la mamma avvisata in televisione a Chi l'ha visto, che tra l'altro stavo guardando. E poi anche che Sabrina abbia rilasciato interviste fino all'ultimo secondo.

Interv: Lì ad Avetrana cosa avete visto?

C: Niente! (ride) Non abbiamo visto niente. Credo che però il giro dell'isolato l'abbiamo fatto minimo quattro volte però perché c'era una sorta di riluttanza a fermare la macchina e guardare.

N: Non ne avevamo il coraggio

Interv: Ti vergognavi?

C: Non si poteva, non era da fare. Sì mi vergognavo e poi c'era anche una sorta di....

N: Snobismo! (ride)

C: No da parte mia di paura che arrivasse qualcuno che mi dicesse: “Ma lei cosa sta guardando?”

N: Quella è la paura...

Interv: Vergogna perché?

C: Perché so che sto facendo una cosa non del tutto corretta, che mi sto infilando in una vita che non è la mia. E quindi non mi sento del tutto a mio agio. Quello è un delitto che si è svolto dentro una casa, dentro una famiglia....la mafia mi dà meno senso di infilare il naso.

Interv: Quindi con la mafia non vi siete mai sentiti a disagio?

C: No no in realtà no anche perché è una sorta di voyeurismo condiviso. Se tu vai a Corleone ti trovi al bar “il Padrino”....c’è il museo con l’archivio del Maxi processo...è fatto tutto per la fruizione. Ad Avetrana c’era quella cosa lì, c’era il fatto di sentirsi ficcanaso.

Interv: E tu N. che ad Avetrana eri più accompagnatore?

N: Eravamo complici, due bambini che correvano il rischio di essere beccati con le mani nella marmellata.

C: Sì, non siamo scesi dalla macchina.

N: A parte quello ogni volta che giravamo l’angolo ci sentivamo tutti “ah ah”[espressione di brivido e paura di essere scoperti] (ride)

La ricerca di sensazioni intense che connota il contemporaneo trova dunque nel crimine la risposta ai più svariati desideri emotivi, portando gli individui da un lato, a farsi trascinare dall’immaginario, dall’altro a tentare di prenderne le distanze, ironizzando sui suoi eccessi e sulle sue distorsioni. Ridere della morte di una ragazza è possibile proprio perché lo spessore dell’immaginario impiegato per coprire la tragedia del reale tende a trasformare le persone in personaggi, fino a confondere il piano della realtà con il suo simulacro e ad offuscare, per alcuni istanti, ogni possibilità di indignazione o di reale empatia nei confronti delle vittime.

L'ironia, in questo senso, è da intendersi come il segno di un'incompatibilità con la presenza di un sentimento inteso; essa indica la fine dell'esperienza, o il suo ridimensionamento e connota profondamente la società contemporanea (Illouz, 2013, p. 281) in cui la razionalizzazione favorisce i processi di presa di distanza. Così, la ripetizione quasi ossessiva di notizie e informazioni sul caso crea un livello di saturazione tale da renderlo incapace di comunicare alcunché, trasformandosi nella parodia di se stesso. Intervistato dai media, il creatore del costume di "Zio Michele" si è difeso affermando che si trattava di una provocazione, data la sovraesposizione mediatica del presunto autore di omicidio, il cui nomignolo, e questo è evidente, aveva peraltro di per sé una venatura comica. In altre parole, è come se i media avessero trasformato la tragedia in un carnevale del cattivo gusto, di cui il costume e il *dark tourism* sembrano costituire i degni corollari, delle pratiche di significazione coerenti con l'immaginario evocato da questa vicenda.

I protagonisti delle vicende giudiziarie si trasformano così in strumenti assoggettati alla "legge del consumo", la stessa che sembra regolare l'intera società e che impone agli individui di comportarsi da consumatori in ogni sfera della propria esistenza (cfr Codeluppi, 2003). Come ha sostenuto Bauman (2007/2008), consumare significa infatti raccogliere delle sensazioni, possibilmente nuove, ed è questo l'atteggiamento che sembra contraddistinguere i turisti quando si avventurano nei luoghi del crimine con intenti "leggeri", alla ricerca di un *thrill* adrenalinico.

Il consumo e la distruzione di emozioni intense, in una cornice di erosione delle regole del sentimento, connota anche l'ultimo caso, in cui l'esperienza è stata definita un vero e proprio gioco, in cui l'ironia nei confronti della

vicenda si mescola, come in una stanza degli specchi, con l'autoironia per la passione smodata per il crimine.

G. Avetrana è stato un caso: ero a Lecce al mare, in autostrada vedo un cartello: "Avetrana". Figurati! io esplodo: "fermi tutti: Avetrana è qui vicino? Assolutamente portami ad Avetrana!!!" Forse su Avetrana, era già diverso, forse un po' un gioco...caspita li ho visti tutti.. devo andare a vedere anche Avetrana..anche perché poi arrivi li e non provi assolutamente nulla. In quel caso è solo la voglia di visitare un luogo macabro, me ne rendo conto, lo ammetto. [...]

Anche alla luce della descrizione delle regole del sentimento, è emerso in conclusione quanto l'avvicinamento al male attraverso il *dark tourism* assuma, dal punto di vista emotivo, le caratteristiche di un fenomeno molto frastagliato, continuamente sfuggente ai tentativi di categorizzazione analitica. Il mio intento, in questa descrizione, è stato di valorizzare, per quanto possibile, proprio il debordare del *dark tourism* dal sublime, discutendo le sovrapposizioni con il godimento, fino al voyeurismo e al cinismo del gioco, promuovendo la costruzione di un logos basato sull'ascolto di ciò che eccede e sulla logica della coltivazione, da opporre alla prescrizione (Chambers, 2003).

Un punto però non può essere perso di vista, e riguarda i bisogni che questa pratica – in modo a volte totalmente paradossale – lascia emergere. Anche nelle sue derivate più grottesche, ritengo che il *dark tourism* suggerisca la necessità di un dialogo con l'estremo, in particolare con la morte e, al contempo, un desiderio di appartenenza a una storia che trascenda l'individuo, due bisogni "autentici", cui talvolta l'immaginario propone delle risposte la cui apparente efficacia deriva esclusivamente dal senso di immediatezza che esso incarna.

Raccontare storie per mestiere (o la mercificazione del sublime)

In questo punto dell'analisi proseguo evidenziando in maniera più esplicita le connessioni tra l'esperienza emotiva del *dark tourist* e alcuni mutamenti che attraversano la società contemporanea; più precisamente, mi concentro sul processo di mercificazione delle emozioni, ossia sulla “prima faccia” del carnevale del crimine. Sebbene la mercificazione delle emozioni sia evidente anche nelle forme di turismo “indipendente”, e su questo conta la loro relazione con la sfera mediatica (cfr Cap 4), il processo in grado di trasformare un evento tragico in una forma di divertimento emozionante può essere descritto in maniera più puntuale considerando le interviste agli organizzatori dei due *tour* considerati, a Venezia e a Torino.

Ma cosa s'intende per divertimento? Questo dialogo tra due intervistati evidenzia come la definizione di questo concetto sia quanto mai delicata e tutt'altro che neutra.

Interv: Lo definireste un divertimento [il dark tourism]?

N: Sì

C: (ride) Ah sì? No emozionante sì, divertente no. Non è una cosa di divertimento..

N: Mettiamoci d'accordo sull'idea di divertimento. Io me ne vado appagato e soddisfatto. A pancia piena.

C: Certo però magari me ne vado triste...A pancia piena lo dico anch'io ma non me ne vado via felice, me ne vado via magari anche con il magone...

N: Dalla casa del terrore siamo usciti scossi. Dico divertimento perché lo metto nella sfera del piacere.

Il disprezzo di Pascal per il divertimento è noto: “Ho scoperto che tutta l'infelicità degli uomini proviene da una cosa sola: dal non saper restare tranquilli in una camera” (Pensieri, 139); la sfera del *loisir* era considerata dal pensatore come un diversivo, un superficiale allontanamento dalla riflessione sulla condizione umana. Da allora, le scelte degli individui nella gestione del tempo libero sono state oggetto di grande attenzione, soprattutto da parte delle tradizioni di pensiero che si rifanno al marxismo, intenzionate a svelare come l'alienazione si potesse annidare ovunque, anche nelle sfere apparentemente “liberate” dal lavoro. La presenza di agenzie dell'intrattenimento che, in cambio di denaro, offrono oggetti o emozioni pronte al consumo, costituirebbe per esempio, per Marcuse (1964/1968) la traccia del dilagare di forme di “distrazione”, del superfluo e dell'artificioso, responsabili dello schiacciamento dell'individuo in un'ennesima forma di passività. Nonostante la mole di ricerche sul tempo libero (cfr Tabboni, 1988) volte a rendere più complesso questo sguardo, la sfera del “divertimento” continua, in effetti, a essere guardata con un certo sospetto. Probabilmente questo è accaduto poiché il tempo libero è spesso stato giudicato piuttosto che analizzato, distinguendo per esempio la fruizione dell'arte come forma d'inutilità più elevata rispetto ad altre occupazioni (cfr Shusterman, 2009), tracciando cioè dei confini tra le attività più o meno degne di essere intraprese.

Edgar Morin, nel suo “Lo spirito del tempo” non ha esitato a criticare questi sguardi, ritenendo che alcuni intellettuali “che si credono Pascal” (*ivi*, p. 98) semplicemente non abbiano saputo comprendere a fondo la natura del *loisir* nella società attuale. Pur riconoscendo nel divertimento un rifuggire l’angoscia e la solitudine e un desiderio di altrove, Morin sostiene che si tratti di una dimensione connaturata alla natura umana:

Il *loisir* non è soltanto il ricettacolo in cui vengono accolti i contenuti essenziali della vita e in cui l’aspirazione alla felicità individuale diviene esigenza, ma è in se stesso un’etica della cultura; non è soltanto la cornice dei valori privati, ma è anche un compimento in sé (*ibidem*).

Se la sfera del *loisir* può essere considerata un’etica della cultura, dunque un aggregatore dei significati che attribuiamo al mondo, per comprenderlo, seguendo Morin, bisogna considerare che viviamo in una società in cui le grandi trascendenze si sono sbriciolate, da ciò derivano i tentativi (a volte maldestri) di ricercare dei significati da attribuire alle nostre esistenze e a quanto accade nel mondo, anche attraverso la sfera del divertimento. Rifacendosi proprio al tema del turismo, Morin parlò di un passaggio “dalla vacanza dei grandi valori al valore delle grandi vacanze” (*ivi*, p.105). È in questa cornice che il *dark tourism* può essere considerato una forma di divertimento, in cui però la distrazione si intreccia, attraverso specifiche interazioni, con l’esigenza di *dare senso* ad alcuni eventi tragici accaduti. Nel caso del dialogo tra i due intervistati, è questa seconda componente – il voler dare senso – che porta la donna a non identificare la propria attrazione come una forma di “*divertissement*”, di semplice distrazione.

Di certo, la scelta di narrare dei crimini “storici” da parte di entrambi gli organizzatori, si pone come un tentativo di collocare le loro attività in uno sfondo “culturale”, al contempo però (ecco l’ambivalenza del *loisir*) le motivazioni che hanno indotto entrambi a scegliere il settore della “violenza” o dell’“omicidio” come ambito di lavoro, riguarda la recente mercificazione di questi temi, che sembrano rappresentare l’attuale *core-business* dell’industria del divertimento. In un caso, l’idea è nata guardando CSI, una serie televisiva di enorme successo dedicata al crimine:

G. L’idea dei tour è nata proprio da CSI, c’è CSI New York, Miami, io non ho mai perso una puntata, ho pensato... guarda questi...hanno strutturato dei delitti relazionati alle città, a Los Angeles buttano i cadaveri ai coccodrilli, a New York fanno altro.... Come si può fare un CSI qua? Torino si presta. Il nome nasce dal fatto che volevo tenere CSI, ho messo crimini storici italiani, ci sta, nessuno mi potrà mai dire niente. Io ho fatto questa scelta di non andare oltre gli anni 80 perché ho pensato: gente ancora viva, figli, nipoti, è molto drammatico...

Nell’altro, essa non è derivata tanto da un reale interesse per il crimine, quanto soprattutto dalle migliori possibilità remunerative legate a quest’ambito di ricerca, proprio a causa del dilagare della fascinazione per il crimine nella società attuale.

D. Io ho scritto tre libri in realtà, di tipo storico [...] però effettivamente dal punto di vista economico è un grosso investimento che non ti consente di mantenere la ricerca. Con questo ambito invece gli editori ti pagano nella migliore delle ipotesi oppure ti pubblicano e con i diritti hai la possibilità di rifarti anche della ricerca. L’aggancio al turismo viene dopo. Quando ho raccolto tutto il materiale per il primo libro,

naturalmente per arrivare a trovare assassini seriali, ho dovuto raccogliere centinaia di casi normali, delitti passionali, a sfondo economico, e quindi ho creato una crime map per vedere come si posizionavano, con google, ed è quella che si può vedere sul mio sito. Da lì ho visto che si potevano creare dei percorsi, il passaggio successivo è stato chiedere alle agenzie di viaggio se erano interessate a fare degli itinerari alternativi qui a Venezia, alla fine facciamo 6 milioni di turisti all'anno, c'è un bacino di utenza così vasto che sembrava potesse essere appetibile.

Va evidenziato che questi prodotti, in grado di coniugare la narrazione storica con un tema commerciabile, si contraddistinguono per il rispetto delle due “regole del sentimento” e offrono di conseguenza ai propri ospiti la possibilità di penetrare “le vite degli altri” senza avvertire delle forme di disagio e vergogna. Rispetto alla regola del tempo, entrambi gli organizzatori dedicano una parte del lavoro a una vera e propria ricerca storica, alla ricostruzione dei casi attraverso fonti originali, al recupero – nel caso di Torino – degli abiti dell’epoca, in grado di suggerire un senso di autenticità, che spesso si materializza anche nelle copie dei documenti originali consegnate nelle mani dei partecipanti. La sensazione, partecipando ai *tour*, deve essere quella di poter “vedere con i propri occhi” le tracce di un crimine del passato, di essere parte di una storia da mettere in relazione con il proprio presente.

A: è più una divulgazione, ti faccio conoscere una cosa...assume i caratteri di fatto storico. Ho lasciato indietro gli anni di piombo perché c'è ancora gente in vita ma l'idea di farlo perché non succeda più mi sembra valida, è una forma di sensibilizzazione...

B. Io tratto solo casi storici. E questo perché ho sempre avuto un certo rispetto sia per la vittima sia per il carnefice che a

sua volta può essere un carnefice. L'idea di trattare un caso recente mi darebbe un senso di invadere la privacy delle persone che stanno vivendo il lutto e di conseguenza non mi va. Preferisco invece agganciarli ai casi al massimo fino alla seconda guerra mondiale dove comunque ormai si sono raffreddati e ho la possibilità anche, attraverso quei casi, di dare uno spaccato storico di quel periodo, che è il mio punto forte.

Per quanto concerne la regola della narrazione, l'aspetto che contraddistingue i due *tour* non è dato dal solo rispetto di questa regola, quanto dalla capacità di saper raccontare, di mettere cioè in trama gli eventi, perfezionando uno stile in grado di trasmettere allo spettatore le sensazioni desiderate.

Si tratta di edificare una “definizione della situazione” (Thomas, 1928) secondo la nota legge: “se gli uomini definiscono reali le situazioni esse saranno reali nelle loro conseguenze”. Gli organizzatori propongono una rilettura dei casi trattati incorniciandoli di modo che siano percepiti come dei *loisir* e proponendo così dei “significati privilegiati” (Hall, 2006) agli spettatori, chiamati a mettersi in relazione e a decodificare quanto proposto. Così, la trasformazione di un caso di omicidio in un divertimento che riesca a coinvolgere davvero gli spettatori, richiede in primo luogo la capacità di sintonizzazione con il pubblico, di porsi in ascolto e di saper rispondere adattandosi a quanto può risultare più efficace, senza tuttavia debordare nello sgradevole. Proponendo emozioni da consumare raccontando le proprie storie a un pubblico presente, senza schermi, gli organizzatori perfezionano così, giorno dopo giorno, le loro strategie comunicative, avendo modo di modellare le proprie storie e i propri stili narrativi.

Un particolare modo di esprimersi, uno specifico passaggio della narrazione, possono essere cruciali per trasmettere allo spettatore un senso di sopraffazione o di stupore, talvolta pronto a dissolversi velocemente, dopo essere stato “consumato”:

D: A suon di chiedermela ho un discorso preregistrato che so che funziona. È 3 anni che lo faccio e faccio una quarantina di eventi all'anno. Me lo chiedono talmente tante volte che so che quando dico "con la tavoletta sotto il piede gli bruciano i piedi", la gente è attratta dal conoscere per poi rimanere orripilata. Esattamente come lo squartamento, l'idea che il corpo fosse squartato è una cosa che li attrae e me lo chiedono sempre. Spesso non notano però la differenza quando io gli spiego che sono squartati da morti e non da vivi che per me è una differenza abissale a livello di dolore della vittima, cioè era una cosa. Invece per loro è l'idea dello squartamento, il termine squartamento li attrae, a prescindere che fosse morto o vivo.

G. La bella Rinin è stata fatta a pezzi dal marito, hanno trovato i pezzi impacchettati nel giornale in diverse zone di Torino. Una volta abbiamo preparato tutti i pacchi con il sangue ma ci hanno detto che era troppo, un po' macabro. ...Abbiamo provato senza, ora tornerai ai pacchi, era più scenico. Comunque se penso al cadavere con il telo, di notte, con quelli dei RIS....ti posso dire che io stessa mi sono detta: Cavoli, che scena! Veramente pesante! Noi dobbiamo rendere tutto più scenografico se no diventa un tour sul pullman, la gente si annoia, la gente Torino la conosce. I pacchi...ho chiesto proprio al pubblico, su 50, solo 2 hanno detto che avrebbero evitato. Io invece ho trovato che gli attori hanno portato su questi pacchi in maniera magistrale. Non hanno attirato l'attenzione sui pacchi, hanno attirato l'attenzione su se stessi. A volte l'attore era talmente bravo....Una volta la vittima è stata interpretata da una non attrice – pensa – e sono stata male io. Lei aveva la voce rotta per la timidezza ma sembrava davvero che fosse ritornata per raccontare come

era stata uccisa. Però lì dipende dal momento, da come recita, da come sale sul pullman... Comunque sì, il cadavere era molto toccante ma non esagerato. Non abbiamo esagerato.

Seppur la presenza “fisica” del pubblico possa aiutare a perfezionare un proprio stile narrativo, trasmettere delle emozioni richiede la capacità di padroneggiare alcune specifiche tecniche. Nel capitolo precedente, è emerso quanto esse siano persino codificabili: si sa quali casi hanno più o meno *appeal* agli occhi degli spettatori e come è meglio raccontarli. Esiste, in televisione, una vera e propria “macchina narrativa” composta da professionisti specializzati nella trasformazione di alcune vicende in storie spettacolari e avvincenti, in grado di soddisfare il consumatore (cfr Jewkes, 2011). Nel caso di questi *tour*, si tratta di realtà composte da poche persone, cui è richiesto in qualità di “creatori” di identificare in maniera pressoché autonoma quella modalità comunicativa in grado di incontrare l’interesse del pubblico, di rispettare le “regole del sentimento” e, nel caso di Venezia – in cui il *tour* era stato preceduto dalla pubblicazione di un libro – le esigenze del mercato, rappresentate dagli editori. Ancora una volta, dunque, non è possibile considerare la “creazione” di oggetti culturali (in questo caso si tratta di un *bricolage*, operato su casi già avvenuti e già collocati in una rete di significato) svincolandola dalla costruzioni discorsive che attraversano la struttura sociale e con la cui pervasività si scontrano gli individui, chiamati a configurare e riconfigurare la propria capacità di *agency*:

B. Questo è un problema perché il “Serial killer della Serenissima” è un libro abbastanza stringato/giornalistico, gli editori mi hanno chiesto giustamente di essere molto più narrativo e quindi di trasmettere molto di più le emozioni e per trasmettere le emozioni devi anche averle vissute e questo

per me ha richiesto un po' più di fatica perché non sono mai riuscito a immedesimarmi perfettamente nella storia e a viverla con il dramma della vittima o la ricerca della preda. L'ho sempre vista, purtroppo, con un taglio troppo giornalistico e quindi abbastanza in maniera...mi interessano i dati: nome, cognome, età, professione, dove vive... E adesso invece devo cercare di capire anche il lato emotivo e faccio un po' di fatica devo dire. Su "Venezia criminale" ho cercato di dare spazio a scene più splatter, seguendo le indicazioni del mio editore, e adesso in quello che sto scrivendo, sto cercando di aumentare le espressioni come: squartato, gola squarciata, occhio vitreo e via di seguito.

L'aspetto che tuttavia risulta particolarmente interessante è che l'inserimento del *dark tourism* nella cornice del divertimento e del piacere edifica un ulteriore livello di distanziamento dalla sofferenza e dal dolore racchiusi nelle storie raccontate. Si tratta di un processo di ri-significazione e ricollocazione dell'omicidio, trasformato in uno spettacolo da godere, che regala delle emozioni rapsodiche, dei lampi che si aprono lungo i percorsi di ricerca di senso che attraversano le vite umane. Anche in questo caso, gli spettatori sono chiamati a confrontarsi con la morte e con la distruttività, tuttavia la definizione della situazione come carnevalesca e la presenza di una narrazione solida e guidata, sembrano far prevalere la sfera del piacere su quella della riflessività più profonda e caotica che caratterizza i turisti "indipendenti".

Infine, benché il processo di ri-definizione spettacolare sia stato oggetto di critiche in entrambi i casi¹⁵⁷, è

¹⁵⁷ a Torino è stato necessario sospendere la programmazione di un tour perché ritenuto offensivo e potenzialmente pericoloso a causa della presenza di persone coinvolte nella vicenda ancora in vita; a Venezia alcuni spettatori di origine ebraica si sentiti offesi

importante rilevare quanto il rispetto delle “regole del sentimento” e la definizione di una situazione “carnevalesca” possano portare gli organizzatori a percepire il proprio *business* come “assolutamente altro” rispetto al *dark tourism*, neutralizzando la comune afferenza alla sfera del macabro.

Organizzatore: Per me la morte è sempre sacra. Posso scherzare su tutto però rimane un aspetto sempre ben delimitato. Non mi piace il macabro, non andrei a vedere un luogo del crimine per turismo.

Interv: Però lo fai.

Organizzatore: Ogni tanto la sensazione di toccare delle corde delicate c'è però ti salva sempre il fatto che stai raccontando un fatto, anche se scrivessi un libro sarebbe lo stesso..

Il *dark tourism* e le comunità emozionali

“Ho dovuto, lei capisce, ricorrere sempre più a piccoli piaceri, quasi invisibili, secondari [...] Non ha idea di quanto, grazie a queste piccole cose, si acquisti un senso di immensità. È incredibile come s'ingrandisce”. Questa citazione di Witold Gombrowitz, tratta da Cosmo, chiude l'introduzione de “L'invenzione del quotidiano” di Michel de Certeau e può essere utile per introdurre l'ultimo interrogativo dell'analisi: può il *dark tourism* essere

dal racconto di una particolare vicenda che a loro avviso poteva promuovere l'antisemitismo.

considerato una pratica, un piccolo piacere secondario, in grado di regalare all'individuo la sensazione di "ingrandirsi"? Più precisamente, nei suoi pellegrinaggi tra la morte e la tragedia, negli spazi liminari del crimine, in che termini le emozioni del turista possono essere considerate qualcosa di più di un semplice godimento "autistico"?

Michel Maffesoli ha individuato, nella società attuale, l'affermazione di un "paradigma estetico", basato sul provare e sul sentire in comune: il contemporaneo non sarebbe dunque guidato dalla separazione e dal principio d'individuazione, quanto dall'indifferenziazione e dalla perdita dell'io in un soggetto collettivo, che darebbe forma a una sorta di "neotribalismo" (2000/2004 p.38).

La presenza di una dimensione "condivisa" nel *dark tourism*, in effetti, è stata accennata più volte in questo scritto, in particolare laddove si sono evidenziate le connessioni tra queste pratiche e l'immaginario, quando si è discusso delle fotografie "in serie" di Chernobyl, della ricerca, nei luoghi del crimine, delle stesse tracce viste in televisione. In certi frangenti, e secondo modalità talvolta paradossali, queste pratiche si sono manifestate effettivamente come espressione di un desiderio, più o meno consapevole, da parte dell'individuo, di appartenere a una dimensione "altra da sé" e, al contempo, condivisa.

L'iscrizione di se stessi in una storia "più grande" costituisce, per esempio, uno strumento per identificare quei punti in cui la vita quotidiana s'intreccia con la Storia, trasformando il "qui e ora" in un momento sublime, proprio in virtù di questa sua connessione con il mondo, attraverso la condivisione di un evento:

C. E parliamo sempre dicendo: tu te lo ricordi? Sì. E dov'eri tu?

Io ero a casa e me lo ricordo dello stadio [si parla della strage dell'Heysel]. Ero a casa con mio papà, mia mamma era uscita con le sue amiche e mio papà beveva la birra prima di guardare la partita. Allora io glielo racconto, la inquadro storicamente nella mia vita.

N. Io avevo il mio di ricordo, era il mio compleanno, 29 maggio, ero a casa di mio nonno con i miei genitori, mangiavo il Buondì Motta, c'erano quelle immagini terribili e avevo smesso di mangiare il buondì Motta. Quindi Flash fotografici sulle nostre vite...[...] Per quanto mi riguarda sono immagini, sequenze, repertori audio visivi che permeano la mia fanciullezza, e giovinezza che per quanto mi riguarda è l'età di maggiore assorbimento intellettuale. Mi ricordo che nel 92-93 tutte le sere, a casa mia si mangiava presto, quando si arrivava alla frutta iniziava il TG3 e una volta al giorno c'era il nuovo indagato per Mani Pulite... sono cose che mi ricordo! Per me questo aspetto è fondamentale.

La penetrazione di un evento tragico nella propria vita, il ricordo di quanto accaduto e, successivamente, il desiderio di recarsi fisicamente sul luogo in cui si è materializzato, sono dimensioni dell'esperienza che hanno a che fare con la testimonianza. Quest'ultima è una dimensione che non può essere disgiunta dall'idea della condivisione, dell'importanza della relazione con l'altro ma anche dal riconoscimento *reciproco*, intermediato dalla narrazione (cfr Demaria, 2012). Collocarsi in un luogo di testimonianza significa da un lato, metterci nelle condizioni di ricevere l'esperienza che ci manca, dall'altra, di penetrare la sacralità di quanto avvenuto, iscrivendo la propria esistenza, per qualche momento, in una narrazione più grande. Il desiderio di essere parte di una storia è ciò che contraddistingue sia le esperienze di *dark tourism* più "profonde", sia quelle più "leggere", laddove, in questo secondo caso, la portata dell'esperienza di cui si è

testimoni incontra con maggiore difficoltà la riflessività del turista.

L'idea sottesa è che l'incontro con alcuni grandi e piccoli eventi tragici possa porgere l'esistenza a dei momenti di profonda apertura, a partire da "piccole cose", come il passeggiare lungo una strada in cui la morte ha fatto la propria comparsa nel modo più inaspettato. Come sottolinea questo intervistato, così come Zapruder, un videoamatore, riprese la morte di Kennedy rendendola celebre, così il turista cerca dei punti in cui divaricare il proprio quotidiano fino ad accogliere l'Altro, attraverso la storia.

D: [Parlando delle BR] Erano ragazzi di 20-30 che da un momento all'altro imbracciano le armi e fanno una cosa che noi studiamo...è interessante. E poi la cosa carina è che c'è una rivista di storia che si chiama Zapruder. Zapruder è quello che ha ripreso la morte di Kennedy. Se tu ci pensi l'episodio più famoso del 900 l'ha filmato un videoamatore. A me affascina che una persona che era lì per caso è stata quella che ha immortalato l'evento. E infatti a distanza di 50 anni questo gruppo di storici, ha deciso di chiamarla Zapruder perché ognuno, stando nelle strade, con un occhio "normale" può essere testimone. Questo richiama un po' l'idea di riprendere una storiografia che si riteneva fosse di serie B. [...] Non è che vai in via Fani e pensi che riamazzino Moro, però il fatto di avere un occhio storico-geografico attento mi è rimasto da quello. Mi affascina che come è successo a Zapruder, tu che sei storico, o anche solo "testimone" ti chiedi, perché proprio lì?

La vicinanza alle storie altrui, inoltre, assolve anche a una funzione "catartica"; attraverso le narrazioni degli altri e l'esplorazione dei luoghi di tragedia, è possibile avvicinare il tema della morte o della sofferenza che, come ha sottolineato Stone, sono stati in effetti "catturati"

dall'immaginario, suscitando talvolta dei desideri di riappropriazione "reali" da parte della collettività e di condivisione. La "comunità emozionale" di cui parlava Weber, instabile, aperta, basata sul sentimento, sembra dunque costituire lo sfondo più adeguato su cui collocare i desideri di condivisione sottesi al *dark tourism*; la comunità, in questo senso, si caratterizza "meno per un progetto (pro-jectum) volto verso l'avvenire che per l'effettuazione *in actu* della pulsione a stare insieme" (Maffesoli, *ivi*, p.47). Iscrivere se stessi in una narrazione altrà è, di fatto, anche uno strumento di condivisione emotiva.

C. Mi sento arricchito di qualcosa. C'è una specie di condivisione perché magari c'è qualcosa che va male nella tua vita, di cui non sei contento, e vedi queste immagini di sofferenza. La stanza della madre che mette a dormire il figlio nel cimitero.... Penso che ci sono altre persone che si sono trovate in situazioni brutte e in un certo senso mi sento in compagnia. Lo stesso motivo per cui mi piace il punk...Alla fine queste cose di disadattamento che ho io ci sono tantissime persone nel mondo che le provano, senti una condivisione.

P....ammazzavano le persone con le mani in tasca, c'è questa foto che mi ricordo di brutto. C'è questo signore davanti a casa, sparato, per strada, con le mani in tasca. Quindi "devi pensare ai fatti tuoi", è un messaggio che si capisce abbastanza. Oppure con i soldi in bocca. Quando parlavano troppo gli mettevano i soldi in bocca. Questa cosa qua è troppo affascinante, troppo significativa. C'è la platealtà dietro a queste cose, ci sono delle gesta cavalleresche, lo spettacolo [...] non puoi capire il nostro paese se non capisci cos'è successo ma dal punto di vista più popolare. l'omertà, le varie cose che vengono dette, così, sono parole vuotissime però cazzo, vai a vedere quello morto con le mani in tasca,

con le mani sui genitali...parlano. Sono cose che parlano tantissimo. [...] Comunque ho provato delusione in quel museo, era lasciato un po' all'abbandono. Ma forse i musei sono sempre così, ti dico la verità. [...]È brutto vedere che non riesci a portare avanti un sentimento che vuoi mantenere vivo. Per esempio, la persona che ci ha portato a fare il giro [nel museo della mafia a Corleone] ha spiegato: qui c'è tutta la documentazione, qui abbiamo la parte dedicata a Peppino Impastato. Avete presente i Cento Passi? Noi: "Sì". E altri due ragazzi siciliani: "mi manca quello". Ma come quello? Ho visto gli altri ma quello lì...e lei era scandalizzata. Che due siciliani non sapessero...non avessero una nozione minima di chi fosse Peppino Impastato....

La narrativa, spiega Jedlowski, ha qualcosa di una dimora perché si oppone alla impermanenza della vita, al fluire del tempo. Anche il racconto è parte dallo scorrere della vita, ma ha la capacità di emergere dal flusso e tornare su quello che è stato, sottraendolo al fluire. (cfr Jedlowski, *ivi*, p. 120). Così, il turismo nei luoghi del crimine può essere interpretato come momento di sottrazione al tempo profano e di accesso a una "dimora", da condividere con una comunità emozionale a volte reale, a volte immaginaria. Attraverso il *dark tourism*, lo si è detto, spesso si "inseguono" le storie "piovute" nel nostro pozzo, più o meno mediatiche, più o meno scolpite nella memoria culturale ; resta saldo, ad accomunarle, il bisogno di narrazioni che facciano da "casa" e consentano di aprirsi, talvolta goffamente, al dolore, alla morte o alle immagini della caducità umana.

G. perciò io ho la mia teoria che mi sono fatto secondo le mie esperienza: penso che, parlando di Annamaria (Franzoni n.d.r.), sia stata una persona veramente sola, che nessuno l'abbia mai aiutata..lei aveva un disagio che ha accumulato e accumulato poi è esplosa; a un certo punto se penso a quella

scena di mia madre..era la stessa cosa..ha un disagio di cui nessuno vuole prendersi cura perché io lo stesso da figlio non saprei come avvicinarmi a una persona del genere, tant'è vero che non la sento da anni perché non saprei come avvicinarla. E quindi cerchi di capire: cos'è che le accomuna? In questi casi vai a cercare qualcosa di tuo, che ti ha colpito nella tua vita, magari a volte un dettaglio solo.

6. *This is a taboo business: il mercato di murderabilia tra Sacro e Profano*

Le superflu, chose très nécessaire.
(Voltaire)

Nel libro “Le lacrime di Eros” (1959/1995), Georges Bataille pubblica una fotografia che dichiara di aver tenuto a lungo sulla scrivania, in modo da vederla ogni giorno: si tratta di un prigioniero sottoposto al “supplizio dei cento pezzi” in Cina, nei primi del Novecento. Nel suo “Davanti al dolore degli altri” (2003/2006) Sontag ne offre una descrizione: “la vittima sacrificale già priva di braccia su cui sono all’opera vari coltelli, nella fase terminale dello scorticamento...è ancora viva nella foto, il viso rivolto all’insù e uno sguardo simile a quello di un San Sebastiano del Rinascimento italiano”.

L’interesse visivo per ciò che è estremo o per le tracce di quanto si manifesta come “al di fuori dell’ordinario” rievocato dalla fotografia di Bataille costituisce il cuore di una forma di collezionismo online che si è affermata nell’ultimo decennio, cui viene attribuito il nome di “*murderabilia*”¹⁵⁸. Si tratta della vendita online di oggetti appartenuti a *serial killer* o prelevati dalla scena del crimine. Questo mercato, sviluppatosi dapprima su *ebay*,

¹⁵⁸ Il termine “*murderabilia*” sembra sia stato creato da Andy Kahan, uno dei suoi più convinti oppositori; per questo motivo il termine è poco apprezzato dai collezionisti, che ritengono abbia un’accezione negativa (cfr: Marty Graham, Making a “Murderabilia” Killing, WIRED MAG. (Dec. 8, 2006), <http://www.wired.com/science/discoveries/news/2006112/72259>).

Tuttavia, non esistono termini alternativi per riferirsi allo stesso mercato e sia la ricerca scientifica, sia i collezionisti stessi, utilizzano l’espressione “*murderabilia*”, adottata anche in questo capitolo.

dove è stato vietato (cfr *infra*), ora si articola soprattutto attorno a tre siti web, www.serialkillersink.com, www.murderauction.com e <http://supernaught.com/>, fortemente criticati¹⁵⁹.

I tre siti sono per lo più assimilabili per stile e contenuti. *Serialkillersink*, attivo dal 2008, è di proprietà di Eric Gain, divenuto una piccola celebrità a causa della recente attenzione mediatica rivolta a questo tipo di commercio che, a maggior ragione in seguito alle nuove politiche di *ebay*, ha attirato l'attenzione dei media e del grande pubblico, divenendo al contempo più "trasgressivo". Il sito è organizzato principalmente in quattro sezioni: una dedicata alle vendite, in cui è possibile navigare tra i prodotti selezionandoli per categoria, quali per esempio "fotografie dalla scena del crimine", "effetti personali", "necrofilo e cannibali"; una dedicata ai prodotti messi all'asta, tra cui rientrano soprattutto lettere scritte da *serial killer*; c'è poi una pagina che reclamizza l'elenco degli indirizzi dei detenuti più famosi, scaricabile in pdf al prezzo di 10 euro, per poi contattarli e intrattenere degli scambi epistolari; infine, una sezione accoglie le foto delle *murderchicks*, ragazze vestite in modo provocante che posano o coperte di sangue finto o accanto a ragazzi che, come in un fotoromanzo, fingono di usare violenza su di loro.

Murderauction, gestito da William Hurder, ha una struttura più semplice e cita una frase di Eric Gain, "ognuno deve avere un *hobby*" come sottotitolo. Tramite registrazione, è possibile iscriversi e mettere all'asta degli

¹⁵⁹ Altri siti assimilabili sono www.redrumautographs.com specializzato in autografi e www.charlesmansonfanclub.com, dedicato a Charles Manson.

oggetti, il sito al momento della mia visita ne ospitava circa 3000.

Infine, *Supernaught* è attivo sin dal 2001. Dedicata particolare attenzione a Charles Manson, Ted Bundy e John Wayne Gacy, delle vere e proprie *star* del crimine, nonché alle *serial killer* di sesso femminile. Ospita inoltre una sezione dedicata alle opere d'arte realizzate da autori di reato: al prezzo scontato di 95.000 dollari, per esempio, è possibile acquistare un disegno realizzato e autografato da John Wayne Gacy che ritrae il vestito da pagliaccio che indossava per adescare le sue vittime.

I contenuti dei tre siti, reclamizzati anche su *facebook*, propongono diversi livelli di vicinanza al crimine; da prodotti che hanno una natura ironica come il “*serial killer trivial game*”, un gioco da tavolo in cui l'obiettivo di ogni partecipante è uccidere quante più vittime possibile, fino alla terra raccolta del cortile dell'abitazione della *serial killer* Dorothea Puente o al vestito da Babbo Natale appartenuto al *serial killer* Robinson che include, a provarne l'autenticità, anche delle fotografie del detenuto mentre lo indossa.

Questo capitolo s'inserisce nell'itinerario dell'intero lavoro, come terza di una progressione di forme della fascinazione per il crimine. Questo “*continuum*” ha ai propri estremi da un lato, un comportamento socialmente accettato come guardare una trasmissione televisiva legata al crimine, dall'altro – come vedremo nell'ultima disamina – il fanatismo per gli autori di reato. Il collezionismo di *murderabilia* presenta un grado di vicinanza in più al male, rispetto al *dark tourism*, in quanto si tratta di un comportamento che è stato più volte disciplinato dalla Legge, nel tentativo di contenerlo in quanto lesivo nei confronti delle vittime di reato. Tuttavia, la matrice emotiva, la ricerca di quel brivido sublime regalato dal

contatto con il crimine, ritengo sia la medesima. Non solo, come cercherò di suggerire, il commercio di *murderabilia* non costituisce affatto un'eccedenza, un comportamento estremo da imputare alle condizioni psicologiche di chi lo pratica, al contrario, si tratta di un fenomeno totalmente integrato e corrispondente alla cultura contemporanea.

Supportata dalle interviste da me rivolte a dieci collezionisti e dall'analisi di alcune conversazioni significative estrapolate da pagine facebook¹⁶⁰ dedicate al commercio di *murderabilia*, ricondurrò questo fenomeno al luogo di intersezione tra il già trattato discorso contemporaneo sulla morte (cfr Cap 5), le logiche di mercificazione, la *celebrity culture* e la ricerca del Sacro (sinistro). Successivamente, prenderò in esame le costruzioni discorsive confluite nelle leggi che tentano di contenere il commercio di *murderabilia*, e le strategie di difesa messe in atto dai proprietari dei siti *web*.

Il presupposto di questa analisi è che la “vendita” del male e il successo del mercato di *murderabilia* poggino su dinamiche interne alla società. Come ha sostenuto Alexander, il compito di una “sociologia del male”, ma potremmo estendere questa riflessione alla criminologia, è rendere visibili queste dinamiche; si tratta dunque di avviare “una specie di psicoanalisi sociale: il suo obiettivo è rendere visibile l'inconscio sociale, rivelare agli uomini e alle donne i miti da cui sono plasmati in modo che essi possano costruire nuovi miti a loro posto” (Alexander, 2003/2006, p. 21).

¹⁶⁰ Per un anno, ho monitorato la pagina del gruppo chiuso di facebook “*Murderabilia and true crime collecting*”, che accoglie 3500 collezionisti provenienti da tutto il mondo. Attraverso il gruppo ho avuto modo di coinvolgere alcune persone rivolgendole delle interviste *online*.

Si può comprare il male?

Uno dei motivi per cui la vendita di oggetti di *murderabilia* suscita stupore deriva dal fatto che essa sembra costituire la prova tangibile del processo di mercificazione del crimine, ossia della trasformazione di un evento tragico in una collezione di “cose”, scambiate per denaro. In altre parole, attraverso il collezionismo di *murderabilia* si può acquistare un po’ di male, facendolo proprio, dando l’ennesima dimostrazione del fatto che il denaro “dà la possibilità di ottenere subito, in un sol colpo, tutto ciò che generalmente appare desiderabile” (Simmel, 1998, p. 87).

C’è sempre un certo imbarazzo – afferma Emanuele Coccia – nel confessare il nostro amore per gli oggetti ed è anche alle riflessioni su questo tema che ha dedicato il suo volume “Il bene nelle cose” (2014). Secondo lo studioso, uno dei primi autori ad esprimersi in sfavore di un amore per le cose fu Agostino, il quale distinse gli oggetti che costituiscono uno strumento da quelli che regalano una forma di godimento, sottolineando la necessità di prendere le distanze da questi ultimi, in quanto l’unico oggetto di godimento, a suo parere, doveva essere costituito dalla Trinità, dunque da Padre, Figlio e Spirito Santo.

Al divieto giudaico e cristiano dell’idolatria celato nei timori di Agostino si è affiancato, nel tempo, il pensiero di Marx, che ha ripreso il concetto di feticismo, formulato da De Brosses nel 1760, per definire a sua volta una presa di distanza dall’amore smodato e proibito per i beni materiali. Il termine feticcio, continua Coccia, fu utilizzato da De Brosses nella sua accezione di origine senegalese, a sua

volta derivante dal portoghese e quindi dal latino “*fatum, fanum, fari*”: il feticismo è l’arte di attribuire agli oggetti un’aura fatata, incantata, divina, dotandoli di un valore simbolico che trascende quello materiale. Anche secondo Marx le merci avevano un valore simbolico, il quale però non era paragonabile a quello di un talismano, dotato di un significato trascendente temuto dalla religione, ma era costituito dalla loro capacità di rappresentare i rapporti di scambio, le inuguaglianze di cui si compone la società.

Questo retaggio culturale, che intreccia derivazioni di tipo cristiano e marxista, genera dunque un certo imbarazzo nel discorrere delle “cose” e dei modi in cui ci colleghiamo alle stesse, è come se alla radice si ponesse qualcosa di essenzialmente sbagliato, ogni oggetto sembra pronto a rivelarsi come un attacco sferrato contro Dio e contro la società. Il collezionismo, cioè l’arte di accumulare cose, non può sfuggire a questo sguardo critico, esasperandolo.

Bisogna qui richiamare, inoltre, che le prime ricerche psicoanalitiche sul collezionismo hanno enfatizzato la presenza, alla sua radice, del tratto anale del possesso, e cioè l’avidità, l’egoismo, il controllo prepotente sulle cose, e il desiderio esasperato di tenerle per sé. Il collezionista, da questa prospettiva, avrebbe paura della morte e della perdita, che cercherebbe di aggirare creando un sistema di oggetti, utile alla sopravvivenza del Sé (Lappi, 2010).

Nel tempo, nonostante queste visioni pessimistiche che continuano a riecheggiare nel pensiero comune, volte a smascherare i punti deboli del legame tra gli individui e i beni materiali, sia gli Studi Culturali, sia la stessa psicologia dinamica, hanno contribuito a costruire uno sguardo più accogliente rispetto alla polisemia delle “cose”. In altre parole, benché la mercificazione sia stata criticata, è stato riconosciuto che essa costituisce un processo

centrale nella società attuale, che non può essere semplicemente condannato, dal momento in cui produrre, acquistare e scambiare merci costituisce lo strumento privilegiato per plasmare il mondo nella contemporaneità; la merce è ormai “la cristallizzazione di una sorta di cosmologia mobile” (*ivi*, p. 95) ed è impossibile immaginare un mondo senza merci o il raggiungimento del Bene al di là delle stesse.

Recentemente l’antropologo Daniel Miller ha analizzato i rapporti tra gli individui e le “cose” conducendo una ricerca a Londra, entrando in dodici appartamenti collocati sulla stessa via e intervistando i suoi proprietari, nell’arco di un anno e mezzo di studio. Ne è emerso un affresco affascinante che ha portato l’autore a concludere che “la cultura materiale è importante perché gli oggetti creano i soggetti molto più che il contrario” (Miller, 2008/2014, p. 187). Secondo l’autore, la società si compone di un insieme di soggetti che cercano di costruire relazioni con le persone e con le cose; queste relazioni creano un ordine estetico che veicola valori umani, sentimenti ed esperienze. Sebbene il capitalismo eserciti un forte potere sugli individui spingendo al consumo, anche a quello di emozioni, non si può dunque negare il potere di definizione e ridefinizione delle “cose” che spetta ai consumatori, in grado di esercitare la propria *agency* anche in modo sovversivo.

Da questa prospettiva, per comprendere il significato delle “cose” ha senso proprio ritornare al “valore simbolico” da esse incarnato e racchiuso nel termine “feticismo” che coniuga processi di significazione individuali, culturali e sociali. Per quanto riguarda il collezionismo, dal punto di vista psicologico, esso può costituire dunque certamente uno strumento di difesa contro sentimenti di inferiorità, di perdita e di morte ma, al

contempo, “la cosa interessante del collezionismo creativo è dovuta [...] al fatto che l’oggetto di devozione è sempre disponibile al gioco, al suo uso fantasioso, alle sensazioni piacevoli di cui è una potente sorgente evocativa. Gli oggetti amati hanno una qualità narrativa che attende che qualcuno la possa scoprire e rinarrare, ma a loro volta possono essere investiti di proiezioni che ne arricchiscono la loro vocazione narrativa. Essi stimolano un’attività intellettuale molto ricca e originale” (Lappi, *ivi*).

Nel caso del mercato di *murderabilia*, si tratta dunque di riconoscere che la trasformazione di un fenomeno di culto come il crimine in una “merce” costituisce un processo connaturato al mondo attuale, le “cose” – tra cui peraltro rientrano anche i film, le serie o i programmi TV dedicati al crimine – costituiscono uno strumento di riappropriazione del mondo. Con le parole di un intervistato:

10: *“Tengo gli oggetti della mia collezione in parte appesi al muro, in parte in un raccoglitore, ogni tanto li tiro fuori per testare i miei amici; è come comprare gli abiti indossati da una star del cinema. Le persone hanno bisogno di qualcosa per iniziare una conversazione”*

Ogni cartolina autografata, ogni ciocca di capelli, nella percezione dei collezionisti, in quanto “cosa” e frammento autentico di una narrazione molto conosciuta, assume un significato relazionale, al pari di una macchina lussuosa, frammento della narrazione del successo economico del suo proprietario. Da questa prospettiva, il valore simbolico delle cose è tanto più presente quanto più esse incarnano il concetto di “inutilità”, attraverso cui si discostano dal mondo “profano” dell’utile e della razionalità. Ogni forma di collezionismo celebra l’inutile – si pensi al mondo

dell'arte – e fa riecheggiare le parole di Voltaire: “*le superflu, chose très nécessaire*” (“il superfluo, cosa necessarissima”). Allo stesso modo, anche le altre forme della fascinazione per il crimine appartengono alla sfera del superfluo, colma di detrattori ma irrinunciabile, in quanto – come ha affermato Nuccio Ordine in un suo recente saggio sul tema, a cui rimando – senza l'inutile “saremo solo in grado di produrre una collettività malata e smemorata che, smarrita, finirà per perdere il senso di sé stessa e della vita” (Ordine, 2013, p. 31).

Dunque, non si può ambire all'edificazione di un mondo senza merci, né di un mondo composto di beni totalmente utili.

Seguendo questo pensiero, la passione per il collezionismo di *murderabilia* sembra si possa considerare non tanto come l'espressione di un comportamento “patologico” da parte di una minoranza di individui ma la manifestazione dell'incontro tra la sublime fascinazione per il crimine e alcune specifiche “forme” del contemporaneo, sempre più vicino alla sfera dello scambio e della ricerca tormentosa, attraverso gli oggetti, di significati e sensazioni intense e – per quanto possibile – rare. Il consumatore del crimine, da questa prospettiva, è dotato di riflessività e sceglie attivamente la modalità a lui più affine per vivere il carnevale del crimine, a patto che gli garantisca un'esperienza di godimento emotivo intenso, per quanto spesso volatile.

La rarità delle “cose” scelte e acquistate sul mercato di *murderabilia*, in grado di trasmettere le sensazioni desiderate, costituisce un altro tratto di queste merci particolari che le accomuna agli altri beni. Tanto più è difficile possedere alcune “cose”, quanto più esse acquisiscono un valore simbolico, un senso di “eccezionalità” in grado di contagiare chi le possiede.

8. Compro anche oggetti appartenuti ad altre celebrità del cinema, la differenza è che gli oggetti legati agli assassini sono più difficili da trovare.

2. Quello di murderabilia è un piccolo commercio ed è difficile riuscire ad ottenere determinati oggetti. È facile incontrare delle celebrità e ottenere un autografo e una foto ma per molte persone è difficile incontrare il loro serial killer 'preferito'.

1. Puoi comprare memorabilia legato alle celebrities ovunque! Anche passeggiando puoi incontrare una celebrità. Ho appena incontrato il cantante dei ghost BC. Me lo sono trovato davanti prima dello show (ero arrivato ore prima) e gli ho parlato. Nessuna lettera da scrivere, nessuna richiesta di visita da attendere, niente di tutto ciò. Io ascolto i ghost tutti i giorni, per cui per me è stata una cosa importante. Non è così facile incontrare un omicida condannato. Io collezionavo autografi di gruppi musicali ma non era una passione come questa.

La rarità di determinati oggetti determina anche il loro valore economico; così l'acquisto di oggetti di *murderabilia*, può essere ritenuto anche un investimento, al pari di altri, come suggerisce questo passaggio di una conversazione:

The newest piece to my collection, now I have a Pogo and a Patches and no, they are not for sale. 😊



Mi piace · Commenta

👍 Piace a 13 persone.







-  **Wigan James** Congrats dude, wish I had the fucking money for that kind of shit
22 ottobre alle ore 9.29 · Mi piace · 👍 1
-  **Chris Mathis** Freaking AWESOME!!!!
22 ottobre alle ore 9.35 · Mi piace · 👍 1
-  **Wigan James** I hope all of his victims haunt you past the point of insanity. You paid like 2700 for a shitty painting that probably took 2 hours just because it was done by a rapist, pedophile, serial killer.
22 ottobre alle ore 9.37 · Mi piace
-  **Wigan James** Like how much would you pay some fat guy to rape, murder, and bury your own children/cousins/nephews just so long as he made a shitty painting of a clown afterwards?
22 ottobre alle ore 9.41 · Mi piace
-  **Chris Mathis** I don't CARE!!! They have it .. fucking AWESOME!!!! Haha..
22 ottobre alle ore 9.53 · Modificato · Mi piace · 👍 1
-  **Wigan James** Son, you're in the wrong group and you sound fucking insane. First you're jealous and then you're panties are in a bunch. Cuckoo! I have a great life little man, you don't even have a damn painting and it's obvious your life sucks. And actually I made money on this painting... lots of money, it was an awesome investment. Now go fuck your mother, so you can finally get laid.
👍 C-YAI

Figura 15. Conversazione su *facebook* a proposito di *murderabilia*

Un utente *facebook* si vanta, in un gruppo dedicato, per aver acquistato un “Pogo”, cioè un quadro realizzato da John Wayne Gacy che ritrae il famoso costume da pagliaccio – “Pogo” era il nome del suo personaggio – indossato da Gacy alle feste per bambini. Alla risposta

sdegnata di un commentatore che porta l'attenzione sulle vittime di Gacy offese da questo acquisto, il compratore afferma che si tratta di un ottimo investimento, da cui in futuro ricaverà molto denaro. John Wayne Gacy, infatti, è una delle rare incarnazioni del reale, una celebrità a tutti gli effetti, avvicicabile comprando un'appendice, un frammento della sua storia trascendente. Il valore simbolico, la sua rarità, si intersecano così con quello economico, proprio come accadrebbe per qualsiasi altra opera d'arte.

Natural born celebrities

*Il giorno in cui voi due avete ammazzato,
voi siete diventati nostri! Del pubblico! Dei media!
Natural Born Killers*

Quando Oliver Stone girò “*Natural Born Killers*”, nel 1994, intendeva riflettere sulla crescente attenzione mediatica riservata al crimine, intrecciata con l'affermazione di una sempre più pervasiva cultura del controllo. In effetti, l'attuale costruzione discorsiva attorno al crimine è connotata da un dualismo di base: da un lato, esso è identificato come un male da estirpare facendo leva sulla paura, dall'altro come una dimensione carnevalesca in cui rifugiarsi, in cui regna il principio del ribaltamento e dell'emozione estrema. Così, quando nel film un ragazzo intervistato dalla televisione affermava “L'omicidio di massa è sbagliato. Ma se fossi un assassino vorrei essere come Mickey e Mallory”, lo spettatore intercettava le

prime scosse di quel mutamento ambiguo che dalla passione per i *serial killer* ha condotto sino al mercato di *murderabilia*.

Di certo, il collezionismo di oggetti “*true crime*” si ricollega alla passione per gli autori di reato, che affonda le radici nel passato. Più precisamente, fu negli anni della Grande Depressione americana che i criminali divennero degli eroi romantici, prefigurando la recente fascinazione per i *serial killer*; le loro vicende erano seguite da tutti, incollati ai giornali e in attesa del prossimo film che li facesse fantasticare su una vita da fuorilegge. La portata di queste fantasie fu tale che per fermare la corruzione della morale nei film, ma soprattutto negli animi delle persone, nel 1934 fu emanato il Codice Hays (Leff & Simmons, 2001). Adottato dalla Motion Picture Producers and Distributor of America, si basava su tre principi:

1. Non sarà prodotto nessun film che abbassi gli standard morali degli spettatori. Per questo motivo la simpatia del pubblico non dovrà mai essere indirizzata verso il crimine, i comportamenti devianti, il male o il peccato.
2. Saranno presentati solo standard di vita corretti, con le sole limitazioni necessarie al dramma e all'intrattenimento.
3. La Legge, naturale, divina o umana, non sarà mai messa in ridicolo, né sarà mai sollecitata la simpatia dello spettatore per la sua violazione.

Il proibizionismo però non si è mai rivelato una strategia degna di questo nome, e così se al cinema non era più concesso vedere nudi, spartorie o forme di disprezzo dell'autorità, a rivitalizzare gli animi e a offrire spunti per ribellarsi alla realtà opprimente della Grande Depressione

ci pensavano – tra gli altri – Bonnie e Clyde. Il loro mito cresceva al crescere delle loro trasgressioni e il fatto che si trattasse di una coppia – Bonnie fu la prima donna catturata e uccisa dalla polizia – facilitò l'immedesimazione da parte di chiunque.

Per comprendere il profondo legame tra il crimine e la dimensione estetica, è bene richiamare che già allora il vero talento di Bonnie e Clyde risiedeva nella capacità di proporre le loro immagini, era come se sapessero già che i loro nomi sarebbero rimasti impressi nell'immaginario collettivo e a livello internazionale.

Anche la cattura e la morte dei due criminali divennero leggenda, ci sono foto dell'auto crivellata di colpi, foto dei loro cadaveri, un video girato subito dopo la loro morte. Ai funerali erano presenti migliaia di persone e quei corpi – divenuti feticcio – furono assediati. In un'intervista, la sorella di Clyde ha raccontato che qualcuno, un collezionista di *murderabilia ante litteram*, tagliò addirittura le orecchie di suo fratello e le portò a casa, come ricordo di quella vita estrema (Guinn, 2010).

In una delle numerose fotografie di Bonnie e Clyde si può osservare il cofano della loro auto ornata con il simbolo delle loro vite intrecciate in nome della trasgressione e della libertà: le due pistole una di fronte all'altra, come in uno specchio. Recentemente, quelle stesse pistole sono state battute all'asta nel New Hampshire, il compratore le ha acquistate a una cifra molto consistente: mezzo milione di dollari.

Bonnie e Clyde, come gli attuali *serial killer*, avevano il fascino sublime di chi ha sfidato la legge e si è posto ai margini della società, suscitando così quei sentimenti di attrazione e repulsione che derivano dal superamento di un limite e dall'apparente incomprendibilità della violenza. Questo distanziamento dalla vita profana fa sì che oggi

come allora, i criminali raggiungano la notorietà; di fatto, la collettività attribuisce loro un' "aura", definita da Benjamin come apparizione unica di una lontananza, che permane nonostante la vicinanza (1963/2006, p. 25).

Uno dei punti che non può essere trascurato per comprendere il fenomeno del mercato di *murderabilia* e della recente impennata dell'attrazione per i *serial killer* riguarda proprio il processo di attribuzione di questa "aura" alle persone note, alla loro attuale trasformazione automatica in celebrità, e alle loro interazioni con le "persone comuni". Ancora una volta, si tratta di individuare in questa forma di collezionismo il segno di un mutamento più profondo, che si connette ai processi contemporanei di costruzione sociale della celebrità e alle caratteristiche della *celebrity culture*.

Il culto della celebrità inizia a svilupparsi con la nascita del cinema nei primi del 900, in cui la crescente industria dell'intrattenimento inizia a trasformare gli attori in "*star*", ossia in persone almeno apparentemente dotate di qualità straordinarie, quali il talento, il carisma o la bellezza (Lai, 2006). Il principale mutamento che interessa il contemporaneo, rispetto all'epoca della nascita del cinema, riguarda, come anticipato, il processo di attribuzione dello status di celebrità. Ora, esso avviene spesso in maniera rapsodica, non tanto o non più sulla base di meriti riconosciuti ma in relazione alla "visibilità", dunque sulla base di principi "moralmente neutri" (Schmid, 2006b). La celebrità è chi riesce a squarciare l'immaginario sospendendo per qualche attimo il senso di noia e di oppressione, una persona la cui visibilità dipende spesso dalla banale capacità di distanziarsi dall'ordinario, che può essere legata anche semplicemente all'utilizzo di un linguaggio volgare, all'ignoranza, a una sessualità estrema o, più in generale, a uno stile aggressivo. Rojek (2001) su

questo punto ha affermato che è sempre più difficile distinguere la “notorietà” dalla “celebrità”, in quanto se la “notorietà” poteva essere raggiunta attraverso comportamenti trasgressivi o violenti (come Bonnie e Clyde), al momento lo stesso vale per la celebrità. Chi è noto è anche automaticamente celebre, quell’“aura” diviene sacra e instilla un senso di rispetto nella collettività.

Non solo, oggi la collettività si aspetta che le *celebirites* abbiano una qualche capacità di essere trasgressive, o quantomeno un lato oscuro da scoprire. Lo *star system*, persino la politica, anche in seguito all’affermazione dell’imperativo del godimento, sono sempre più vicini alla sfera dell’osceno, tanto che l’attribuzione dello status di “persona celebre” lascia intendere a livello collettivo la possibilità della scoperta di una doppiezza¹⁶¹, di un lato trasgressivo che verrà alla luce. Questo processo ha subito una particolare accelerazione negli ultimi venti anni, in cui il tardo capitalismo si è intrecciato più saldamente alle sofisticazioni della tecnologia e all’industria del divertimento, dando origine a una progressiva democratizzazione delle credenziali necessarie per sperimentare una versione celebre, e oscena, di sé (Lea, 2014).

¹⁶¹ Questo concetto è ben esemplificato dalla prima puntata della serie televisiva inglese *Black Mirror* in cui alcuni rapitori ricattano il Primo Ministro chiedendogli di avere un rapporto sessuale, in diretta, con un maiale. Dopo i primi tentativi di raggiungere una mediazione evitando il gesto, il Primo Ministro è costretto a rinunciare alla sua dignità e a prestarsi all’Osceno, davanti a milioni di telespettatori che smaniano per vedere lo spettacolo disturbante. La principessa rapita, in realtà, viene liberata prima dell’atto sessuale ma nessuno se ne accorge perché la nazione è incollata agli schermi, desiderosa di assistere all’umiliazione del Primo Ministro.

All'interno di questo contesto, non stupisce che i *serial killer* o gli autori di omicidi di massa, che peraltro eccellono in cattiveria o in perversione e si distinguono dunque dalla maggior parte delle persone, possano tramutarsi facilmente in celebrità, pur senza possedere la "romantica unicità" di Bonnie e Clyde. A titolo esemplificativo, nell'immagine sottostante si può osservare un frammento della pagina facebook dedicata a Charles Manson, in cui i curatori si vantano di aver raggiunto un pubblico di 50.000 persone.

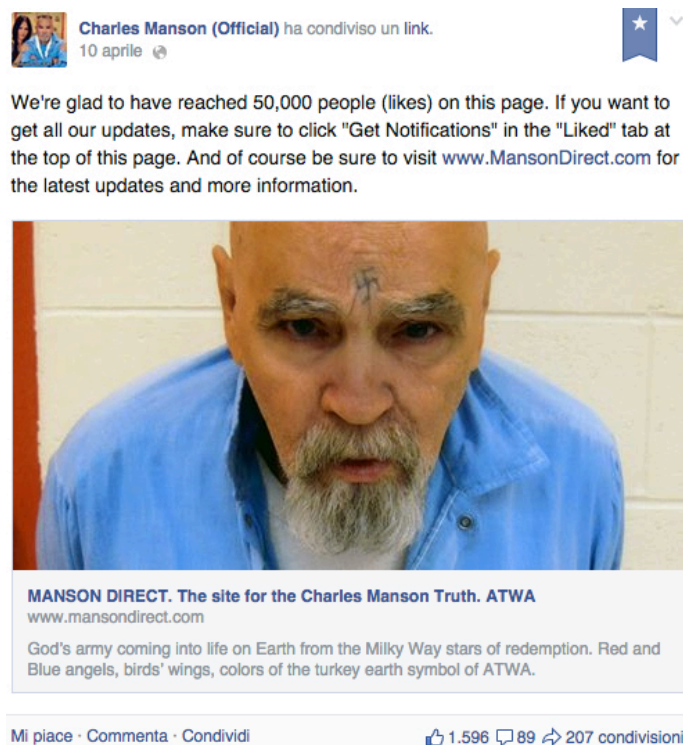


Figura 16. Un post dalla pagina facebook dedicata a Charles Manson

Inoltre, è la stessa costruzione discorsiva della fama, nel contemporaneo, che si associa a quella della mercificazione, della ricerca del feticcio autentico appartenuto a chi è riuscito, per disgrazia o per fortuna, a distinguersi. Proseguendo con questa idea, la

trasformazione del male in un cimelio, in una “cosa” da esporre in casa ha a che fare con l’aura, ossia con la distanza che s’interpone tra la celebrità e l’individuo comune.

Le celebrità rappresentano uno dei dispositivi più efficaci per mobilitare quel desiderio astratto e mimetico, destinato per sua natura a rimanere insoddisfatto, che costituisce l’*humus* della società tardo-capitalista contemporanea. Quando la collettività si confronta con dei personaggi famosi, infatti, il desiderio non può far altro che espandersi: le celebrità funzionano come delle macchine che “umanizzano” il desiderio, rinnovandolo continuamente attraverso le proprie storie (Rojek, *ivi*). In altre parole, se molte delle “cose”, degli oggetti, di cui ci circondiamo sono connotate spesso dal loro carattere effimero, dalla transitorietà del godimento che ci regalano, le celebrità esercitano un fascino che, a confronto, è più duraturo. Molti particolari delle loro storie possono essere scoperti e le loro repentine trasformazioni estetiche si prestano ad alimentare un desiderio di Altrove nella collettività.

Tuttavia, l’aura della celebrità, quel distanziamento che si pone tra l’individuo e la “*star*”, produce un surplus di emozione anche potenzialmente dannoso e che necessita di un incanalamento, la morte di John Lennon per mano di Mark Chapman può suggerire perfettamente questa idea. Le merci, da questa prospettiva, possono costituire uno strumento importante: niente più della produzione di “cose” legate alle celebrità può acquietare, almeno temporaneamente, la condizione di ebollizione emotiva scatenata da questa distanza (Redmond, 2006). Così, il mondo delle *celebrities* è legato al *merchandising*, alle linee di abbigliamento ma anche alle aste in cui vengono venduti oggetti ad esse appartenuti, cimeli, vestiti indossati.

Come ha affermato Benjamin, infatti, “rendere le cose vicine è per le masse un’esigenza vivissima”(ibidem).

Recenti studi hanno ricondotto questo genere di consumo alla teoria del contagio, secondo cui le persone ritengono che qualcosa dell’essenza stupefacente delle *star* sia traslata magicamente nell’oggetto a loro appartenuto (Newman et al, 2011). Acquistare un oggetto di una celebrità è una strategia per abbattere temporaneamente la distanza, permettendo di consumare la *star*, di farla propria; questi oggetti potrebbero allora essere paragonati a dei meteoriti, caduti tra le mani di un “uomo qualunque” da un Altrove, radicalmente distinto dalla vita profana. Entrarne in possesso è complicato, come avvicinarsi a un mondo parallelo, in grado di regalare attimi di magia, come documentato da questa fotografia di un collezionista, che è riuscito a entrare in contatto proprio con Charles Manson:



Figura 17. Charles Manson con un collezionista e venditore di murderabilia.

1. Ho fatto visita a Charles Manson diverse volte. Conosco le misure di sicurezza e cosa non va nella sua detenzione. Per lui spedire una Tshirt è quasi impossibile. Gli agenti rubano la sua posta regolarmente. Il prezzo degli oggetti che gli appartengono è basato su due principi. Prima cosa, è Charles Manson. Seconda, per lui è quasi impossibile far uscire il suo materiale. Fanculo, le sue lettere vengono rubate nella metà dei casi. Ecco da dove deriva il loro valore.

Se, tuttavia, le celebrità costituiscono dei “desideri umanizzati”, ci si potrebbe domandare che desiderio incarnino i *serial killer*. Cosa rende desiderabile la figura dell’escluso dalla comunità? Di colui che è in grado di materializzare il male? Molto probabilmente, il *serial killer* diviene desiderabile in quanto consente di “incorporare” le paure più estreme, dà una forma all’inspiegabile, costituisce a sua volta una “cosa” su cui proiettare tutto ciò che sfugge alle gabbie del linguaggio e alla sfera dello spiegabile (Plain, 2001). Questa funzione assoluta dal *serial killer* è suggerita anche dall’atteggiamento a volte fortemente punitivo assunto da parte degli stessi collezionisti di *murderabilia*. Non è detto, infatti, che la vicinanza alle storie, spesso traumatiche, degli autori di crimini seriali si traduca in una posizione di maggiore apertura e di rifiuto, per esempio, della pena di morte. L’attrazione e il collezionismo convivono con la paura estrema e con il desiderio di cancellare il male, di fare in modo che rimanga a distanza, in quel mondo “altro” a cui appartiene.

3 Penso che il banco degli imputati debba essere trasformato in una sedia elettrica. Penso che quando commetti un omicidio per divertimento non sarai mai riabilitato.

7. *Io apprezzo la pena di morte. Dovrebbero eseguirla il giorno dopo la condanna.*

10. *Io vorrei uccidere questi assassini, questo è il casino*

Proseguendo con il parallelismo tra i *serial killer* e le altre *celebrities*, un altro punto importante riguarda ancora il tema delle emozioni miste, dell'amore mescolato all'odio che non connota solo il sentimento rivolto agli autori di reato ma anche alle altre personalità giunte a una certa notorietà.

L'artista Marcus Harvey fu molto criticato quando nel 1997, all'interno di una collettiva intitolata "*Sensations*" realizzò un'opera d'arte basata su una gigantografia della famosa foto segnaletica di Myra Hindley, arrestata nel 1965 per aver ucciso cinque bambini. I *pixel* che componevano l'opera erano composti da impronte digitali di bambini.

Come fa notare Lea (2014), all'epoca lo sdegno sembrò essere suscitato più dalla fotografia in sé che dalla metodologia impiegata per comporre l'opera; questo perché nella foto segnaletica di Myra Hindley si cela qualcosa di profondamente ambiguo. Lo sguardo scuro pieno di sfida e ostilità di Myra Hindley è stato interpretato come il precipitato dell'indicibile, la forma, che finalmente si dà, della mostruosità. Al contempo però, quello stesso sguardo è pieno di desiderio e si rivolge in modo diretto allo spettatore, suscitando la sua complicità; con le parole dell'autore:

la spinta dell'immagine è sessuale...è la reificazione di un certo tipo di fantasia alla Nazi/Marilyn Monroe/Frankenstein...penso che abbia molto *sex appeal* per gli uomini, ma anche per le donne. Questo è quello che non vogliamo ammettere a noi stessi. E il

motivo per cui la prima reazione al dipinto è la condanna (cit in Lea, 2014).



Figura 18. *Myra* di Marcus Harvey

Come probabilmente voleva suggerire l'opera di Harvey, il contatto con la dimensione spettacolare delle persone note, incapsulata nell'alterità dell'immagine di Myra Hindley, è per sua natura ambivalente. A ben vedere, l'intreccio tra amore e odio si ritrova, in effetti, in altre vesti, nel desiderio di vedere le celebrità violate, prelevate dalla sfera ideale e ricondotte, a volte con violenza, nel modo dell'ordinarietà, struccate, mal vestite, scoperte nelle loro dimensioni oscure (Lai, 2006). In questo senso, l'obiettivo talvolta "trasgressivo" del fotografo è rivelare la dimensione autentica che si cela dietro a un immaginario spesso percepito come fasullo e per questo disprezzato. C'è amore per le *star* ma c'è anche odio, la figura del paparazzo – incaricato di profanare l'aura delle celebrità – può dunque essere considerato l'emblema di questa ambivalenza, che caratterizza lo sguardo rivolto a Myra Hindley ma anche a Beyoncé.

“This is a taboo business”

Se il fascino del crimine ha in sé qualcosa di carnevalesco (Presdee, 2003), nel mercato di *murderabilia* si evidenzia un particolare avvicinamento delle due facce del carnevale, inteso da un lato come un processo che porta a consumare delle sensazioni estreme attraverso le “cose”, dall’altro come apertura all’esperienza del sacro attraverso l’effervescenza collettiva. Intervistato in televisione, Eric Gain, il proprietario di serialkillersink, ha definito la sua attività come un “*taboo business*”, sintetizzando perfettamente l’unione di queste due dimensioni: da un lato la sacralità del *taboo*, dall’altro le esigenze di mercato. D’altro canto, è stato affermato che il capitalismo non ha fatto scomparire le pratiche religiose, al contrario le ha radicalizzate e diffuse, trasformando la pubblicità in una “cosmologia profana” (Codeluppi 2008, p.100).

In questo punto dell’analisi vorrei soffermarmi sulla dimensione del sacro presente nel commercio di *murderabilia*, a partire da uno spunto di Fabrizio Dei:

Ma allora, possiamo chiederci, non c’è un posto per *tremendum* e *fascinans* nella modernità? Forse le rappresentazioni dell’orrore e della violenza nella cultura popolare e di massa ne rappresentano un surrogato. Rispetto all’ordinario flusso di immagini e informazioni che ci avvolge, esse rappresentano un momento straordinario, carico di una particolare aspettativa di autenticità, un punto nel quale si può arrivare a toccare la realtà che sta dietro la rappresentazione. Se è così, l’attrazione morbosa e il pruriginoso interesse verso il dolore degli altri nelle news televisive, o il godimento del terrore nei film *horror*, appaiono forse sentimenti meno banali e più articolati di quanto si pensi usualmente. Patologie, forse, ma strutturali, alle quali non si sottrae certo

l'atteggiamento critico ed élitario che si compiace di deridere i "bassi appetiti" delle masse (Dei, 2004).

Il discorso di Dei sembra suggerire che nel commercio di *murderabilia*, così come nelle altre manifestazioni della fascinazione per il crimine si celi il desiderio di un contatto con una dimensione separata, *sacer*, sacra, in grado di suscitare il sentimento ambiguo del sublime, derivante dal contatto con entità radicalmente altre. Quel che mi preme sottolineare, e che il mercato di *muderabilia* riesce a suggerire, è che la reazione "effervescente" suscitata dal crimine non deriva esclusivamente dalla sensazione che sia in corso un attacco alla "santità" del bene, che metterebbe a rischio delle certezze suscitando dei timori per l'integrità della struttura sociale. Una buona parte del coinvolgimento emotivo, in particolare in questo caso, discende dalla sacralità del male, ossia dall'incontro con il sacro sinistro di cui ha parlato Bataille.

Secondo lo studioso, per ogni valore esiste un antivalore uguale ed opposto, e per ogni norma esiste un'antinorma. Per ogni sforzo volto a istituzionalizzare e confortare con ciò che è bene e giusto (il Sacro destro), esiste uno sforzo a questo interrelato ed ugualmente determinato di costruire il male sociale in modo orrendo, terrificante ed ugualmente realistico (cfr Alexander, *ivi*, p.170). Ecco il Sacro sinistro, quello che evidenzia che la violenza e la morte sono una condizione della vita e del suo rinnovarsi e che "poiché la morte è la condizione della vita, il Male, che si connette nella sua essenza alla morte, è anche, in modo ambiguo, fondamento dell'essere" (Bataille, 1957a/2006, p.28).

Nel collezionismo di *murderabilia* sembra celarsi l'estremizzazione di questo dualismo, che si concretizza nella ricerca del male estremo e autentico, nel collezionare oggetti quali "prove" dell'esistenza di una costante

minaccia al Bene, da parte di un'entità altrettanto sacra e indispensabile, costituita dal Male.

Se negli altri casi indagati in questo lavoro, la componente del Sacro destro era più evidente e si manifestava nelle istanze di giustizia degli spettatori di Quarto grado o nei momenti commemorativi vissuti dai *dark tourist*, qui l'incontro con il Male avviene in maniera pura e disadorna, attraverso il contatto sensoriale con pelle, capelli o indumenti appartenenti alla icone del crimine. Si tratta, in questo caso, di un'immersione totale nel reale, un'esperienza straordinaria, come racconta questo intervistato cui avevo chiesto quale fosse il pezzo della collezione cui era maggiormente legato:

1. Il mio miglior possesso non è un oggetto ma un'esperienza. Visitare una scena del crimine e sdraiarmi dove una vittima fu ritrovata e poi incontrare la persona che l'ha abbandonata lì, niente è comparabile. Non penso a me stesso come un assassino, o come uno che potrebbe commettere dei crimini. È solo qualcosa che non puoi avere da un oggetto, un libro, una lettera, è reale. Ed è un sacco di lavoro.

Sdraiarsi nel luogo in cui una vittima è stata ritrovata e poi incontrare l'autore del crimine significa avvicinarsi quanto più possibile all'esperienza della morte e al polo negativo dell'esistenza; lo stesso è accaduto a un altro collezionista, la cui idea di realizzare un film su uno dei *serial killer* cui scriveva ha suscitato come reazione una minaccia di morte:

8. Ho scritto a un serial killer per tre anni, non abbiamo mai parlato dei suoi crimini di cui ho letto sui libri. Ho scritto una sceneggiatura e gliel'ho detto, mi ha risposto che non era

d'accordo e che aveva 'amici nei bassifondi'. L'ho interpretata come una minaccia di morte.

Queste esperienze permettono di svelare e rendere tangibile la nostra natura umana, destinata alla caducità e alla morte, esse consentono così l'incontro autentico con il male che fa parte della vita e che, per gli intervistati, sembra costituire una chiave per rivitalizzare l'esistenza¹⁶². “Non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole”¹⁶³ (Kristeva, 1981, p. 6). I collezionisti di *murderabilia* sembrano ricercare proprio il turbamento radicale dell'abietto, senza contaminare le loro esperienze con altre forme del Sacro. Non sono particolarmente interessati alla giustizia, né preoccupati per le sorti delle vittime, si tratta della ricerca cieca di un godimento, legato al significato attribuito a determinate “cose” appartenute a celebrità del crimine, in grado di regalare piacere in quanto incarnazione del male e della morte, cioè di un'energia “sacra” che compone la struttura della società.

¹⁶² Come ha sostenuto Bataille, non è detto che la trasgressione metta in discussione o distrugga il mondo profano: “La trasgressione non ha nulla a che fare con la libertà primitiva della vita animale. Essa apre la porta a ciò che giace oltre i limiti solitamente osservati, ma mantiene questi limiti gli stessi. La trasgressione è complementare al mondo profano, ne supera i limiti ma non lo distrugge” (Bataille 1957b /1999, p. 64)

¹⁶³ Continua Kristeva: L'intermedio, l'ambiguo, il misto. Il traditore, il bugiardo, il criminale con la coscienza pulita, lo stupratore senza vergogna, l'assassino che dice di salvare... Ogni crimine in quanto segnala la fragilità della legge è abietto, ma il crimine premeditato, l'assassinio subdolo, la vendetta ipocrita lo sono ancora di più perché accrescono l'abiezione della fragilità legale.

È possibile ricondurre anche la natura sacra e abietta del mercato di *murderabilia* alla società attuale?

Se il contemporaneo è connotato, come sostiene Slavoj Žižek, dalla comparsa dell'Osceno e dalla crescente passione per il reale (cfr Cap 2), la ricerca di godimento attraverso il collezionismo di oggetti prelevati dalla scena del crimine non costituirebbe affatto un'eccedenza inspiegabile, quanto – al contrario – una delle manifestazioni più eloquenti della direzione di mutamento seguita dalla società contemporanea. In altre parole, questo fenomeno potrebbe essere accomunato alle decapitazioni in diretta, al recente “*knockout game*” (il gioco che prevede di usare violenza sui passanti e girare un video) ma anche, seppur in forme meno estreme, al *dark tourism* o alla passione televisiva per il crimine, fenomeni apparentemente distanti, annodati però gli uni agli altri dalla comune passione per il reale e che si declinano a seconda della maggiore o minore vicinanza al sacro sinistro. Chiaramente, questo non significa che l'attrazione per il crimine si traduca in un comportamento criminale; sia nell'esempio delle decapitazioni in diretta, sia del “*knockout*”, ciò che accomuna i comportamenti violenti alla fascinazione che essi suscitano è la loro dimensione spettacolare, il proporsi al pubblico sempre più come delle irruzioni del male di tipo estetico, volte a svelare la realtà che si cela dietro la rappresentazione¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Di certo, la prospettiva culturale e interazionista adottata in questo scritto impone di considerare queste linee di mutamento come delle leve che muovono la società nel suo complesso, delle “strutture” che non annullano la capacità di *agency* dell'individuo e la sua competenza nel porsi riflessivamente nel mondo che abita e nei mondi da cui è abitato. La raccolta delle interviste e il monitoraggio dei siti e delle pagine *facebook* era volta proprio a mettere a fuoco la prospettiva dei collezionisti, evidenziando, per

Resta il fatto che forse uno dei tratti più caratteristici della contemporaneità si può ritrovare proprio nella ricerca dell'elemento di rottura e del negativo, nella passione per ciò che sembra poter sbriciolare delle rappresentazioni ritenute sempre più illusorie. Così come la collettività smania per scoprire la versione autentica e oscena delle *star*, allo stesso modo alcune persone collezionano elementi provenienti dall'oscurità del crimine: si tratta in entrambi i casi di incontrare il torbido e di ricavarne una scarica emotiva pronta al consumo. Bisogna interrogarsi, certamente, sulla potenzialità e il significato di questa effervescenza collettiva scatenata dal male. Le interviste analizzate nei capitoli precedenti sono state utilizzate per evidenziare in che forme e in che termini essa potesse costituire un collante tra individui. In questo caso, la presenza in campo dei parenti delle vittime in qualità di soggetti offesi dal commercio di *murderabilia*, rende particolarmente evidente non tanto la possibilità di un'unione tra individui quanto la frattura con l'Altro, ossia la presenza di legami spezzati, che hanno richiesto l'intervento della legge per essere ripristinati.

quanto possibile, gli stili e le modalità impiegate dagli stessi per dare senso a questo mutamento culturale.

Sui tentativi di contenimento: dalle regole del sentimento alla Legge.

Lo ripeterò in tutti i toni, il mondo è abitabile solo a condizione che nulla sia rispettato, essendo il rispetto niente altro che uno dei modi di una evirazione collettiva di cui la specie umana è la vittima idiota e grottesca (Bataille, 1929, I 652 nota.)

Quella ricerca ostinata

Non stupisce che uno dei momenti più importanti del conflitto tra collezionisti di murderabilia e parenti delle vittime sia avvenuto in TV, durante il John Walsh Show¹⁶⁵. La trasmissione, che ha dedicato un approfondimento speciale al tema, ospitava Andy Kahan, direttore del centro di assistenza alle vittime di Houston, il figlio di una donna uccisa da un *killer* di cui venivano venduti dei capelli *online*, un *serial killer* che vendeva le proprie opere d'arte, il proprietario del sito *Serial Killer central* che vendeva *murderabilia*¹⁶⁶ e un professore del college. Nonostante il titolo promettesse uno sguardo approfondito sul fenomeno, la trasmissione fu costruita per criticare questo genere di commercio, dando la parola ai soli detrattori. Subito dopo, sul sito *Serial Killer Central* comparvero diversi messaggi di solidarietà e, a detta del proprietario, il numero di visite

¹⁶⁵ Puntata del 2 Gennaio 2003.

¹⁶⁶ Ora il sito sembra non commerci più questa tipologia di oggetti.

e di incassi aumentò.

Un paio di anni prima, lo stesso Andy Kahan, affiancato dai movimenti conservatori a favore delle vittime e da organizzazioni a sostegno della pena di morte, organizzò una petizione¹⁶⁷ e riuscì a far bandire il commercio di *murderabilia* da *ebay* (Schmidt, 2006a). Nella lettera aperta del 21 Giugno 2012 pubblicata su *serialkillersink*, il proprietario Eric Gain imputa al divieto di *ebay* lo sviluppo dei siti *web* e il conseguente aumento delle possibilità di *business* per lui e per gli altri proprietari.

Questi due casi suscitano diversi interrogativi. Fino a che punto si può godere del crimine? Che atteggiamento hanno i collezionisti in relazione al loro interesse e alle emozioni che suscita in loro? Ma soprattutto, esistono delle modalità efficaci per contrastare questo commercio? La regolazione delle emozioni avviene in maniera intersoggettiva: è un processo di negoziazione e coordinamento con le tendenze e gli obiettivi degli altri. Come più volte affermato, esso ha una matrice bidirezionale (Campos et al, 2012), ciò significa che il sentire e la regolazione delle emozioni si co-costruiscono attraverso delle interazioni, più o meno consapevoli, che possono dare origine a delle vere e proprie “regole del sentimento”.

Le regole del sentimento delimitano, nel caso del crimine, quell’area in cui ci si sente al sicuro nel manifestare determinate emozioni e permettono che le sensazioni trasmesse non siano eccessive e sgradevoli per chi le vive, riconoscendo determinate soglie di rispetto di sé e degli altri. Si tratta di norme intersoggettive, costruite in maniera informale, volte a garantire una regolazione emotiva coerente con le diverse situazioni sociali. Nel

¹⁶⁷ <http://www.jfa.net/petition.htm>

contesto del *dark tourism*, la sensazione di invadere degli spazi dedicati al lutto e alla sofferenza poteva far insorgere sensazioni di vergogna e imbarazzo, derivanti dal riconoscimento del valore delle regole infrante. L'esplorazione di questa dimensione nel caso del commercio di *murderabilia* suggerisce la presenza di una sfumatura ancora diversa: spesso, l'avvicinamento al Sacro sinistro porta infatti con sé un atteggiamento di critica nei confronti dei tentativi di disciplinare il godimento, rivendicato come diritto individuale. A proposito della presenza di eventuali commenti negativi provenienti da persone esterne in relazione a questo genere di collezionismo, le risposte degli intervistati sono state le seguenti:

3. Sì, naturalmente. Da persone che pensano che viviamo nel mondo dei Care Bears (orsetti del cuore), e tengono gli occhi chiusi sui fatti reali. Questo tipo di persone ha troppa paura della realtà per aprire i propri occhi, i loro pensieri non mi toccano affatto. [...] Ci sarà sempre il crimine, a prescindere dalla vendita di murderabilia.

5. Sì. Alcune persone a caso. Quando accade questo mi dimostra che non mi conoscono affatto e probabilmente non vorrei averli attorno. Se sono giudicato sulla base di qualcosa di diverso dalla mia personalità o dalle mie azioni chi lo fa può fottersi subito.

6 Sono stato un vero fan del crimine e dell'orrore per tutta la mia vita. Ero solito leggere a mia madre alcune riviste di investigazione e crimine negli anni '70 e '80. Certo che mi hanno dato del "malato". Per tutta la mia vita. Sono un vecchio punk rocker e ho imparato presto che non m'importava dei pareri della gente e che dovevo essere quello che volevo. Ora sono cresciuto e ora lavoro nel cinema

facendo il truccatore di effetti speciali. Riesco a fare le cose di cui ho sempre letto.

10. Non capisco come le vittime possano esserne danneggiate. La gente non ha idea che si tratta solo di collezionismo. È solo quando i media ne fanno una notizia che la gente viene a saperlo e comincia a giudicare.

Assumendo il punto di vista degli altri, i collezionisti sembrano disconoscere determinate critiche, rivendicando la possibilità di avvicinarsi al Male in libertà. Solo uno degli intervistati ha affermato di nascondere la propria collezione, negli altri casi, nessuno ha sostenuto di aver celato il proprio interesse o di aver avvertito delle forme di disagio. Un intervistato ha segnalato di essersi sentito in difficoltà nella prima fase del collezionismo in cui utilizzava il proprio indirizzo di casa, problema che ha risolto sostituendolo con un altro domicilio; negli altri casi, la sensazione di aver “superato dei limiti” con il commercio di *murderabilia* è poco presente. Fanno eccezione il già citato collezionista che ha pensato di essersi trovato in una situazione limite quando ha ricevuto le minacce di morte e uno dei gestori dei siti *web*, che ha ritenuto di sospendere la vendita della terra prelevata dalla tomba delle vittime:

1. Giusto o sbagliato è soggettivo. Non faccio cose che in cuor mio so che sono sbagliate. E se lo faccio, cerco di correggermi. Una volta è accaduto che un po' di terra presa dalla tomba di una vittima è stata messa in vendita sul mio sito. Ci ho pensato un po' e ho pensato che la terra presa da una tomba fosse un po' troppo. Ho tre tipologie di oggetti vietate, dai un occhio alle faq¹⁶⁸

¹⁶⁸ http://www.murderauction.com/faq/page,content_pages

In effetti, oltre alla terra prelevata dalle tombe, il sito “*murderauction*” estende il divieto ad altre categorie di oggetti ritenuti “eccessivi” quali fotografie di bambini vittime di reato o autori di reato e, aspetto molto interessante su cui tornerò, qualsiasi oggetto legato all’11 Settembre. Differentemente, il sito *Serialkillersink* non esplicita una politica che vieti la compravendita di specifici oggetti, tuttavia in un caso noto ha ritirato dalla vendita un oggetto che aveva attirato eccessivamente l’attenzione dell’opinione pubblica.

Il caso era quello di Casey Anthony, assolta nel 2011 dall’accusa di aver ucciso la figlia duenne Caylee, dopo un processo molto mediatico durato anni. Su *serialkillersink* comparvero dei pantaloni indossati dalla madre alla cifra di 800 dollari, acquistati in un mercatino di indumenti usati. Le prime dichiarazioni in merito, da parte del proprietario del sito, furono radicali:

*Caset Anthony è un business, è una macchina per far soldi e ci sto guadagnando anch'io. Sto vivendo l'American dream. Non mi sento in colpa*¹⁶⁹.

*Se vogliono attaccarmi dicendomi che sono vile, macabro e disgustoso, beh se non fosse per i miei clienti, non sarei in questo business. È questo quello che emerge in realtà. C'è un'intensa fascinazione per il true crime e credo che gran parte della società vorrebbe il suo oggetto da collezione legato a un caso famoso*¹⁷⁰.

Poco dopo però, il capo fu ritirato, senza offrire spiegazioni pubbliche. Probabilmente, nella decisione

¹⁶⁹ http://www.huffingtonpost.com/2014/01/19/casey-anthony-clothing-for-sale_n_4627769.html

¹⁷⁰ <http://www.hlntv.com/article/2014/01/15/casey-anthony-pants-purses-sale-murderabilia>

giocarono almeno tre fattori: la presenza, nelle vesti di autrice di reato, di una persona comune e perciò non “esclusa” dalla società come i *serial killer*, il fatto che il caso fosse contemporaneo (come indica “la regola del tempo”, cfr Cap5) e infine la presenza di una bambina morta in modo violento. Questi tre fattori potrebbero aver creato un’associazione tra il commercio di questo oggetto e delle emozioni eccessive, sgradevoli, governabili con difficoltà.

Seppur ostinata, anche la ricerca delle emozioni regalate dal commercio di *murderabilia* sembra dunque delimitata da alcuni confini, per quanto essi siano continuamente sfidati e messi in discussione.

Differentemente da altre forme di fascinazione per il crimine, tuttavia, l’autoregolamentazione emotiva non è stata ritenuta sufficiente per garantire il rispetto della sofferenza dei parenti delle vittime di omicidio.

Il caso di *murderabilia* si rivela in questo senso molto interessante: laddove le regole del sentimento, nella loro informalità, falliscono nell’obiettivo di proteggere la collettività dagli eccessi del godimento, interviene la Legge.

Il figlio di Sam

Nell’estate del 1977, ribattezzata la “*summer of Sam*”, David Berkowitz fu arrestato nella città di New York, con l’accusa di aver ucciso sei persone e averne ferite altre sette nel corso di otto sparatorie casuali. Le modalità di azione di Berkowitz, autoribattezzatosi Son of Sam, terrorizzarono l’intera città, gettando la collettività in uno

stato di isteria e curiosità. Il giornalista Robert Lipsyte descrisse l'atmosfera dell'epoca in questi termini: “viviamo in un film *horror* con un mostro demoniaco che sente le voci e manda le lettere ai *tabloid*” (cit in Hammitt, 2010).

In effetti, Berkowitz lasciava lettere incomprensibili sui luoghi dei delitti e agiva in maniera apparente casuale, ponendo dunque tutte le premesse per divenire un fenomeno mediatico di enorme rilevanza, suscitando il panico nella popolazione. Quando fu arrestato, la preoccupazione che il *serial killer* si trasformasse in un'attrazione carnevalesca e che potesse guadagnare visibilità e denaro dalle proprie imprese vendute ai *mass media*, portò lo Stato di New York a promulgare la “*Son of Sam Law*”. Attraverso questa legge, si vietava agli autori di reato di guadagnare denaro sfruttando la propria celebrità, per esempio mediante la vendita dei diritti per raccontare la propria vicenda. I proventi ricavati attraverso qualsiasi contratto sarebbero stati devoluti alle vittime dei crimini commessi, per garantire una forma di ricompensa.

In seguito ai successivi emendamenti, la *Son of Sam Law* giunse alla propria definizione finale. Ogni ente interessato a stringere un contatto con l'autore di reato avrebbe dovuto avvisare il “*Crime victims board*”, il quale avrebbe prelevato la parte di denaro spettante all'autore di reato e l'avrebbe poi devoluta alle vittime. Inoltre, il divieto fu esteso alle persone “che avevano ammesso di aver compiuto un reato”, in quanto con la versione precedente della Legge lo stesso “*son of Sam*”, dichiarato incapace di stare in giudizio, non rientrava tra i soggetti interessati

dalla norma¹⁷¹ (cfr Pyenson, 2008). La legge divenne molto popolare, fu adottata dalla maggioranza degli Stati e venne emanata anche una legge federale, molto simile a quella dello stato di New York (Wagner, 2012).

Goodfellas

Nel 1991 la *Son of Sam Law*, di fatto raramente applicata in quanto sul numero totale dei detenuti quelli giunti alla notorietà costituiscono una minoranza, tornò al centro del dibattito pubblico. Il caso fu quello di Simon & Schuster vs il *New York State Crime Victims Board*, che portò la Corte Suprema a concludere che la *Son of Sam law* violasse il Primo Emendamento della Costituzione degli Stati Uniti d'America e fosse per questo motivo incostituzionale¹⁷².

Il caso era quello di Henry Hill, che aveva stipulato un contratto con la casa editrice Simon & Schuster per la pubblicazione delle sue memorie. Henry Hill era un criminale appartenente a un clan mafioso, in seguito collaboratore dell'FBI, che non fu mai condannato per i suoi crimini più gravi proprio per la scelta di collaborare con le forze dell'ordine, che lo portò a testimoniare contro

¹⁷¹ Peraltro, lo stesso Berkowitz donò volontariamente alle vittime i propri guadagni tratti dalle vendite di un libro sulla sua storia (cfr Hurley, 2009).

¹⁷² Il testo del Primo Emendamento della Costituzione degli Stati Uniti d'America: "Il Congresso non promulgherà leggi per il riconoscimento ufficiale di una religione, o che ne proibiscano la libera professione, o che limitino la libertà di parola, o di stampa; o il diritto delle persone di riunirsi pacificamente in assemblea, e di fare petizioni al governo per la riparazione dei torti"

numerosi altri autori di reato e a beneficiare di un programma di protezione dei testimoni. Dalle sue memorie è stato tratto nientemeno che il film *Goodfellas*, in italiano “Quei bravi ragazzi” diretto da Martin Scorsese. Come il film, anche il libro ottenne un enorme successo, così il *Crime Victim board* contattò la casa editrice chiedendo il denaro pagato a Hill e la sospensione dei futuri pagamenti.

La vicenda si concluse con l'intervento della Corte Suprema, la quale stabilì che la legge fosse incostituzionale per due motivi. Da un lato, violava la libertà di espressione in relazione a determinati contenuti (*content-based speech regulation*¹⁷³), cioè impediva ad alcune persone di parlare di determinati temi. Dall'altra si trattava di una legge “a maglie larghe” (*overinclusiveness*) che rischiava di ledere la libertà di parola dei detenuti, a prescindere dalle modalità impiegate per discutere del crimine¹⁷⁴, oltre che a prescindere dalla presenza effettiva di una condanna (Hurley, 2009). Inoltre, si rilevò come il

¹⁷³ Perché le leggi non violino il Primo Emendamento, esse devono essere non “*content based*” ma “*content neutral*”; ciò significa che non si può impedire l'espressione di determinate idee né a determinate persone. Una legge “*content neutral*” non è legata al contenuto del discorso. Per esempio, la legge emanata dalla Città di New York che prevede una regolazione dei volumi audio nell'area di Central Park è “*content neutral*” in quanto amplifica i volumi di tutti i concerti che si svolgono nell'area dedicata e riduce quelli provenienti dalle zone circostanti, per rispondere alle lamentele dei residenti (Pyenson, 2008).

¹⁷⁴ Si inibiva così, per esempio, la possibilità di scrivere un memoriale che testimoniava un processo di riabilitazione dal crimine, oppure di discutere di altri temi menzionando il crimine. Di fatto, la sentenza affermò che la *Son of Sam Law* avrebbe ostacolato la realizzazione dell'autobiografia di Malcom X, la disobbedienza civile di Thoreau, le Confessioni di Sant'Agostino ma anche i memoriali di Martin Luther King (cfr Wagner, 2012).

pagamento fosse stato un incentivo per scrivere le memorie, senza il quale nessuno avrebbe conosciuto la storia dei *Goodfellas*: eliminare la possibilità di pagamento significava inibire la libera espressione.

Tuttavia, la sentenza suggeriva che l'obiettivo di compensare le vittime fosse corretto, si trattava di perseguirlo senza inibire la libertà di espressione degli autori di reato.

In risposta, lo Stato di New York modificò la legge per aderire al dettato della Corte suprema, così fecero alcuni degli altri Stati dotati di una *Son of Sam Law* e anche la Legge federale fu modificata. Più precisamente, la legge di New York si riferì ai “guadagni generati dall'aver commesso dei crimini”, evitando riferimenti alla libera espressione e fu circoscritta ai soggetti effettivamente condannati per aver commesso il reato. In generale, tuttavia, il progressivo adattamento delle leggi sta avvenendo lentamente, alcune sono rimaste alla loro prima formulazione e la loro evoluzione non può dirsi completata, anche per via del fatto che vengono applicate raramente e quindi mancano le occasioni per sperimentarne i limiti (Wagner, 2012; Hurley, 2009).

Sinatra junior

Un altro celebre caso di incostituzionalità riguarda la California. Nel 2002, in seguito alla sentenza sul caso di Hill, anche la “Highest State Court” si espresse infatti contro la *Son of Sam*, definendola incostituzionale. In questo caso la vicenda coinvolgeva i rapitori del figlio di Frank Sinatra, interessati a realizzare un libro e un film sul

rapimento, 35 anni dopo la vicenda. Si parlava di un milione e mezzo di dollari riconosciuti per i diritti e in preparazione, nel Gennaio del 1998, uscì sul New Times Los Angeles una lunga intervista, intitolata “*Snatching Sinatra*” (Chang, 2004). Fu allora che Sinatra si appellò alla *Son of Sam law*. Nonostante la Legge della California fosse più restrittiva di quella dello Stato di New York, in quanto faceva già riferimento a persone effettivamente condannate e riconosceva agli autori di reato di poter citare il crimine commesso in scritti che riguardassero altri argomenti, fu ritenuta contraria al Primo Emendamento. La norma, secondo le interpretazioni della *Supreme Court* californiana, come nel caso dello Stato di New York, tendeva a disincentivare la libertà di parola o di espressione in quanto *content-based*.

Come ostacolare gli intermediari: il modello della California e il senatore Cornyn

Gli autori che si sono occupati delle *Son of Sam law* e del loro adattamento lasciano trasparire un quadro poco incoraggiante: sembra difficile emanare delle leggi che rispettino il dettato costituzionale e alcuni Stati non hanno neanche tentato di modificarle (Wagner, 2012); le vittime non riescono ad ottenere effettivamente un risarcimento (Hammit, 2010); ma soprattutto, spesso le leggi non arrivano a colpire gli intermediari che, nel caso del mercato di *murderabilia*, incassano dei guadagni al posto dei detenuti.

Il commercio di *murderabilia* non ricalca il modello della vendita dei diritti per la scrittura di un romanzo o la realizzazione di un film. Nel commercio di oggetti *true crime*, la legge è più facilmente aggirabile e le cifre di cui si parla in genere sono molto inferiori. A causa della *Son of Sam Law* gli intermediari non acquistano con un contratto regolare uno stock di opere d'arte o frammenti estrapolati dalla scena del crimine, che successivamente vengono rivenduti alla clientela. I detenuti, infatti, non possono ricevere denaro per le loro realizzazioni, così i beni sono donati a degli intermediari, i proprietari dei siti, i quali incassano i guadagni e in compenso inviano del denaro o altri *comfort* agli autori di reato. Questi guadagni, al momento, sono colpiti da poche leggi statali, tra cui si distingue quella della California, e da una proposta di legge federale avanzata dal senatore John Cornyn.

Dal 2000, la legge della California considera direttamente il fenomeno del commercio di *murderabilia* e stabilisce che gli intermediari, se denunciati, debbano versare i propri guadagni in un fondo dedicato alle vittime del crimine, possono tenere per sé la quota corrispondente al valore degli oggetti, se si esclude quello derivante dalla notorietà, il tutto finché le vittime non sono compensate. In altre parole, se vendono una Tshirt indossata da Ted Bundy possono tenere per sé il valore di una Tshirt qualunque, non quello derivante dalla sua "aura". Wagner (2012), tuttavia, fa notare che non si sa se la legge sia stata applicata e ci sono ampie possibilità che da quando è stata promulgata nessun intermediario sia stato condannato a dei risarcimenti.

Un altro tentativo di contenimento del mercato di *murderabilia* è stato quello del 2007 avanzato dal senatore

John Cornyn¹⁷⁵, che propose una legge federale molto più drastica, volta a impedire ai detenuti di consegnare pacchi destinati al commercio. La sanzione prevista dal “*Stop the Sale of Murderabilia to Protect the Dignity of Crime Victims Act*” era una multa e il prolungamento della pena da tre a dieci anni. Inoltre, le persone scoperte in possesso di *murderabilia* sarebbero state sottoposte al sequestro dei beni e dei guadagni ricavati. L’iniziativa tuttavia fu criticata poiché impediva il commercio a tutti i detenuti, non solo a quelli famosi coinvolti nel mercato di *murderabilia*. Ostacolava inoltre il commercio di qualsiasi bene, per esempio anche quelli prodotti nel corso delle attività di risocializzazione (cfr Hurley, 2009).

Nel 2010, il senatore avanzò un’altra proposta, rivedendo leggermente la precedente, cioè circoscrivendo il divieto agli autori di reati violenti e cambiando la pena, questa volta compresa tra 6 mesi a 10 anni. Anche quella volta, la proposta non passò.

Un male ben radicato

Come ha suggerito da questa breve sintesi sulle vicende giudiziarie, i tentativi di disciplinare dal punto di vista legale i mercati di *murderabilia* e, più in generale, i guadagni ricavati dalla notorietà degli autori di reato, si sono rivelati poco efficaci, sottoutilizzati e spesso

¹⁷⁵ Il senatore è stato sostenuto anche da Andy Kahan, uno dei più strenui oppositori del mercato di *murderabilia*, autore della petizione che ha portato al divieto del commercio su *ebay*.

incostituzionali (Chang, 2004). Il terreno, in effetti, è molto delicato proprio perché penetra nell'ambito delle emozioni legate ad alcune storie che attraversano il Paese e tocca un desiderio, quello di avvicinarsi al Male, cui la collettività non sembra voler rinunciare con troppa convinzione.

Scrive il proprietario di *murderaction*, sul suo sito:

Se ci pensi bene non è diverso dagli autori che si occupano di true crime. Cerchiamo di essere onesti per un minuto, le reti che si occupano di serial killer o di carceri (spesso mostrando foto violente della scena del crimine o video di sorveglianza) non stanno facendo qualcosa di più nobile per le famiglie delle vittime. Lo fanno per fare soldi. Lo stesso vale per gli scrittori che si occupano di true crime, alla fine lo fanno per denaro.

Cosa distingue dunque un venditore di *murderabilia* dall'autore di una trasmissione televisiva dedicata a crimini reali? La dinamica alla base, secondo l'intermediario, è la stessa: si tratta di trasformare il Male in una forma di guadagno, assecondando la fascinazione della collettività. Da questa prospettiva, è difficile affermare con certezza, e ancora di più attraverso la legge, cosa possa offendere maggiormente la dignità dei parenti delle vittime di reato: i giornalisti fuori dalla porta? Un film celebrativo su un autore di reato? Un oggetto di *murderabilia*?

Questo mercato si propone come punto apparentemente estremo della fascinazione per il crimine ma le emozioni che sono alla base, quella ricerca ostinata del sublime e del godimento, a ben vedere, sembrano parlare ai desideri dell'intera società. In taluni casi, come nelle trasmissioni televisive, la natura perversa del desiderio umano può apparire celata, rivestita dalle istanze di giustizia o

dall'identificazione con le vittime, tuttavia non è detto che gli effetti dannosi da esse recati siano necessariamente meno gravi. Fa più male un processo mediatico o una collezione di *murderabilia*? Come si definisce un avvicinamento al crimine “eccessivo”?

Sul sito *serialkillersink*, in una lettera aperta, Eric Gain insinua che Andy Kahan, il più grande oppositore del mercato di *murderabilia*, avesse rivelato alle vittime la presenza di alcuni oggetti in vendita legati ai crimini che avevano colpito le loro famiglie, il tutto in collaborazione con i media, riprendendo con una videocamera le loro reazioni.¹⁷⁶ È difficile, da questa prospettiva, capire che cosa possa definirsi “eccessivo”.

Un altro tema che si pone riguarda le attività di riabilitazione condotte all'interno delle carceri, sempre più attente all'espressione artistica e alla creatività. Nell'Aprile del 2009 il London's Royal Festival Hall acquistò per 600 sterline un'elaborata scultura di origami da collocare all'ingresso. L'opera, intitolata *Bringing Music to Life*, era il ritratto di un'orchestra realizzata con fogli piegati tratti dalla Nona Sinfonia di Beethoven. I problemi sorsero quando l'autore, inizialmente anonimo, si rivelò essere Colin Pitchfork, condannato per aver stuprato e ucciso due ragazze quindicenni, più di venti anni prima. Così, la scultura fu rimossa, generando scalpore. Si trattava di un avvicinamento al male “eccessivo”? Applicando lo stesso metro di giudizio, segnala Hammit (2010) bisognerebbe rimuovere le opere di Caravaggio, autore di omicidio, o di Cellini le cui abilità fecero sì che fosse assolto dal Papa per i suoi tre omicidi.

Certo, si potrebbe obiettare che quelli di Gacy venduti sul mercato di *murderabilia* non siano dei capolavori ma

¹⁷⁶ <http://serialkillersink.net/editorials.php>

delle opere d'arte che acquisiscono valore solo in relazione alla notorietà del suo proprietario. Si intuisce subito, però, a quale groviglio definitivo conduce questa riflessione che va a toccare uno dei nuclei più discussi dell'arte contemporanea: che cos'è l'arte? Chi può definirsi artista? Inoltre, gli autori di reato che beneficiano di questo livello di celebrità si contano sulle dita di una mano.

Proseguendo con questa idea, e considerando l'inefficacia attuale delle procedure che consentirebbero alle vittime di essere compensate attraverso la *Son of Sam law*, Hammitt è giunta a proporre l'abolizione. La possibilità da parte dei detenuti di vendere opere d'arte consentirebbe di promuovere e sostenere economicamente le attività di riabilitazione, afferma l'autrice, a ridurre la recidiva e a favorire il reinserimento sociale.

Infine, a riprova del radicamento del mercato di *murderabilia* nella cultura contemporanea si può evidenziare l'entusiasmo patriottico celato in alcune dichiarazioni degli intermediari, che suggerisce – in altra forma – la già citata sacralità del sistema capitalistico. Il divieto di vendere *murderabilia* è stato definito da un intermediario come “anti-americano”¹⁷⁷, in quanto la libertà e il capitalismo costituiscono alcuni dei valori fondativi del Paese¹⁷⁸. Ancora, Eric Gain ha dichiarato che la collettività non si oppone al mercato di *murderabilia* perché “*crede nel Primo Emendamento degli Stati Uniti*

¹⁷⁷ “Gli Stati Uniti d’America sono fondati sul principio della libera impresa. Siamo una società capitalistica. Non è più illegal vendere una lettera di un detenuto che un paio di scarpe. Nel nostro paese non è illegale vendere effetti personali”.
http://www.murderauktion.com/faq,page,content_pages#

¹⁷⁸ <http://www.fox5vegas.com/story/21237728/money-for-murderabilia#ixzz3Jtz0hIXM>

d'America". Il divieto di vendere oggetti risalenti all'11 Settembre, allora, potrebbe essere letto all'interno della stessa cornice, che non sconfessa l'ordine delle istituzioni, al contrario, costituisce "la parte maledetta", che lo completa, il "sacro sinistro" che rende possibile il "Sacro destro".

Non è un caso che una delle maggiori aste di *murderabilia*, quella degli oggetti appartenuti a Unabomber, ossia a Ted Kaczynski, sia stata organizzata dal governo. I giornali di Unambober sono stati battuti per 41.000 dollari e l'incasso totale è stato pari a 232.000 dollari che, in quel caso, sarebbe stato devoluto ai familiari delle vittime.

7. Attentati o fuochi d'artificio? La spettacolarizzazione della strage commessa da Anders Breivik

*Ecco di cosa si parla qui: delle sceneggiature che costruiamo
per tenere sotto controllo la realtà
e del modo spaventoso con cui essa reagisce.
E. Carrère.*

Il 22 Luglio 2011 Anders Breivik giunse alla notorietà per aver commesso la più grande strage mai avvenuta in Norvegia. Quel giorno, realizzò un primo attacco intorno alle 15.00 facendo esplodere una bomba nel quartier generale del governo a Oslo e uccidendo così otto persone. Circa due ore più tardi, si recò presso un campo di giovani organizzato dalla Lega dei Giovani Lavoratori, organizzazione giovanile del Partito Laburista Norvegese, sull'isola di Utoya. Lì, vestito da poliziotto, uccise 69 ragazzi in un'ora.

La strage fu preceduta dalla redazione e, il giorno prima, dall'invio via *mail* a 1000 estremisti di destra, del Manifesto “2083 Dichiarazione d'Indipendenza”, uno scritto di 1500 pagine in cui l'autore presenta la sua ideologia anti-islamica e anti-comunista.

Cosa accade quando la trasformazione del crimine in uno spettacolo non è intermediata dai *mass media*, nella veste di soggetti terzi incaricati di manipolare e produrre narrazioni emotive? Quando l'autore di reato è anche responsabile della sua spettacolarizzazione?

Questa ultima “forma” della fascinazione per il crimine si materializza soprattutto grazie agli strumenti resi disponibili dal *web 2.0*, intesi quali dispositivi in grado di edificare forme di visibilità che sfuggono all'intermediazione e al potere dei media tradizionali (cfr Cap 4).

Distanziandosi dal pensiero di Franco Ferrarotti (2013), questa riflessione non sarà volta a considerare quello del *web* come un “popolo di frenetici informatissimi idioti”; al contrario, intendo partire dal presupposto che la realtà virtuale e quella reale non possano essere considerate in maniera disgiunta. Come ha suggerito Castells (2001/2002), è necessario prendere le distanze dai critici che hanno voluto individuare in Internet uno strumento d’isolamento sociale, di rottura delle relazioni e di abbandono della vita “reale” in favore di una presunta vita “virtuale” da essa separata. Si tratta di posizioni retaggio del passato, non basate su ricerche empiriche e costruite attorno a questioni semplicistiche che rievocano il dibattito ormai superato sul passaggio da un senso “armonioso” di comunità all’alienazione tipica della società. Già nel 1998 Nancy Baym affermava, a conclusione di uno studio: “La realtà sembra essere che molti, probabilmente la maggioranza, degli utenti delle reti creano degli io online coerenti con le loro identità *offline*” (Baym, 1998, p.55 cit in Castells, *ivi*, p. 119).

Sgombrato il campo da possibili interpretazioni erranee, più precisamente, vorrei considerare quella di Anders Breivik come una *performance culturale* che ha trovato nel *web* l’occasione per assumere un’estetica peculiare e per organizzare specifiche forme di consenso. In altre parole, non considero Internet quale fattore determinante per scatenare la *performance*, bensì quale contesto in grado di veicolare specifiche estetiche e di renderle facilmente oggetto di riappropriazione e ridefinizione da parte di alcuni gruppi sociali. Ciò che si può osservare, nel caso di Breivik, è la possibilità, resa disponibile dal *web*, che un individuo pressoché isolato possa divulgare un proprio manifesto agganciandolo ad alcune narrative pre-esistenti nel tessuto sociale, suscitando così fascinazione e consenso.

L'intento, dunque, è di descrivere come un criminale possa organizzare il proprio carnevale del crimine, acquisendo potere in maniera autonoma e performativa.

Un performer

Nel suo manifesto “2083” Breivik definisce l'omicidio di massa da lui commesso come dei “fuochi d'artificio” per promuovere la divulgazione delle sue idee, una sorta di “fase di propaganda”.

Dopo l'arresto, chiede immediatamente un processo a porte aperte, in cui cerca di presentarsi indossando una divisa da Cavaliere Templare; in Tribunale, disconosce la Corte e afferma di essere il comandante militare del Movimento di Resistenza Norvegese e il Cavaliere Templare della Norvegia.

Non stiamo parlando del delirio di una persona affetta da disturbi psichiatrici, in quanto la perizie sono giunte alla conclusione che quello di Breivik fosse un attentato politico commesso nelle piene facoltà di intendere e di volere, viziate da un disturbo narcisistico e antisociale di personalità¹⁷⁹. E in effetti, le ricerche condotte sul

¹⁷⁹ La prima perizia, dopo 13 colloqui – pari a 36 ore con Breivik – e l'analisi degli interrogatori, giunse alla conclusione che Breivik soffrisse di una forma di schizofrenia paranoide; a distanza di sei mesi, la seconda perizia – condotta con le stesse metodologie della prima – concluse invece che avesse un disturbo narcisistico e antisociale di personalità. La Corte decise di affidarsi alla seconda perizia e condannò Breivik alla detenzione, al posto di indirizzarlo – come suggeriva l'esito della prima – verso delle strutture di riabilitazione psichiatrica. In Norvegia, infatti, sin dal 1929 le persone psicotiche, affette da ritardo mentale o non consapevoli al

terrorismo sono giunte più volte ad affermare che i terroristi sono psicologicamente “normali”, considerazione che in quest’ambito di studio è divenuta quasi un *cliché* (Crenshaw, 1981, Cottee & Hayward 2011).

C’è tuttavia una componente fortemente teatrale nel comportamento di Breivik, che può essere accolta partendo dal presupposto che il suo crimine non debba essere considerato un gesto strumentale ma espressivo. È seguendo questa idea che il terrorismo può essere considerato alla stregua di una *performance*. Il pensiero di Jeffrey Alexander, sociologo dell’Università di Yale, protagonista della rifondazione della “sociologia culturale” e del “*performative turn*” che ha investito le scienze sociali negli ultimi anni, costituisce il punto di riferimento per procedere su questa linea di analisi.

Nella sua ricerca sul terrorismo (2003/2006), Alexander ha sottolineato la necessità di considerare il fenomeno da un punto di vista culturale e simbolico. Ogni omicidio che avviene all’interno di questa cornice, “sparge sangue – letteralmente e figurativamente – facendo uso dei fluidi vitali delle sue vittime per gettare un impressionante ed atroce schizzo sulle tele della vita sociale” (*ivi*, p.198). Non mira all’omicidio, ma al dramma.

Ogni *performance* culturale, secondo l’autore, simbolizza determinati significati perché può presupporre altre strutture di significato date per scontate all’interno del contesto sociale in cui la *performance* ha luogo. Le *performance* sociali, così come quelle artistiche, fanno luce su temi impliciti nell’immediato o dati per scontati, evocando un loro cambiamento. Attraverso le stesse,

momento del fatto, non sono condannate alla detenzione (cfr Melle, 2013).

avviene una sorta di riconfigurazione dei significanti sottostanti, volta a raggiungere degli obiettivi pratici.

Questo concetto può essere chiarito facendo riferimento a una delle più famose *performance* artistiche, “Imponderabilia”, realizzata da Marina Abramovic e dall’allora suo compagno Uwe Laysiepen, o Ulay. I due, completamente nudi, stavano in piedi uno di fronte all’altra in uno stretto corridoio di un museo; chiunque volesse passare si trovava obbligato a entrare in contatto con la loro nudità. In questo caso, il significante sottostante è il *taboo* legato alla dimensione corporea dell’individuo, che la *performance* problematizza in maniera *pratica*. Gli artisti hanno scelto di appropriarsi di un elemento culturale, la difficoltà dell’essere umano nel relazionarsi con una nudità che si dà, senza intenti sessuali, e hanno creato una “sceneggiatura” differente. Nella narrazione, e poi nella pratica, gli artisti propongono una ridiscussione di ciò che è bene e male, sacro e profano, spingendo i visitatori a vivere delle emozioni insolite e a sfidare i codici culturali precostituiti. “Se la narrazione della trama è buona, il pubblico ha un’esperienza catartica che permette di formare nuovi giudizi morali e di intraprendere a sua volta nuove linee di azione sociale” (Alexander, *ivi*, p.199).

La manipolazione del sublime e del crimine proposta da Breivik, a differenza di quella attuata da Quarto Grado o dai piccoli gestori dei *dark tourism tour*, può essere considerata una *performance* in quanto mira sia alla formulazione di nuovi giudizi morali sia all’innescare di un cambiamento sociale. Più precisamente, nel pubblico si assiste a uno “*shift*” dal sublime, inteso come emozione-ponte, all’attrazione per l’autore di reato e alla condivisione delle narrazioni culturali alternative proposte.

È bene sottolineare, inoltre, che ciò che connota lo studio degli aspetti performativi della cultura è il passaggio dall'analisi dei testi, dei codici e delle narrative¹⁸⁰, a quello delle modalità attraverso cui esse sono integrate nelle pratiche, appunto attraverso le *performance* (Alexander, 2004). Da questa prospettiva, la strage di Utoya è interessante, dal punto di vista culturale, in quanto permette di mettere a fuoco non solo come sono composte le sceneggiature con cui “*teniamo sotto controllo la realtà*” ma come esse interagiscono con un atto *pratico*, carico di significati.

Materiali per una *performance* di successo

Nel caso di Breivik, il “copione” che ha guidato la sua *performance* è costituito dal manifesto “2083”, che sarà oggetto di approfondimento nei prossimi paragrafi, dedicati alla presentazione delle quattro strategie impiegate per costruire e *attuare* una narrativa emozionante e convincente.

¹⁸⁰ È quello che fa la *narrative criminology*, che peraltro si è occupata, dalla sua prospettiva teorica, proprio del manifesto di Breivik. Sandberg (2013) ha analizzato, infatti, le strutture della narrazione di Breivik, a prescindere dall'effetto *pratico* che le stesse hanno avuto e hanno sulla realtà. Per suggerire il suo approccio teorico, incentrato sull'analisi formale delle narrazioni, riporto le sue domande di ricerca: le narrazioni di sé contenute nel manifesto possono essere considerate come espressione della capacità di *agency* di Breivik o sono condizionate dalla cultura? Hanno caratteristiche di testi coerenti e uniti o frammentati?

Il manifesto, di oltre 1500 pagine¹⁸¹, è reperibile online ed è stato tradotto in quindici lingue dai suoi sostenitori. Dalla sua analisi, emerge il tentativo di edificare una grande narrazione politica, mescolando diverse retoriche culturali fortemente legate alle emozioni, ai punti di vulnerabilità e alle estetiche tipiche della società contemporanea. Al suo interno si può ritrovare una sezione dedicata a una sorta di diario, in cui Breivik spiega tecnicamente come ha preparato gli attacchi, un'intervista a se stesso e, elemento di centrale importanza, una sorta di riscrittura della Storia. Secondo la versione di Breivik, infatti, l'ideologia da lui definita "marxismo culturale" avrebbe preso piede dalla Seconda Guerra Mondiale in poi, facendo largo all'Islam e innescando lo stato di guerra civile che connoterebbe la società attuale e che sarebbe destinata a risolversi nel 2083¹⁸², con la vittoria delle forze conservatrici di cui lui è rappresentante.

Alcune parti dello scritto sono state redatte da altre persone. Molti stralci sono stati copiati dal manifesto di "Unabomber" cambiando alcune parole, ci sono 39 saggi scritti da "Fjordman" un blogger norvegese molto apprezzato da Breivik e lo stesso titolo del Manifesto "Una dichiarazione di indipendenza europea" deriva da quello di un articolo di Fjordman. Inoltre, più in generale, ci sono continui riferimenti a *blog* e siti *web* anti-islamici.

Come si è detto, il manifesto costituisce una sorta di "canovaccio" da porre alla base della *performance* realizzata da Breivik mediante la strage da lui commessa.

¹⁸¹ Una versione sintetica del manifesto, curata dai suoi sostenitori, può essere trovata a questo indirizzo: <https://sites.google.com/site/breivikmanifesto/2083>

¹⁸² Il 400esimo anniversario della sconfitta dell'Impero Ottomano nella battaglia di Vienna.

Non tutte le *performance*, però, sono in grado di raggiungere l'obiettivo prefissato. Esistono alcune *performance* "di successo" e altre "fallimentari". Perché la *performance* riesca nel suo intento, spiega Alexander, si deve creare una condizione di "fusione": il significato sottostante, gli attori, il pubblico, tutto deve raggiungere un certo livello di coesione e credibilità. Tanto più le società diventano complesse, quanto più è difficile che esse ospitino delle *performance* in grado di garantire questa "fusione". Questo avviene a causa del pluralismo, dei conflitti e della complessità, fattori che rendono le *performance* sempre più oggetto di dubbio e di critica, di continuo commento da parte dei professionisti, della cronaca, più in generale di comunità interpretative pronte a risignificare quanto accaduto.

Una *performance* di successo è dunque in grado di garantire una "rifusione", a differenza di quelle fallimentari in cui gli elementi della *performance* rimangono slegati, artificiali, incapaci di persuadere (Alexander, 2004).

Può, quella di Breivik, definirsi come una *performance* di successo? Di certo, le reazioni dei media e della collettività sono state fortemente ostili al suo gesto e nessuna rivoluzione anti-islamica ha preso il via in seguito a quel giorno di Luglio del 2011. Tuttavia, come ho affermato in precedenza, la *performance* di Breivik ha ottenuto un certo impatto all'interno di alcune specifiche cerchie sociali, generando anche delle forme di fanatismo. Nei cuori di alcuni, in altri termini, quei "fuochi d'artificio" hanno fatto breccia, incluso in quello di Richard Millet, uno dei più rinomati scrittori francesi, autore

dell'aspramente criticato “*Éloge littéraire d’Anders Breivik*”¹⁸³.

Nell’analisi che segue, saranno perciò considerati anche gli spazi sul *web* a sostegno di Breivik, oltre che i commenti al video da lui realizzato. Più precisamente, il materiale proviene dai siti:

<http://european-resistance.tumblr.com/>,

<https://breivikreport.wordpress.com/>

<https://breivikcollection.wordpress.com/>

“*European resistance*” è un blog che è stato attivo da Febbraio a Novembre 2012, si tratta di un tributo a Breivik che ospita stralci del manifesto, immagini spiritose e una sezione dedicata alle domande rivolte alla ragazza che cura lo spazio *web*, la quale risponde dando spiegazioni sulla sua ideologia e sulla sua passione per il terrorista. “*Breivik Report*”, invece, contiene aggiornamenti sulla condizione di detenzione di Breivik, si occupa di fare rete tra le diverse realtà nazionaliste esistenti nel mondo, di sollecitare le traduzioni del manifesto e offrire aggiornamenti sulle presunte attività di censura rivolte ai nazionalisti. “*Breivik collection*”, infine, accoglie soprattutto immagini e “meme”¹⁸⁴ di Breivik, talvolta con spirito cinico.

¹⁸³ Il libro si compone di due parti, una più corposa intitolata “La lingua fantasma” dedicata a una dissertazione sulla decadenza della letteratura e una molto più ridotta dedicata a Breivik. L’opinione di Millet è quella di un conservatore contrario all’immigrazione che utilizza in senso provocatorio il gesto di Breivik per argomentare le sue teorie sulla decadenza dell’Europa. Il testo ha suscitato un enorme scandalo, portando Millet ad essere accusato di fascismo.

¹⁸⁴ Un’ “internet meme” è un’immagine, una frase, un video, una foto in genere divertente che viene condivisa molto frequentemente e diventa per questo “virale”.

Il video realizzato da Breivik, di cui riporterò qualche commento, si può trovare invece su *youtube* cercando “*Knights Templar 2083 by Anders Behring Breivik*”; purtroppo alcuni dei messaggi riportati in questo scritto non sono più visibili, probabilmente a causa di qualche segnalazione negativa.

Il mio obiettivo, in questo ultimo capitolo, è evidenziare come in alcuni casi il “carnevale” orchestrato da Breivik sia riuscito a trasformare il senso di sublime in forme di attrazione nei confronti della sua figura, scatenando delle emozioni positive e un desiderio di “avvicinamento” al crimine e al criminale, che supera – per vicinanza al sacro-sinistro – tutti quelli analizzati nei precedenti capitoli.

Come fanno notare Cottee ed Hayward (2011), è raro che la letteratura sul terrorismo si sia occupata di emozioni; tradizionalmente, infatti, sono stati privilegiati gli aspetti ideologici e strumentali del fenomeno. Tuttavia – fanno notare gli stessi autori – ciò che potrebbe rendere attrattivo il terrorismo è la scelta esistenziale che esso sottende, che lo rende emotivamente affascinante, in grado di trasmettere un forte coinvolgimento, un senso di fusione con una causa sacra e con un gruppo alleato. In altre parole, il terrorismo si propone come modello di vita eccitante e avventuroso, offre una vita fuori dagli schemi, incredibilmente vicina alla violenza e al suo potere seduttivo.

Nei prossimi paragrafi intendo analizzare le strategie¹⁸⁵ impiegate da Breivik per costruire il proprio carnevale,

¹⁸⁵ De Certeau (1980/1990) distingue le tattiche dalla strategie, laddove le prime sono determinate dall’assenza di potere, le seconde dalla sua presenza. Secondo l’autore, le tattiche, citando Aristotele, sono volte a “rendere più forte il discorso più debole”, mentre le strategie sono “azioni che, grazie al postulato di un luogo di potere (il possesso di uno spazio proprio), elaborano luoghi

proponendo dei messaggi emotivi, in grado di affascinare e avvicinare il proprio pubblico a sé e alla prospettiva del terrorismo.

In conclusione, tratterò brevemente la vicenda processuale che ha coinvolto lo stesso Breivik. Il processo assume qui particolare importanza in quanto è stato volto non solo a verificare la colpevolezza di Breivik ma a decostruire la sua *performance*, tentando di favorirne il fallimento. Questo caso rende dunque particolarmente evidente quanto la violenza sia costantemente rivestita di significati culturali e di come la costruzione e decostruzione degli stessi sia di cruciale importanza per la criminologia, sia per una speculazione di tipo teorico sia per un'attenzione orientata alle *pratiche*.

Il bene e il male secondo Breivik

Anche nella strage di Utoya si cela certamente la dimensione del sublime. Si è trattato di una vera e propria irruzione del male, capace di insinuarsi nella tranquillità di un'isola e di coprirla di sangue per motivi almeno in apparenza inspiegabili. L'atto commesso da Breivik rientra a pieno titolo nella sfera di ciò che è troppo grande per essere accolto dagli schemi cognitivi dello spettatore; di

teorici (sistemi e discorsi totalizzanti), capaci di articolare un insieme di luoghi fisici in cui le forze vengono ripartite". Ora, grazie alla strage da lui commessa, Breivik è riuscito a trasformare la sua posizione di debolezza in una di forza, che gli ha consentito così di trasformare le sue "tattiche" in "strategie", proponendo il proprio sguardo sulla realtà sociale a un vasto pubblico.

certo, si è trattato di un atto immediatamente condannato ma anche ambiguo: chi potrebbe commettere un gesto del genere? Forse, si pensava, una persona affetta da disturbi psichiatrici. Le prime perizie, in effetti, avevano constatato la presenza di una schizofrenia paranoide; se fossero state confermate, Breivik avrebbe usufruito di trattamenti psichiatrici, non sarebbe stato condannato alla detenzione e la più grande strage avvenuta in Norvegia sarebbe stata archiviata come esito del Caso. Il sublime senso del mistero si sarebbe sciolto grazie all'associazione della violenza a un'etichetta psichiatrica, "schizofrenia paranoide"; il Caso avrebbe fatto il resto, portando una persona malata a recarsi proprio su quell'isola e a decidere di aprire il fuoco, in maniera delirante, proprio su quelle 77 persone. Le perizie successive, tuttavia, smentirono le prime e portarono le autorità giudiziarie a concludere che Anders Breivik fosse in grado di intendere e di volere e dunque, condannabile. Si era trattato di un atto di terrorismo, il che non poteva far altro che mantenere viva la fascinazione, riaccendendo interrogativi sulla possibilità che un essere umano nel pieno delle proprie facoltà potesse materializzare deliberatamente il male, la violenza, la morte.

Il senso del sublime, che prende forma laddove si manifesta una frattura nell'ordine sociale, è – secondo Kant – strettamente connesso alla morale. Nel caso di Breivik, lo "*shift*" tra il sublime e l'attrazione che i suoi seguaci gli hanno riservato può essere ricondotta proprio a questo passaggio, alla sua capacità di orchestrare il proprio carnevale per sgombrare il campo da ogni ambiguità, tipica del primo momento del sublime¹⁸⁶, e per edificare

¹⁸⁶ Come puntualizzato nel capitolo 1, non è detto che il "secondo momento" morale del sublime sia sempre presente. La declinazione

una nuova narrazione “morale” sul bene e sul male.

Si ricorderà che Kant aveva identificato due momenti del sublime, uno in cui avviene una “perdita dell’Io”, immaginiamo il senso di vertigine di fronte alle decine di cadaveri di quei ragazzi, e un secondo in cui l’uomo si sente superiore rispetto alla Natura che alberga in se stesso, riconosce la propria libertà, e sceglie di agire moralmente (cfr Cap 1). Nel caso degli omicidi trattati da Quarto Grado, per esempio, lo spaesamento dello spettatore convive con il successivo tentativo di schierarsi dalla parte del Bene e di perseguire la giustizia, per quanto essa sia descritta in maniera goffa e traballante, attraverso delle narrative che abbiamo definito “postmoderne”.

Il Manifesto di Breivik è volto ad accompagnare il passaggio tra questi due “momenti” del sublime, dallo spaesamento all’apertura alla morale, e si contraddistingue per due peculiarità. Da un lato, propone una narrazione morale “solida”, in cui il Bene e il Male sono ben identificati e distinti tra loro. Dall’altro, avviene un sovvertimento tra Bene e Male: la costruzione di una nuova morale contempla la violenza quale strumento per costruire un ordine nuovo, la strage è una forma del Bene volta a creare una società fondata su principi migliori.

Al fine di operare questa risignificazione della strage, Breivik redige il suo manifesto “2083”; perché la sua *performance* riscuota successo, dunque perché la collettività comprenda che il multiculturalismo è una soluzione erronea, la sua prima strategia retorica è volta proprio a ridefinire alcuni confini. Così, nel suo scritto, si chiede se la strage da lui commessa possa essere “moralmente giustificabile”:

del sublime di Burke e il concetto freudiano di “perturbante”, per esempio, enfatizzano unicamente il senso di spaesamento.

Questo solleva anche una questione importante. È moralmente giustificabile avviare un attacco di questa portata, al fine di annientare un regime genocida e volto a cancellare l'Europa? È importante capire quanto potere noi, i movimenti di resistenza nazionale dell'Europa, possediamo sulla vita umana. Un Cavaliere Giustiziere ha molte responsabilità e deve prendere decisioni basandosi su valutazioni e considerazioni pragmatiche. Un Cavaliere Giustiziere non deve mai agire alla cieca e basandosi semplicemente sull'odio. L'odio vi condurrà ad azioni sproporzionate e ad eccessive e inutili sofferenze. Stime pragmatiche approfondite devono essere effettuate in modo da prendere le nostre decisioni in qualità di giudici:

Con i nostri attuali regimi, nel corso dei prossimi 5 anni:

- Quante sorelle sono e saranno violentate dai musulmani?*
- Quanti europei saranno derubati, picchiati, terrorizzati o uccisi dai musulmani?*
- Quanti dei nostri fratelli e sorelle si suicideranno a causa di queste atrocità?*
- Quanti europei moriranno in futuro nella guerra tra cristiani e musulmani sul suolo europeo?*
Centinaia di migliaia, forse milioni?
- Possiamo permetterci di speculare sugli esiti della guerra imminente tra cristiani e musulmani? Che cosa succederebbe se perdessimo? Quanti europei sarebbero massacrati o ridotti in schiavitù da forze islamiche sul suolo europeo, se perdessimo? Centinaia di migliaia, forse milioni, proprio come in Anatolia o in India?*

Quanti individui patriottici saranno derisi e perseguitati dai nostri oppressori multiculturalisti? [...]

Previsione delle atrocità commesse dai musulmani per i prossimi 10 anni:

- 1 milione e più di sorelle violentate.*

- 3-4 milioni e più di nostri fratelli e sorelle derubati, picchiati, terrorizzati
- 30.000-40.000 e più uccisi direttamente / indirettamente (il suicidio avverrebbe a causa delle atrocità)

Con un atteggiamento fortemente pragmatico, Breivik descrive la realtà sociale contemporanea come una lotta tra il Bene e il Male, tra l'Europa conservatrice e l'islamizzazione dilagante. Il terrorista giunge così a giustificare come legittima l'uccisione di 77 persone, comparandola ai 5 milioni e mezzo di vittime che l'Islam potrebbe causare da qui al 2020. Come si può vedere, l'argomentazione prende la forma di un calcolo costi/benefici e di un bilancio previsionale degno di un *business plan*.

Il terrorismo, da questa prospettiva, viene descritto come uno strumento necessario per ottenere determinati risultati¹⁸⁷. A voler essere più precisi, come fa notare

¹⁸⁷ In letteratura, si distinguono due approcci di studio che interpretano il terrorismo in modi differenti: uno centrato sul terrorismo come “sindrome”, l'altro sul terrorismo come “strumento”. Il gruppo terroristico, secondo la prima prospettiva, risponderebbe ad una struttura organizzativa con un funzionamento ben preciso, derivante da determinate cause interne ed esterne. L'approccio di studio del terrorismo come strumento studia invece il terrorismo quale tattica bellica con caratteristiche specifiche, utilizzabile da qualunque persona o gruppo per ottenere determinati scopi. Secondo Battistelli et al, “intendere il terrorismo come “strumento”, significa [così] sottrarre questo concetto alla strumentalizzazione possibile di chi ritiene di poter designare come terrorista l'avversario e, inoltre, permetterebbe di includere in tale concetto anche specifiche azioni perpetrate da stati” (Cfr Passini et al, 2008).

Giglioli (2007), “il terrorismo è la violenza degli altri”¹⁸⁸, nessun terrorista si definirebbe come tale e lo stesso vale per Breivik che, all’interno del manifesto, utilizza il termine “terrorismo” solo per riferirsi a quello di matrice islamica o a quello culturale di tipo marxista. È dunque più corretto affermare che la violenza da lui perpetuata, non il terrorismo, è descritta come atto indispensabile per difendere la libertà dell’Europa, uno strappo necessario alla costruzione del Bene e di una gloria futura.

Il discorso di Breivik su questi temi appare notevolmente “solido”, lineare e, per questo, rassicurante, una vera e propria mitologia. Siamo molto distanti dai toni angoscianti di Quarto Grado, le cui narrazioni scavano nell’ambiguità immettendo il dubbio in ogni fase processuale. Se nel caso di Quarto Grado il sublime non sembra potersi “risolvere” poiché, di fatto, ogni possibilità di “closure” è negata, nel Manifesto di Breivik il Male è ben identificato in un nemico, che si può sconfiggere scegliendo il proprio posto giusto nella guerra tra i mondi. Questa strategia discorsiva si pone alla base dello *shift* tra

¹⁸⁸ Continua Giglioli, nell’incipit del suo “All’ordine del giorno è il terrore”(2007): Il terrorismo è la violenza degli altri. Non ci appartiene, arriva dal di fuori, non possiamo imputarcelo. È incomprensibile. Noi non lo faremmo mai. Noi chi? Tutti. Nessuno si definisce come terrorista. Non al Quaeda, non i guerriglieri dei movimenti di liberazione nazionale, non i brigatisti, non i fanatici religiosi che spargono gas nella metropolitana di Tokyo, non i folli isolati alla Unambomber, non i regimi autoritari che praticano sistematicamente il Terrore di Stato; e men che meno i governi democratici, anche quando bombardano civili inermi. Divisi in tutto, concordi solo in una cosa: nel dichiarare che i terroristi sono sempre gli altri, per definizione.

il sublime e l'attrazione per la "scelta terroristica"¹⁸⁹.

Tuttavia, una persuasione degna di questo nome non può basarsi esclusivamente su un pensiero razionale orientato al calcolo. Per parlare di terrorismo, è necessaria l'esistenza di una mistica. Così, come fa notare Sandberg, oltre al ruolo di "conservatore pragmatico", Breivik riesce a porsi anche come una sorta di predicatore, la cui idea di Bene è strettamente connessa a quella del Sacro. Il terrorismo, infatti, oltre ad attribuire all'individuo delle certezze esistenziali, fornisce dei "significati ultimi" in grado di coinvolgere il soggetto in una battaglia volta a difendere qualcosa di trascendente e glorioso, che rende banale e frivola la vita quotidiana (Cottee & Hayward 2011).

Questo senso di "trascendenza" associato all'idea del Bene viene reso da Breivik soprattutto attraverso l'immagine dei "Cavalieri Templari" cui ha affermato di appartenere. Più precisamente, nel Manifesto si fa cenno a un *meeting* del 2002 cui Breivik avrebbe preso parte, insieme ad altri 12 delegati e che avrebbe portato alla rifondazione dell'Ordine dei Cavalieri, in vista dell'attivazione della prima fase di una guerra civile all'interno dell'Europa Occidentale. Ricollegandosi a una tradizione antica, Breivik riesce a dare credibilità e sacralità al suo progetto di "*contrastare il Marxismo culturale e l'alleanza multiculturale d'Europa, ottenere il controllo politico e militare dei Paesi dell'Europa occidentale e implementare un'agenda politica conservatrice*".

¹⁸⁹ La serie televisiva *The following*, che descrive una setta di assassini seguaci di Edgar Alla Poe fa leva proprio sul legame tra il crimine e il senso del sublime, dando prova della presenza di questo tema anche nella cultura pop.

In altre parole, il riferimento ai Cavalieri Templari, di cui è ricostruita sommariamente la storia e l'iconografia, consente a Breivik di manipolare la memoria collettiva e di trasformare il progetto di Breivik in una crociata sacra, consentendogli di citare frasi di questo calibro:

[Il Cavaliere Templare] è davvero un cavaliere senza paura, è sicuro su ogni fronte, la sua anima è protetta dalla corazza della fede, proprio come il suo corpo è protetto dalla corazza d'acciaio. Egli è quindi doppiamente armato, e non deve temere né i demoni né gli uomini. (Bernard de Clairvaux, c. 1135, De Laude Novae Militae—In Praise of the New Knighthood).

Elisabeth Eide e colleghi (2013) hanno analizzato il tema del multiculturalismo nel discorso di Breivik, da cui è emersa una versione estremamente semplificata del termine, ricondotto a un semplice “vivere insieme”. Da questa prospettiva, egli ha dipinto un mondo composto da binari mutualmente esclusivi: da un lato il multiculturalismo, sostenuto dal “marxismo culturale”, dall'altra il nazionalismo, che promuove la creazione di un mondo “monoculturale”. Ancora, il conflitto tra l'Europa e l'Islam avrebbe le caratteristiche di un dissidio inconciliabile, che porterà alla guerra in cui le parte del Bene sarebbe rappresentata dai Cavalieri Templari.

La stessa logica *ingroup/outgroup*, la lotta contro i demoni e contro il male, rappresentati dalla doppia minaccia dell'islamizzazione e del marxismo culturale, si ritrova nei discorsi dicotomici proposti dai seguaci di Breivik. A titolo esemplificativo, possono essere citati due casi. I primi sono commenti al video realizzato da Breivik e caricato su *youtube* prima degli attacchi. Si tratta di un montaggio di alcune immagini che, in maniera sintetica, e con un sottofondo musicale molto enfatico, propongono gli

stessi contenuti del manifesto: l'avvento del marxismo culturale, l'indottrinamento subito della collettività, l'islamizzazione e la necessità della costituzione di un fronte di Resistenza Europea. Si tratta di un prodotto molto rudimentale e poco accurato che, tuttavia, ha riscosso un certo successo e una simmetrica polarizzazione della prospettiva:

1. Anch'io penso che chi difende la sua esistenza abbia il diritto di fare qualunque cosa. Le sinistre non esitano a mettere in pericolo la vita ed il futuro di milioni di Europei, ed il futuro dei loro figli, inseguendo i loro puerili capricci ideologici, che già tanti inferni hanno costruito. Ma il conto poi lo presenteranno a noi. Perché dovrei avere pietà di una settantina di laburisti, quando loro non ne hanno per milioni di persone? Difatti, non ne ho. AMMIRO QUEST'UOMO.

2..... lo ammiro come un Angelo Vendicatore ...E quando l'Eurabia sarà lacerata da guerre civili, credo che anche altri si ricorderanno di chi ci avrà ridotti così'. Di chi ci ha traditi regalando terra e acqua (la nostra terra e acqua) al primo venuto, spesso a nemici storici. Avviando il nostro genocidio per diluizione.

Un altro esempio può essere ben rappresentato dalla seguente immagine tratta dal blog <https://breivikcollection.wordpress.com/> in cui Breivik viene proposto nell'atto di disintegrare alcuni scarafaggi e un topo nell'ambito di un'operazione di "pest control". Ogni sua "vittima" corrisponde a un nemico, di cui riporta il nome: l'islamizzazione, la *political correctness*, il razzismo "antibianchi", il multiculturalismo, l'Eurabia (cioè il risultato della colonizzazione dell'Europa da parte dei paesi arabi) e le élites traditrici, responsabili della

condizione di dissoluzione in cui si ritroverebbe il Vecchio Continente. In questo caso, il processo di “*othering*”¹⁹⁰, ossia di costruzione di un gruppo sociale ritenuto inferiore (Spivak, 1985) necessaria alla produzione e riproduzione del gruppo dominante, è intermediata da un sentimento di disgusto, dalla volontà di distruggere l’altro diabolico, di cancellarlo (cfr Ceretti & Cornelli, 2013). Con il processo di “*othering*” alcune categorie sociali vengono costruite discorsivamente come “Altro”, un “Altro” che però non è affascinante o esotico; ancora una volta non c’è ambiguità, si tratta di un “Altro” da sottomettere (cfr Jensen, 2011).

In questa cornice, l’immagine dello scarafaggio è volta a edificare una narrazione del disgusto: i “nemici” della società occidentale sono paragonati a entità “animalesche” e contaminanti, una sorta di “peste” da controllare. La lotta contro il Male proposta da Breivik è allora recepita e proposta dal suo seguace autore dell’immagine come una lotta tra il puro e l’impuro, un tentativo di sterilizzare la società, rimuovendo un’alterità inassimilabile poiché inumana (cfr Nussbaum, 2011¹⁹¹).

¹⁹⁰ In realtà si assiste, in questo caso, a un ribaltamento del concetto tradizionale di *othering*, che normalmente viene inteso quale processo discorsivo attraverso cui i gruppi dotati di maggior potere stigmatizzano quelli subordinati, riducendoli a esseri problematici e inferiori. Al contrario, Breivik stigmatizza i presunti “potenti” presentandoli come traditori dell’Europa conservatrice.

¹⁹¹ Precisa Nussbaum: “in quasi tutte le società, il disgusto si riferisce solitamente a un gruppo di oggetti primari: feci, sangue, sperma, urina, muco, sangue mestruale, cadaveri, carne in decomposizione e insetti viscidati e puzzolenti” (2010/2011, p.85)



Figura 19. Operazioni di “pest control”

Un gruppo di lupi solitari

La tipologia di terrorismo messa in atto da Anders Breivik è stata definita del “lupo solitario”, cioè quella realizzata da “una persona che agisce da sola senza ordini o talvolta senza connessioni con un’organizzazione” (Burton & Steward, 2008).

In effetti, la strage da lui commessa non è parte di un disegno superiore concordato con un’organizzazione sovraordinata; gli stessi Cavalieri Templari rifondatisi a Londra nel 2002 – come vedremo in seguito – si sono rivelati un’invenzione di Breivik.

Tuttavia, l’assenza di un *network* preesistente non esclude il desiderio di creare un “noi” coeso, in grado di rispecchiarsi nella purezza del Bene e di impegnarsi

nell'atto di contrastare lo stato di assedio determinato dall'avvento del multiculturalismo.

Ricorre, nel Manifesto e nelle sue comunicazioni successive via lettera, un'altra retorica tipica del “discorso del terrorista”, che risponde al desiderio di appartenenza e fratellanza, e che regala all'individuo la possibilità di esperire un senso di fusione con una comunità in fase di creazione (Cottee & Hayward, 2011). Quello che segue è un passaggio abbastanza eloquente, volto alla costruzione di un'identità collettiva:

Noi siamo destinati alla vittoria, alla fine, perché il nostro popolo, tutti gli europei, si stanno gradualmente svegliando dal loro sonno e stanno realizzando quanto la dottrina multiculturalista sia ingannevole e suicida. Non abbiamo solo la gente dalla nostra parte, abbiamo la verità dalla nostra parte, abbiamo il tempo dalla nostra parte, abbiamo la volontà dei nostri antenati e la volontà di Dio dalla nostra parte.

Dipendo da voi nel distribuire il libro o alcuni / tutti i suoi contenuti al maggior numero possibile di attivisti patriottici europei. Fate loro sapere che cosa sta succedendo e ciò che è richiesto a tutti e a ciascuno di noi. Dopo tutto, noi non solo abbiamo il diritto di resistere alla situazione attuale; è nostro dovere come europei impedire l'annientamento delle nostre identità, delle nostre culture e tradizioni e dei nostri Stati nazionali! Vi prego di contribuire a distribuire il Manifesto quanto più possibile in tutti i 26 paesi europei. Questo è solo l'inizio ...!

Si è parlato, soprattutto nell'ambito degli studi relativi ai “nuovi culti”, del processo di “*love bombing*” (Hassan, 1988), attraverso cui gli adepti vengono sedotti offrendo loro molta considerazione e affetto, l'attribuzione di un ruolo all'interno del gruppo e dunque la possibilità di esperire una trasformazione. Di fatto, la stessa

considerazione sulle emozioni positive fu avanzata dallo psicologo americano Paletrige, a commento dello stato psicologico dei soldati durante la Prima Guerra. Lungi dal provare impulsi distruttivi, essi – secondo lo studioso – erano pervasi da sentimenti di generosità, solidarietà, abnegazione per una causa degna, in una parola, da uno stato di “estasi” (cfr Ehrenrich, 1997/1998).

Di certo, nel considerare questo processo nel caso di Breivik e del suo fronte di Resistenza Europea, non si può trascurare il fatto che la maggior parte degli scambi, anche affettuosi, sia intermediata dal *web*. È possibile creare un senso di unione e appartenenza che faccia perno sul *web*?

Le ricerche empiriche hanno dimostrato che uno dei maggiori ostacoli allo sviluppo di vere e proprie “comunità” *online*, deriva dall’impegno dei membri, che spesso le visitano e le abbandonano subito dopo (Harper et al, 2012). In effetti, nel caso dei commenti al video di *youtube* riportati poco sopra, per esempio, è possibile che si trattasse di utenti “di passaggio”, il cui interesse per il caso potrebbe averli portati a esprimere dei commenti, sconnessi da un “reale” impegno nella causa politica proposta da Breivik. Tuttavia, come suggerisce il blog <https://breivikreport.wordpress.com/>, le idee di Breivik si ancorano anche a comunità di pensiero esistenti, sia sul *web* che fuori dallo stesso. Le 15 traduzioni del Manifesto in altrettante lingue sono indice di un impegno “serio” e della presenza di reti internazionali non totalmente estemporanee. Che ruolo può giocare il *web* nel veicolare queste forme di costruzione di un soggetto politico, dotato di una propria identità di gruppo e di un senso di appartenenza?

Recentemente, due importanti teorie incentrate sullo sviluppo dell’attaccamento a una comunità sono state applicate allo studio delle *web community*, verificandone la

validità (*ivi*). La psicologia sociale, riportano gli studiosi, definisce l'attaccamento al gruppo in due modi: il primo dipende dall'identità di gruppo, le persone sarebbero dunque legate alle caratteristiche o agli obiettivi perseguiti dal gruppo stesso; il secondo dipende dai legami interpersonali e dunque dalle relazioni tra i singoli membri. La ricerca condotta da Harper e colleghi ha portato a concludere che entrambe le forme di legame funzionano anche nelle comunità *online*; delle due, quella basata sull'identità di gruppo si rivela particolarmente efficace. Si tratta, in effetti, della strategia perseguita da Breivik e, di conseguenza, dai suoi *supporters*: lo spirito di appartenenza al gruppo non è fondato sulle caratteristiche individuali dei singoli ma sull'obiettivo da perseguire e sulla creazione di un "noi" coeso, da opporre alle élites dominanti.

È stato dimostrato, per esempio, che anche scegliendo un nome per un gruppo, si può favorire il senso di appartenenza (Tajfel et al.1986), ed è quello che ha tentato di fare Breivik costruendo l'immagine unificatrice dei "Cavalieri Templari", la cui "aura" storica evoca non solo l'idea della fratellanza e dell'amore tra "combattenti" ma anche quella del pericolo e della morte, risignificati come "sacrificio" necessario per il raggiungimento della gloria futura¹⁹².

¹⁹² Ecco un ulteriore passaggio del manifesto che va in questa direzione: Sarete sempre celebrati dal vostro popolo come martiri per il vostro paese, proteggendo la vostra cultura e combattendo per la vostra famiglia e per la Cristianità. Verrete ricordati come pionieri rivoluzionari e conservatori, dei valorosi eroi Crociati Europei che hanno detto: quando è troppo è troppo, è il momento di riprendere i nostri paesi prima che i nostri governi traditori e multiculturalisti riescano effettivamente a portare a termine la loro agenda politica e ci vendano come schiavi ai Musulmani. Il vostro

L'idea di un gruppo identitario che si sacrifica per la sacralità della causa europea, è particolarmente evidente nel passaggio del Manifesto in cui Breivik discorre delle lapidi che saranno riservate ai Cavalieri Templari, di cui riporta immagini ed effigi:

NATO SOTTO LA SCHIAVITU' MARXISTA IL
XX.XX.19XX. MORTO IN QUANTO MARTIRE
COMBATTENDO CONTRO IL REGIME CRIMINALE
MARXISTA DELL'EUROPA OCCIDENTALE. IL
CAVALIERE "NOME", UN CAVALIERE GIUSTIZIERE
COMANDANTE (o operativo) DELL'ORDINE DEI
PAUPERES COMMILITONES CHRISTI TEMPLIQUE
SOLOMONICI E LEADER (o membro operativo) DEL
FRONTE ARMATO DI RESISTENZA NAZIONALISTA, E'
MORTO IN QUALITA' DI MARTIRE LOTTANDO PER
LA LIBERTA' DEL SUO POPOLO E LA SOVRANITA'
DEI SUOI FRATELLI IL XXX. TUTTI GLI EUROPEI
LIBERI GLI SARANNO ETERNAMENTE DEBITORI.

“Il terrorista è colui che ci nega alla radice, fino a minacciare di toglierci la vita, quella che lui, a differenza di noi, non teme di perdere. Ma è anche colui che per

sacrificio sarà una grande fonte di ispirazione per generazioni di Europei a venire. Potrete diventare dei modelli per centinaia, forse migliaia di nuovi martiri emergenti che combatteranno la giusta battaglia, la nostra battaglia. E quando prenderemo il potere politico e militare in Europa nel giro di pochi decenni, sarà da pionieri; dei pionieri della storia come voi che verranno celebrati con timoroso rispetto. Patrioti rivoluzionari che saranno poi glorificati come Cavalieri Giustizieri, per aver distrutto il Marxismo e ucciso i tiranni; sarete i protettori intrepidi e altruisti dell'Europa, i Cavalieri Perfetti. Poiché non c'è maggior gloria del morire da altruisti, proteggendo proattivamente il proprio popolo dalla persecuzione e dal graduale annientamento demografico.

definizione sarà sempre sconfitto”, afferma Giglioli (2007, p.16). Lo stretto contatto con la sfera della morte rievoca, ancora una volta, il senso del sublime: il terrorista è il portatore del reale, che persegue la sua missione guidato da un’alleanza sotterranea, composta da individui alla ricerca di un godimento non simbolizzabile¹⁹³.

Il progetto terrorista, così, propone un destino comune, fondendo diverse solitudini nel nome di un futuro epico ed eccessivo, negazione di quello riservato alle persone “ordinarie”, escluse da questa rete di solidarietà.

Tuttavia, il senso di coesione generato da Breivik non è costituito esclusivamente da una forma “fantasmatica”, da una sua visione immaginaria di una gloria futura. Esistono, soprattutto nelle lettere scritte dal carcere, le tracce di tentativi di costruire forme di fratellanza molto più concrete, volte – per esempio – alla creazione di un network di detenuti tra “patrioti europei”:

Quindi sì, il mio obiettivo è quello di sviluppare una rete di carceri paneuropea composta da martiri patriottici europei e da altri prigionieri politicamente schierati. L'obiettivo dovrebbe essere quello di sviluppare un'organizzazione di supporto operativo per i martiri patriottici europei.

Gli obiettivi a lungo termine della rete / organizzazione

¹⁹³ Continua Giglioli: “Anche Sayyid Qutb, padre nobile del radicalismo islamico contemporaneo, ideologo dei Fratelli Musulmani, e fonte di ispirazione per gli intellettuali di Al Qaeda, era stato profondamente influenzato dalla dottrina del sublime romantico. [...] E lo stesso Khomeini, cui va la prima responsabilità nella moderna metastasi del concetto islamico di martirio, dall’idea della morte in battaglia a quella del suicidio volontario [...] ha improntato [...] la sua predicazione [...] su emozioni come la paura, la forza d’animo, l’onore, la volontà di vincere, l’identità musulmana sottratta al dubbio e rinvigorita dal ricorso ad Allah” (2007, p.129).

dovrebbero essere i seguenti: 1. Creazione di una fratellanza in diverse prigioni in Europa, che dovrebbe offrire una protezione contro gli attacchi musulmani nelle carceri. 2. Educare i nostri fratelli e sorelle a imparare l'inglese (per la comunicazione transfrontaliera) e a scrivere dei saggi. La penna infatti è potente come la spada. L'ultimo obiettivo dell'organizzazione dovrebbe essere quello di cercare di creare un fondo economico per sostenere le mogli e i figli dei nostri martiri.

Lo stesso senso di gloria e di unione si trova, trasposto, nel blog European Resistance. Alla domanda di un utente, interessato a comprendere i motivi del suo apprezzamento rivolto a Breivik, segue questa risposta:

Quali sono le idee principali che ti spingono a sostenerlo e ammirarlo? Conosci altre persone che la pensano come te o come lui?

Le idee principali .. direi perché è contro l'islamizzazione dell'Europa e contro il multiculturalismo. Anch'io sono contraria. Inoltre, è stato coraggioso e ha avuto coraggio a fare quello che ha fatto. Ha sacrificato la sua vita per noi. Più persone si renderanno conto con il tempo. E sì, io conosco un sacco di gente che la pensa come me e il signor Breivik. Ho conosciuto un sacco di persone con fratelli e sorelle che lo sostengono e che la pensano come me e lui.

Si nota, dunque, un senso di “fusione” tra i messaggi veicolati da Breivik e la reazione di alcune cerchie di sostenitori, i quali danno prova di recepire le narrative di Breivik, talvolta riappropriandosene ed esercitando dunque un potere di ridefinizione. A titolo esemplificativo, nell’immagine che segue si può osservare un’operazione di *bricolage* (cfr *infra*) operata da un sostenitore di Breivik che, facendo perno sulla strage di Utoya, intreccia diversi temi culturali, reinterpretandoli in chiave iconografica.



Figura 20. Il Giudizio Universale nella versione di Breivik

La sacralità del giorno del Giudizio Universale si intreccia con il 21 Luglio 2011, inteso come giorno della “Fine dell’Era del Multiculturalismo”. Come si può vedere, le vittime di Breivik sono composte da bambini e giovani di altre nazionalità che si inseriscono nella rappresentazione di una sorta di arca di Noé, in cui solo gli animali sembrano destinati alla salvezza. L’immagine rappresenta così i “significati superiori” che si celano dietro la violenza e che portano a sovrapporre la figura di Breivik a quella di una divinità venerabile, incaricata di condurre il suo popolo verso un nuovo futuro. Va notato che in questo caso l’autore della rappresentazione fonde la lotta al multiculturalismo a quella contro il capitalismo americano, non così esplicita nel pensiero di Breivik, e che assume qui la forma di una maglietta di Mickey Mouse, di alcuni hamburger, cartoni di pizza e coca cola.

È interessante, inoltre, la rappresentazione dello stesso Breivik, la cui armatura medievale si accompagna alla presenza di una sorta di *kalashnikov* che sembra prelevato

dall'iconografia tipica dei videogiochi, molto amati dallo stesso Breivik.

Si tratta, in conclusione, della rappresentazione fortemente contemporanea di una sorta di un nuovo credo religioso, destinato a una comunità intenzionata a riunirsi attorno alla figura di Breivik, portatore di salvezza per un "noi" che si trova nella fase esaltante di definizione e costituzione.

Do it Yourself

Il modello narrativo impiegato da Breivik per "ordinare" il conflitto tra "i conservatori" e le forze appartenenti al "marxismo culturale" fa perno su un'ulteriore strategia. Essa consiste nel presentare la sacralità dei Cavalieri Templari come un'entità facilmente raggiungibile, nonostante la sua "aura": non c'è nessun rito di passaggio, nessun esame di idoneità per riuscire a far parte di un coeso gruppo di combattenti¹⁹⁴. Al contrario, in numerosi punti del Manifesto traspare un senso di grande accessibilità, se non uno spirito DIY, a sua volta ricollegabile a uno dei segni distintivi della comunicazione che avviene grazie al *web 2.0*.

Il termine DIY, *Do It Yourself*, nato negli anni 50 per designare le attività di *bricolage* rese possibili grazie allo sviluppo di nuove tecniche e nuovi strumenti *user friendly*, negli anni seguenti ha assunto i tratti di una vera e propria

¹⁹⁴ Lo stesso senso di "immediatezza" e l'impiego del *web* sembrano trasparire anche nelle logiche di reclutamento dell'ISIS rivolte agli occidentali. Per maggiori informazioni si veda Bouzar et al, 2014.

rivendicazione, si pensi al pensiero di Ivan Illich¹⁹⁵, ma anche al movimento punk che ha fatto dell'autoproduzione la bandiera della propria indipendenza dal mondo *mainstream*¹⁹⁶(Lankshear & Knobel, 2010). Negli ultimi anni, il *Web 2.0*.¹⁹⁷ sembra aver incorporato questa logica, realizzando una democratizzazione della logica punk “*I can do that*”(Anderson, 2007) e offrendo così al pubblico la possibilità eccitante di creare contenuti, proporre informazione, realizzare dei prodotti artistici.

L'intera vicenda di Breivik non può essere compresa senza considerare questa dimensione, che non costituisce semplicemente il “contesto” in cui si è creata la sua mitologia, ma lo “spirito” che la pervade e le dà forma.

L'iscrizione del progetto terrorista all'interno di una logica del *Do It Yourself* può essere riscontrata in diversi passaggi, in cui per esempio Breivik spiega come pubblicare materiale su Internet, oppure come utilizzare i *social network* per reclutare nuovi sostenitori. L'aspetto forse più interessante riguarda però l'estensione entusiastica del DIY alla fabbricazione di materiale esplosivo, presentata come segue:

¹⁹⁵ Ivan Illich può essere considerato come esponente del pensiero DIY per esempio per il suo “Disoccupazione creativa” in cui imputa al processo di progressiva professionalizzazione, l'incapacità dell'uomo contemporaneo di essere autonomo e di sviluppare le proprie capacità nel fare da sé.

¹⁹⁶ Per una disamina della logica DIY nel punk, si veda lo scritto di Dodd (2012) dedicato ai Rancid e citato in bibliografia.

¹⁹⁷ Come noto, il *Web 2.0*. fa riferimento alle applicazioni e ai servizi come *blog*, video, *social network*, a una sfera del web maggiormente condivisa in cui gli utenti hanno maggiori strumenti a disposizione per creare i contenuti, superando così il ruolo passivo di semplici consumatori.

Per permetterci di costruire e far esplodere una bomba radiologica, dobbiamo acquisire materiale radioattivo rubandolo o acquistandolo attraverso canali legali o illegali. Possibile materiale radioattivo potrebbe essere ricavato dai milioni di sorgenti radioattive utilizzate in tutto il mondo per scopi medici, nelle applicazioni accademiche e principalmente per la ricerca. Di queste fonti, solo nove reagenti possono essere impiegati per il terrorismo radiologico: • americio-241 (ampiamente usato in rilevatori di fumo, 1 milligrammo per) • Californio-252 • cesio-137 (Cesio) • Cobalto-60 • Iridium-192 • Il plutonio-238, 239 • polonio-210 • Radium-226 • stronzio -90 [...]

Una situazione auspicabile potrebbe verificarsi se una cella di Cavalieri Templari (composta da 1-3 persone) entrasse in possesso di una fonte di materiale altamente radioattivo, ad esempio un generatore termico di stronzio-90, con la possibilità di creare un incidente paragonabile a quello di Chernobyl. Far esplodere una bomba radiologica creata in questo modo non sarebbe troppo complicato o irrealistico. Questi generatori impiegati per la luce e per il calore in casa erano facilmente disponibili fino a poco tempo in Russia e sono ancora disponibili nelle repubbliche ex-sovietiche. Assembleremo la bomba in un luogo sicuro utilizzando dispositivi di protezione e trasporteremo la bomba nella posizione di detonazione [...] Può essere utilizzato un mix di benzina/gomma come metodo di dispersione primaria; un Cavaliere Templare deve andare nella parte posteriore del veicolo e rimuovere il coperchio della benzina, assicurando che tutto il materiale radioattivo sia al riparo. Egli dovrà poi accendere i 5-20 barili con il mix di benzina e gomma o tramite detonazione a distanza o con l'interruttore "dead man", in questo secondo caso chi aziona la bomba non avrà alcuna possibilità di sopravvivenza a lungo termine a causa dell'avvelenamento da radiazioni. [...] Il fuoco genererà fumi radioattivi (particelle radioattive trasportate dai fumi) e le nuvole di fumo agiranno come "dispositivo di dispersione" che trasporterà le particelle altamente radioattive fino a

diverse centinaia di chilometri di distanza rischiando di contaminare i paesi vicini e provocando così una crisi internazionale.

Lo stile di Breivik, in questi passaggi, ricorda quello del “tutorial”, in cui il principio della semplificazione, l’elenco puntato, la scomposizione della procedura, rende avvicicabile, in questo caso, nientemeno che una prospettiva esistenziale totalmente “altra”. È il senso dell’“immediatezza” che permea il manifesto di Breivik e che lo rende consonante con il contemporaneo: esso trasmette l’entusiasmo della possibilità, la fierezza che deriva dal poter essere attori di un grande cambiamento, senza dipendere da forme di potere istituzionalizzate. In altre parole, la scelta esistenziale proposta da Breivik, è sia sacra, sia accessibile; si tratta di un percorso a portata di clic che consente di divenire un “Cavaliere Templare DIY”, di staccarsi finalmente dalla “vita profana” e di trasformarsi, almeno a livello immaginario, in un elemento di rottura.

L’entusiasmo della “possibilità” permea anche i contenuti prodotti dai suoi seguaci, in cui il linguaggio “*tutorial*”, trasposto, si può ritrovare in stralci come il seguente, in cui il curatore del *blog* offre indicazioni pratiche agli altri supporter, per provvedere alla traduzione del “discorso del 17 Aprile”¹⁹⁸ di Breivik in quante più lingue sia possibile:

¹⁹⁸ Si tratta della seconda testimonianza di Breivik, durante il processo. Nell’arco di tempo concessogli, egli ha imputato il proprio gesto alla legittima difesa, arrivando ad affermare di non essere pentito e di essere pronto a commettere nuovamente una strage.

Tre traduzioni dei riassunti dei capitoli del 2083 sono stati completati e sono disponibili sugli archivi di Breivik in tedesco, portoghese e svedese. Tutti gli archivi sono collegati al sito "Breivik international". Per tutti coloro che vogliono dare una mano c'è la possibilità di tradurre la dichiarazione di apertura di Breivik del 17 aprile. Le traduzioni mancano ancora nelle seguenti lingue: bielorusso, bulgaro, danese, estone, finlandese, greco, islandese, lettone, macedone, serbo-croato, slovacco, e l'ucraino.

Il processo di traduzione è abbastanza semplice, si apre il testo originale con Google Translate o Translate Yandex, lo si legge e si correggono gli errori. La traduzione non deve essere perfetta, deve solo essere comprensibile. Si tratta poi di incollare la traduzione in una e-mail indirizzata a me (breivikreport@gmail.com). La cosa migliore è che la traduzione sia inviata da un indirizzo Gmail. In alternativa, mandarla in allegato a un messaggio privato su VK. Fare questa operazione richiede circa 2 a 4 ore del vostro tempo ed è un buon modo per dire simultaneamente 'grazie' a Breivik e 'vaffanculo' al sistema.

Così come il contenuto del Manifesto è frutto di plagi e ricostruzioni storiche fondate su Wikipedia, è bene sottolineare come anche le traduzioni possano essere imperfette, realizzate in due-quattro ore di lavoro, con il supporto del traduttore di Google. Niente di più DIY.

Jenkins (2006/2007) ha sottolineato quanto la partecipazione sia una delle caratteristiche principali del *web 2.0.*, che spinge gli utenti a sentirsi parte di un gruppo, in cui i più esperti trasmettono le proprie competenze a quelli che lo sono di meno, promuovendo forme di orizzontalità del sapere e innescando circoli virtuosi di diffusione della conoscenza. I sostenitori di Breivik, da questa prospettiva, con i loro contributi, le loro riappropriazioni, anche visive, dei messaggi del

“comandante”, divengono co-autori di questo cambiamento sociale immaginario, costruendo un macrotesto collettivo e partecipato.

I loro sforzi sono ripagati dalla sensazione di vicinanza che è trasmessa, inoltre, attraverso il tono rassicurante adottato da Breivik nelle sue comunicazioni successive. Le lettere da lui inviate ai suoi sostenitori presentano, infatti, un linguaggio totalmente contrastante con la maestosità delle vicende dei Cavalieri Templari, con il fascino sublime delle incisioni sulle tombe e dei *topos* relativi alla figura del martire:

Cara Tania

Grande, grazie mille per la tua lettera! È stata piacevole e stimolante, l'ho davvero apprezzata! Purtroppo, l'ho ricevuta solo un paio di giorni fa e non ho avuto la possibilità di rispondere sino ad oggi :)

Se ti esprimi in modo più fluente in inglese piuttosto che in norvegese dimmelo pure. Sono molto grato per le gentili parole, e sicuramente voglio conoscerti meglio Tania :))

Un sacco di persone in tutto il mondo mi hanno espresso il loro sostegno, in sintesi, ho ricevuto oltre 250 lettere, la maggior parte dei quali sono bollette, LOL. Circa il 60% delle lettere è positivo, il 10% proviene da persone che vogliono trovare in me il Messia, e il 30% da quelli che mi odiano.

Non voglio approfondire gli aspetti ideologici cui ho dedicato un sacco di attenzione nel libro di 1500 pagine "2083." Ma vorrei sottolineare, Tania, che più della metà di quello che è riportato su di me dai media è falso e non c'entra niente con la realtà. Io sono uno dei migliaia di militanti nazionalisti del Nord Europa. Niente più e niente di meno. E naturalmente io non sono un pazzo delirante come i media tentano di far credere.

Ancora una volta, ricorre il tema della *celebrity* e del

processo ritmico di avvicinamento e distanziamento che lo connota. Le lettere di Breivik, detenuto in carcere per aver commesso la più grande strage mai avvenuta in Norvegia, quando giungono nelle mani dei destinatari sono percepite come il precipitato originale di un “Altrove” e allo stesso tempo come prova autentica di quanto avvenuto. Come ogni celebrità compiaciuta, Breivik si propone agli occhi dei sostenitori in modo accattivante e seducente, il che non può far altro che aumentare il livello di effervescenza collettiva e di partecipazione alla nuova grande narrazione.

L’entusiasmo regalato da queste lettere ricorda, così, quello suscitato dal contatto con un oggetto proveniente dal mercato di *murderabilia*: finalmente, per qualche istante, è possibile una forma di relazione con il Sacro¹⁹⁹. Tuttavia, quello che differenzia le lettere di Breivik dai “reperiti” di *murderabilia* è proprio l’intento “rassicurante” celato in queste ultime, non più segno della frattura indicibile del reale, quando di una possibile ricomposizione, dell’edificazione imminente di un nuovo Ordine. È probabile che sia anche questo il motivo che induce i destinatari a condividere i contenuti delle lettere, la cui aura viene sistematicamente profanata trascrivendole su file di *word* e diffondendole sul *web*. Ogni piccolo frammento, così, viene reimmesso nel flusso, pronto per essere incorporato in qualche post o rielaborato in qualche immagine, in pura logica *Do It Yourself*.

¹⁹⁹ Ecco come uno dei suoi sostenitori racconta il momento di ricezione della lettera: La scorsa settimana ho ricevuto la sesta lettera del Comandante Breivik, la seconda metà della lettera è un duplicato della lettera del 2 luglio che è stata inviata a Lisa. Per coloro che chiedono, sì, questa lettera era indirizzata a me!
fonte: breivikreport)

Pose da consumare

Le pratiche che vedono impegnato Breivik e i suoi sostenitori possono anche essere intese quali forme di “*bricolage*”, termine che incorpora nozioni come “prendere in prestito”, “ibridare”, “mescolare” e “plagiare” (Deuze, 2006). A fronte dell’enfasi moderna per l’autenticità e l’unicità, il contemporaneo si esprime nella forma del riuso di segni e simboli, dell’assemblaggio di stili, artefatti e significati. Il web amplifica questa tendenza, dando forma a una rete di contenuti scaricabili e riutilizzabili attraverso processi di riappropriazione creativa, rendendo sempre più complicato definire il concetto di originalità.

Consapevole di questo tratto del contemporaneo, perché la *performance* culturale cogliesse nel segno, è come se Breivik avesse ritenuto necessario offrire al pubblico delle possibilità di riappropriazione, attraverso il *bricolage*, di contenuti e significati pronti al consumo. Più precisamente, l’ultima strategia che intendo presentare riguarda le immagini di se stesso che Breivik allega al suo Manifesto, senza offrire particolari indicazioni sulla loro funzione nel discorso generale.

L’impiego del corpo in un atteggiamento performativo da parte di Breivik si era reso evidente anche al momento della cattura, sull’isola, coperta di cadaveri; in quel momento aveva assunto una posa da *body builder*, probabilmente immaginando di essere fotografato, per poi dichiarare di averlo fatto per alleggerire l’atmosfera (Orange, 2012). Così come la performance artistica costituisce una forma d’arte *incarnata*, che sposta

l'accento dalla rappresentazione all'azione, dal rappresentare al fare (cfr Romania, 2005), Breivik sembra agire e proporre la sua immagine con un intento *pratico*.

Le fotografie proposte da Breivik, da questa prospettiva, *producono*, non riproducono: non si tratta di rappresentazioni "impoverite" della figura di Breivik, al contrario, esse offrono un surplus di significato (Carney, 2010), pensato all'interno della *performance* e volto a favorire le operazioni di *bricolage* da parte dei suoi sostenitori. Così, l'immagine diviene parte integrante del carnevale di Breivik, un tassello fondamentale nell'attivare le forme di attrazione da parte dei suoi sostenitori.



Figura 21. Immagini di Breivik tratte dal suo Manifesto

Come si può vedere, le fotografie proposte da Breivik sono sette e propongono altrettante versioni del Sé, in cui scene familiari (in posa con lui, la madre e la sorella), si alternano alle fasi di preparazione dell'attentato (con tuta brandizzata) e alle divise da Cavaliere Templare.

Lo spettacolo performativo proposto da Breivik concerne dunque non tanto un *role taking*, non "assume un

ruolo” quanto un *role making*, ossia la costruzione creativa di una maschera all’interno di un *framework* culturale debole (Turner, 1992). Al momento della redazione del Manifesto, Breivik non aveva quale riferimento un pubblico di sostenitori con cui interagire e da cui desumere quale suo ruolo fosse più appropriato per proporsi in maniera vincente. Si muoveva, di fatto, in una costruzione performativa solitaria, il cui obiettivo di seduzione poteva essere raggiunto, da un certo punto di vista, puntando a “soddisfare tutti”. Così, Breivik ha offerto sette versioni di Sé, corredate anche da immagini “neutre”, particolarmente adatte per le operazioni di *bricolage*, in quanto più facilmente ricollocabili e manipolabili, come nelle immagini che seguono:



Figura 22. Alcune rielaborazioni delle immagini di Breivik presenti sul *web*

Nella celebrazione dell'operazione di Utoya resa evidente da rappresentazioni di questo genere si può osservare un ribaltamento del classico dispositivo che vede normalmente lo strumento della fotografia al servizio di una stigmatizzazione collettiva dell'autore di reato. Sin dai tempi di Lombroso, infatti, la fotografia è stata impiegata per etichettare il corpo del condannato ed esporlo ai media; le foto segnaletiche, per esempio, hanno assunto una funzione importante, in quest'ottica, nell'alimentare lo

spettacolo punitivo (Carney, 2010).

Al contrario, Breivik si è posto come soggetto attivo nella gestione della sua immagine, tanto da poter essere considerato una sorta di “terrorista *dandy*” (Giglioli, 2007). Il corredo della sua identità, gli abiti, gli stemmi, si offrono come un surplus comunicativo ideato per essere consumato. L’orchestrazione dei suoi Sé, in altre parole, è volta a proporre la sua immagine al pubblico, perché ne faccia un oggetto tra gli oggetti, una cosa tra le cose, una figura da “scontornare” su *Photoshop* per proporre l’ennesima raffigurazione cinica o ironica di quanto accaduto. Con queste immagini, Breivik si dà, totalmente, ai suoi sostenitori; al contempo, esercita la sua ennesima forma di controllo sulla realtà, “sceneggiandola”, decidendo quali facce proporre al pubblico e ai *mass media*, ai suoi occhi senza tracce di vulnerabilità.

Le immagini però, come anticipato, non si limitano a “denotare”, dunque a “imitare”, ma “connotano”, dunque si prestano a essere inserite in una rete di significati, miti e narrazioni (Barthes, 1981). Questa rete si compone di processi di attribuzione di senso contraddittori che si coagulano attorno ad appartenenze sociali più o meno potenti. Così, in particolare l’immagine di Breivik in uniforme è stata risignificata da parte dei giudici incaricati di processarlo come “patetica”, divenendo l’oggetto culturale attorno a cui è stata costruita gran parte del *rito* giudiziario, volto a ripristinare l’immagine Sacra (destra) della società.

Una giustizia performativa

Il Processo ha costituito per Breivik un momento molto importante per proseguire nella sua rappresentazione “teatrale”, volta ad intercettare sostenitori. Durato 10 settimane, il *rito* giudiziario²⁰⁰ ha riscosso, infatti, un’enorme attenzione mediatica e ha mobilitato molti cittadini che hanno fatto richiesta di assistervi.

La presenza di un vastissimo pubblico, di certo superiore a quello raggiungibile attraverso la pubblicazione del suo manifesto, ha spinto Breivik a tentare di sfruttare al massimo l’occasione. In primo luogo, ha chiesto di indossare la sua divisa da Cavaliere Templare. All’ingresso in aula, inoltre, si è rivolto al pubblico e ha stretto il pugno destro, in segno di saluto, creando l’occasione per essere immortalato in numerose fotografie in cui la posa fiera e dominante, ha veicolato – ancora una volta – un’immagine “solida” di Breivik e della sua narrazione.

Nel suo Manifesto, Breivik aveva affermato che la fase processuale sarebbe stata quella di avvio di una vera e propria propaganda; ed è in questa direzione che egli ha tentato di utilizzare il rituale giudiziario. Non ha cercato di difendere la propria posizione e o di ottenere una pena ridotta. Si è trattato, semplicemente, di una fase cruciale della *performance*, iniziata con la stesura del Manifesto, proseguita con la strage e culminata in un momento di estrema visibilità mediatica. Così, in Tribunale Breivik ha

²⁰⁰ Al termine del processo egli sarà condannato a 21 anni, prolungabili finché sarà ritenuto pericoloso per la società. Si tratta del massimo della pena prevista dall’ordinamento norvegese.

affermato di non riconoscere l'autorità dei magistrati chiamati a giudicare il suo caso e, in un momento particolarmente delicato, è arrivato a scusarsi con tutti i militanti nazionalisti in Norvegia e in Europa per non aver ucciso più "traditori".

L'aspetto più interessante della vicenda giudiziaria di Breivik, però, è dato dal fatto che la strategia adottata dai magistrati può essere intesa come una contro-*performance*, che non si è limitata a utilizzare lo spazio del rituale per assolvere alla funzione retributiva della pena. Come hanno sostenuto Beatrice de Graaf e colleghi (Bakker et al, 2013), la giustizia si è fatta carico di rispondere al bisogno di "*closure*" della collettività e lo ha fatto in maniera "espressiva", dando forma a quella che gli autori hanno definito come "giustizia performativa".

Si è trattato, in altri termini, di portare la performance di Breivik al fallimento, minandone la coesione interna, demitizzandola e riducendola a una serie di tasselli sconnessi gli uni dagli altri (cfr Alexander, 2004). Così, gli elementi sublimi e i progetti morali di Breivik sono stati puntualmente de-sublimati e profanati dalla Corte, pronta a ricondurli alla loro natura DIY, nel senso peggiorativo del termine. L'intento dei magistrati, in questo modo, è stato quello di de-costruire la mitologia di Breivik, riconducendola a una mera fantasia solitaria, fondata su credenze e fatti regolarmente smentiti.

Un primo elemento forte di "de-sublimazione" è avvenuto non tanto a livello discorsivo quanto corporeo. Quando il 16 Aprile 2012 Breivik ha innalzato il pugno in segno di saluto, la giudice Inga Bejer Engh – suscitando un certo stupore – si è avvicinata all'imputato, gli ha preso il braccio e l'ha scosso (Bakker et al, 2013) dando prova della forza con cui s'intendeva procedere nella decostruzione.

Il nodo cruciale del processo di de-mitizzazione, in seguito, si è giocato in relazione alla millantata neo-costituzione dei Cavalieri Templari, avvenuta – secondo Brevik – a Londra nel 2002, nell’ambito di un incontro cui lui avrebbe partecipato.

Di fatto, la Corte ha negato l’esistenza di questa associazione e, fotografie alla mano, ha dimostrato come la divisa da Cavaliere Templare fosse in realtà stata cucita dallo stesso Breivik, operazione avvenuta peraltro nel periodo in cui viveva nella sua cameretta, a casa di sua madre (Orange, 2012). Tra le fotografie mostrate durante il processo, è apparsa sia quella della cameretta, sia la foto dell’uniforme. Le indagini avevano portato a concludere che Breivik si fosse fatto degli autoscatti indossandola, tra le 2 e le 6 del mattino, presumibilmente a casa della madre: di certo, quella che abitava era una dimensione molto meno “sacra” di quanto avesse tentato di rappresentare all’interno del suo Manifesto.

Subito dopo, come in un “colpo di scena”, è stato proiettato il video altisonante montato da Breivik e postato su *youtube* il giorno della strage, specificando come la colonna sonora, composta da canti medievali, provenisse in realtà da un gioco per il computer dedicato alla figura di Conan, più precisamente “The Age of Empires”. In quel momento, Breivik, che aveva ascoltato in maniera impassibile l’elenco delle vittime e dei feriti e delle loro condizioni di sofferenza, ha depresso la sua maschera da Cavaliere ed è scoppiato a piangere, sentendosi ridicolizzato.

Si è trattato di un momento molto importante all’interno del rituale giudiziario, ovviamente non in un senso vendicativo; quelle lacrime hanno segnato la capacità della contro-*performance* non tanto di “ferire” Breivik regalando un godimento alle vittime, quanto di mostrare le

debolezze costitutive della sua grande narrazione. In quel Tribunale è stata inscenata, di fronte a un largo pubblico, una vera e propria operazione di decostruzione culturale e dunque emotiva. Se la “storia” non regge, come è stato dimostrato, non reggono infatti neanche le emozioni sublimi che essa dovrebbe suscitare, attirando ipotetici seguaci.

Nel corso del processo, in realtà, Breivik aveva tenuto un atteggiamento da “conservatore pragmatico” o da rivoluzionario, smorzando in parte i toni mistici impiegati inizialmente nel Manifesto. Probabilmente, nota Sandberg (2013), il tempo intercorso dagli attentati e il contatto con altre persone, lo avevano portato a indentificare le narrazioni di Sé più appropriate e in grado di essere riconosciute da parte della collettività. L’impatto con l’operazione di “*debunking*” della sua “mitologia” messa in atto dalla Corte, di certo inaspettata, è dunque intervenuta su uno dei punti deboli del discorso di Breivik da lui probabilmente già identificato, favorendone il crollo.

Così, nella versione “vulnerabile” di sé, Breivik ha affermato di “*non voler contribuire all’assassinio del suo personaggio*” (Orange, 2012) e di sentirsi vittima di una costruzione discorsiva volta a sminuirlo. Di fronte allo spettacolo del suo fallimento, lo stesso Breivik si è trovato, inoltre, a giustificare alcuni contenuti del Manifesto, definendoli come un tentativo “pomposo” per introdurre nuove tradizioni tra i militanti di destra d’Europa. In un momento di resa e di ingenuità, alla domanda relativa al significato del termine “pomposo” ha risposto come segue:

Se rappresenti un gruppo devi farlo in modo che la propaganda ottenga risultati ottimali. Al posto di parlare a quattro ragazzini sudaticci in uno scantinato, la metti giù in

un altro modo. [...] Cercavo solo di introdurre nuove tradizioni nella destra conservatrice, se non va bene per me è ok (Orange, ivi).

Coerentemente con questa logica di marketing (peraltro Breivik aveva lavorato nel settore), in un'altra occasione ha definito la sua operazione come un catalogo di Ellos: così come l'azienda commercializzava vestiti lui – ha affermato lo stesso Breivik – vendeva ideologie (Orange, *ivi*).

Dunque, ancora una volta, anche nel caso di Breivik, il Profano si è confuso con il Sacro, originando uno dei numerosi cortocircuiti di significato che sembrano caratterizzare l'attuale fascinazione per il crimine.

Resta il fatto che se di certo il processo non è riuscito a dissuadere tutti i sostenitori di Breivik²⁰¹ – operazione pressoché impossibile – diverse organizzazioni di estrema destra hanno disconosciuto il suo operato. Va segnalato come questo risultato sia stato conseguito anche basandosi su questioni “estetiche”, su immagini e video, dimostrando l'enorme rilevanza che esse hanno assunto nella cultura contemporanea e la necessità, sempre più presente, di includerle negli attuali universi di costruzione di senso, sia

²⁰¹ Molti dei seguaci di Breivik, attraverso la sua “vendita” vivono in realtà una forma di rivoluzione conservatrice che si consuma esclusivamente nella sfera carica di desideri dell'immaginario, materializzando dei conflitti che si esauriscono in collage di immagini da postare sul *web*. Tuttavia, proprio perché il registro dell'immaginario è sempre più connesso al reale, non si possono trascurare i tentativi – seppure isolati – volti a dare concretezza al progetto di Breivik. Ad Agosto del 2012, per esempio, un suo *fan* è stato arrestato in Repubblica Ceca: nella sua abitazione gli agenti hanno sequestrato un fucile d'assalto, esplosivi, munizioni e uniformi della polizia.

dal punto di vista teorico, sia *pratico* .

Conclusioni

La stupidità consiste nel voler concludere

Gustave Flaubert

1. “Quante volte dovremmo sentirci dire che le persone ricorrono a *frames* e narrazioni o che attribuiscono significati?” Così ha tuonato Herbert Gans (2012/2014), professore emerito alla Columbia University, criticando il dilagare degli approcci culturali in sociologia e sintetizzando, in maniera efficace, il punto di vista di coloro che non ne comprendono l’“utilità”, o l’interesse.

La ricerca che ho presentato, in effetti, costituisce la ricostruzione dei processi attraverso cui la collettività attribuisce significato al Male e alla sua fascinazione per lo stesso. Si è cercato di “dare voce” a chi guarda i programmi televisivi sul crimine, a chi fa *dark tourism*, sino a chi colleziona *murderabilia* o supporta l’autore di una strage. Da questa prospettiva, si è trattato precisamente di mostrare, come ha affermato Gans, che le persone ricorrono a *frames* e narrazioni e che co-costruiscono il mondo che li circonda.

Nel procedere con questo genere di descrizioni, focalizzate sui processi di attribuzione di significato, il rischio – secondo Gans – è quello di spiegare la cultura con la cultura, di eliminare il tema del conflitto, di ignorare la struttura, di non considerare a fondo le dinamiche di potere e l’inesorabilità delle differenze economiche.

Detto in altri termini, perché dovrebbe interessarci una ricostruzione dettagliata di come si sente Tizio mentre sosta davanti alla casa in cui è avvenuto l'omicidio di Cogne? Che senso ha approfondire il significato che assume per Caio l'acquisto di una ciocca di capelli di Ted Bundy?

Da una certa prospettiva, l'articolo polemico di Gans potrebbe avere come bersaglio proprio un lavoro come quello appena presentato. Niente più delle sue critiche, tuttavia, può fare da filo conduttore per valorizzare e sintetizzare il senso dei risultati cui ha condotto questa esplorazione e la metodologia che è stata seguita.

In uno dei passaggi del suo articolo, Gans ha sostenuto che l'analisi di queste "narrazioni" può aver senso se esse costituiscono un elemento "insolito" e giungono a conclusioni "inaspettate". In altre parole, se può essere considerato "scontato" che le persone creino significati interagendo tra loro e producendo delle "narrazioni", può essere utile indagare quest'ultime quando sono in grado di stupirci. Dunque, se le "narrazioni" di Tizio e di Caio possono rivelarsi imprevedibili, può aver senso considerarle dal punto di vista scientifico.

2. In che misura le narrazioni presentate nei capitoli precedenti possono apparire inaspettate? Per rispondere a questa domanda va segnalato che esiste una forma di snobismo nei confronti dell'attuale fascinazione per il crimine (Dei, 2004). Rievocando posizioni *à la* Scuola di Francoforte, è facile far dipendere questa attrazione dalla spettacolarizzazione, identificando quale radice del processo il progressivo e inesorabile declino della società di massa. Adottando questo punto di vista, i soggetti affascinati sarebbero semplici vittime passive del mercato,

il cui (cattivo) gusto esprimerebbe l'appiattimento culturale dei tempi odierni.

Date queste premesse, il principale elemento “insolito” racchiuso nelle narrazioni degli intervistati corrisponde all'inaspettata profondità di alcuni vissuti attribuiti all'esperienza del crimine, in grado di penetrare negli animi degli spettatori e di scuotere la loro riflessività. Il crimine, da questa prospettiva, dialoga con i limiti dell'*umano*. La reazione al crimine può essere considerata come un'ancora racchiusa nelle profondità dell'individuo, in grado di interrogarlo in maniera radicale. Un'ancora perché il crimine affascina e seduce in maniera ambigua ma costituisce, al contempo, un elemento a cui far ritorno, per collocare se stessi e gli altri all'interno della società. D'altronde lo diceva Durkheim, “anche in una società di santi qualcuno deve essere definito come criminale”. Il crimine è un elemento necessario, che in qualità di spettatori interessati ci tiene *ancorati* alla nostra umanità e al nostro essere parte di un gruppo sociale.

L'analisi del sublime, considerato come emozione culturalmente definita, ha costituito da un lato, la chiave in grado di aprire sull'ambiguità costitutiva della fascinazione per il crimine, dall'altro il dispositivo in grado di evidenziare quanto la fascinazione per la violenza costituisca un elemento ben impiantato nella società, forse tanto quanto il crimine stesso. Non si tratta, dunque, né di un fenomeno facilmente “riducibile” né del semplice esito della perversione dei tempi moderni.

“Possiamo definire l'emozione centrale nella fascinazione per il crimine come un ossimoro, che si esprime nella forma della sorpresa e del terrore; un'emozione che ci pone di fronte al senso del limite, della dimensione della distruttività umana e che genera in noi uno stato di spaesamento, ossia un tentativo, spesso

destinato al fallimento, di comprendere un gesto “altro” che esula dalla nostra quotidianità”.

Questa affermazione, che ha fatto da *refrain* e da concetto guida soprattutto nei capitoli dedicati a Quarto Grado e al *dark tourism*, ha consentito di inanellare, così, una serie di temi esistenziali di cruciale importanza, quali quello della morte, del contatto con la mostruosità, con l'autentico e con il senso del limite. Ne è emersa una rappresentazione caleidoscopica dei significati attribuiti al crimine ma, allo stesso tempo, “insolita”. Nella “rottura” da esso incarnata, gli spettatori hanno visto il perno attorno a cui far ruotare le riflessioni più disparate attorno ai significati dell'esistenza e dei legami tra esseri umani che la compongono. Riflessioni valide ora come allora, nei loro contenuti principali, anche quando De Quincey dissertava sull'omicidio come opera d'arte.

Così, quando un intervistato – parlando del suo “*desiderio pazzesco di vedere*” – raccontava l'episodio del fratello che gli teneva le gambe per permettergli di sporgersi nel burrone e contemplare la possibilità della morte, la fascinazione per il Male ha mostrato uno dei suoi lati più intensi. Possiamo sporgerci a contemplare il limite e la violenza ma questo atto è possibile se qualcuno “ci tiene le gambe”, impedendoci di sprofondare dalla parte del Male. Dunque si può incontrare in modo “sicuro” l'esperienza del crimine se è presente un contrappeso, una cornice che ci faccia sentire di non esserci totalmente allontanati dalla sfera dell'umanità.

Quelle che sono state definite come “regole del sentimento”, i limiti entro cui ci si sente al riparo nel provare determinate emozioni, hanno proprio la funzione di circoscrivere uno spazio in cui l'intensità dello spettacolo del crimine sia garantita, senza eccessi.

I crimini che coinvolgono i bambini, quelli appena accaduti, ma anche quelli estremamente spettacolarizzati possono acquisire un'aura di inviolabilità, che rende il loro avvicinamento sgradevole, se non sanzionato. Ogni intervistato, tuttavia, si è sempre posto in maniera riflessiva nei confronti di queste norme non scritte, definendo il punto sino a cui potevano essere ritenute valide, ritagliandole in parte su di sé, scegliendo di trasgredirle, più in generale “abitandole” dal punto di vista emotivo. In questa cornice, il caso della vendita di “*murderabilia*” è stato considerato in quanto ha consentito di mettere in luce la delicatezza del percorso che porta a tramutare queste “regole del sentimento” in leggi formali volte a limitare il piacere del crimine. Come ha suggerito l'esplorazione di quell'esperienza, la fascinazione suscitata dal Male sembra costituire, infatti, qualcosa di connaturato non solo all'individuo ma anche alla società; risulta perciò estremamente difficoltoso irrigidire alcuni confini, bonificare, pretendere chiarezza laddove si annida l'ambiguità. In altre parole, è difficile stabilire dall'esterno chi e come “ci deve tenere le gambe”.

3. Tornando a Gans, e proseguendo nell'utilizzare le sue critiche per sintetizzare i risultati della ricerca, è possibile evidenziare altri itinerari che hanno attraversato questo lavoro, che ha intersecato la già citata ricostruzione fenomenologica della fascinazione per il crimine ad altre tematiche di più ampio respiro.

In estrema sintesi, Gans ha obiettato che “non si può spiegare la cultura con la cultura”, che essa non può costituire di per sé un fattore “causale”.

Adottando il linguaggio utilizzato nel capitolo 3, Gans accusa alcuni approcci “*cultural*” di concentrarsi soltanto sulla parte inferiore del “diamante culturale”, cioè sulle

micro-interazioni sociali, ignorando quanto accade nei “mondi sociali”, ossia nelle strutture della società. In realtà, se alcune ricerche possono scegliere di adottare uno sguardo del genere, questa critica non è applicabile al percorso appena presentato, che include in più punti il dialogo tra la fascinazione per il crimine e le strutture della società.

In effetti, limitando l’analisi al triangolo inferiore, cioè ai significati attribuiti al crimine nell’ambito di alcune interazioni come guardare la tv o fare del *dark tourism*, la risposta alla domanda “perché le persone sono affascinate dal crimine” potrebbe risultare insoddisfacente o parziale. Suonerebbe più o meno così: perché la violenza è un’entità sublime, che permette alla collettività di dialogare con il concetto di limite, di provare sensazioni intense legate allo spaesamento, di sfidare i propri schemi cognitivi e di risvegliare la morale.

Per quanto densamente descritte e particolareggiate, le narrazioni che portano a questa conclusione possono essere ritenute una risposta necessaria ma non sufficiente. È insolito, forse a causa del pregiudizio corrente, ritrovare una “profondità” nelle narrazioni delle persone attratte dal crimine, ma non può bastare per rispondere all’interrogativo di partenza.

Perché, dunque, le persone sono attratte dal crimine?

In realtà, come anticipato, questo percorso è stato volto a intersecare la ricostruzione delle narrazioni degli spettatori, dei collezionisti e dei turisti con alcuni fattori strutturali che caratterizzano la società contemporanea. Si è affermato che esiste un’“interazione elastica” tra cultura e struttura (la parte inferiore e superiore del “diamante culturale”), per cui queste due dimensioni si influenzano vicendevolmente e danno forma a una negoziazione e rinegoziazione continua.

Così, è soprattutto attraverso il concetto di “mercificazione” che si è tenuto conto della “struttura” tardo-capitalistica della società attuale e delle sue relazioni con la cultura. Da questa prospettiva, intrecciandosi con il sentire, la mercificazione dà origine a una forma di “capitalismo emotivo” (Illouz, 2007) che porta gli individui a ricercare il crimine come mezzo per soddisfare la propria sete di emozioni, trasformate in beni pronti al consumo. Saremmo dunque divenuti dei consumatori del sublime, emozione appiattita e banalizzata nella sua versione “commerciale”, proposta dalle trasmissioni televisive dedicate al crimine, dagli organizzatori di *tour*, dai venditori di *murderabilia*, persino dagli stessi autori delle stragi. In questa ricerca si celerebbe un godimento non simbolizzabile e destinato a reiterarsi all’infinito, una ri-attualizzazione consumistica della coazione a ripetere tipica dell’istinto di morte. Esattamente quello stato emotivo descritto con vergogna dai turisti che hanno affermato di essersi recati ad Avetrana.

Così, chi mercifica, chi spettacolarizza, esercita una forma di potere, plasmando degli “oggetti culturali” dotati di “significati egemonici” che promuovono questa ricerca talvolta “disperata”. In questo senso sbaglia Gans quando afferma che le analisi culturali non prendono in dovuta considerazione il conflitto: nelle pagine precedenti è stato suggerito più volte come la cultura possa essere utilizzata per esercitare potere e, allo stesso tempo, come attraverso specifiche tattiche sia possibile sottrarvisi. Sfuggono gli spettatori che cambiano canale, il turista di Venezia che sfrutta il *tour* sul crimine per contemplare la laguna, ma anche la corte del Tribunale di Oslo, che decostruisce la *performance* di Breivik.

Ogni essere umano trova il proprio punto di equilibrio, chi più attivo, chi più passivo, nel negoziare la propria

posizione all'interno della rete di significati costruiti, proposti e talvolta "mercificati" dagli altri attori sociali. Così, come le precedenti analisi hanno evidenziato, la mercificazione convive fianco a fianco con la "profondità" di cui si è detto, con la capacità di alcuni spettatori di non "subire" passivamente il crimine mercificato ma di saperlo trasformare in un'esperienza significativa. Se questa è "l'epoca della congiunzione", la fascinazione per il crimine costituisce, nella sua versione contemporanea, un fenomeno fatto di contraddizioni, di processi apparentemente opposti che convivono pacificamente gli uni giustapposti agli altri. In altre parole, il crimine può essere proposto nella sua versione più beccheramente spettacolarizzata e, al contempo, in alcune specifiche circostanze, favorire riflessioni significative sul senso della morte o sul nostro attraversamento dell'esistenza.

4. Per suggerire una visione quanto più completa del fenomeno, è necessario tuttavia aggiungere qualche elemento di complessità in più. La "struttura", infatti, non può essere ridotta solo al capitalismo e al potere.

Ho definito il processo di mercificazione come "prima faccia del carnevale del crimine", immaginando che se dal punto di vista dello spettatore il crimine può essere paragonato a un carnevale che tutto ribalta, questo stesso ribaltamento non può essere ricondotto unicamente a un'esperienza di consumo. Nel momento in cui lo spettatore si allontana dalle *routines* sterilizzate del suo mondo profano, attraverso il crimine egli può accedere nientemeno che a una qualche forma di sacralità. Da questa prospettiva, si è visto che il crimine affascina perché rievoca il contatto con il Sacro sinistro, si aggancia così a quelle "strutture" culturali binarie che si pongono da sempre alla base del funzionamento della società.

L'abiezione rappresentata da una collezione di capelli di un *serial killer* si ricollega così al Male, un male sacro poiché estraneo alla quotidianità profana, precipitato di un mondo "altro".

5. L'ampliamento del concetto di sublime fino a includere anche lo stato di *awe* (o di effervescenza collettiva) è stato volto proprio a sviluppare questo secondo lato del carnevale del crimine. La sola mercificazione del crimine, in effetti, ha un valore euristico parziale; è in grado di gettare luce su alcune dinamiche di potere, sugli "eccessi" della fascinazione ma si allontana da quell'ancora nominata all'inizio, che alberga in ognuno di noi e che si pone nel cuore della società.

È considerando il crimine quale strumento di problematizzazione del Sacro che esso può essere interpretato come un tramite per indagare il legame sociale e per interrogare l'individuo sulla sua collocazione morale. Rimescolando le idee di Bene e di Male, di Sacro destro e di Sacro sinistro, la reazione al crimine può divenire allora la base di un collante, per quanto puntiforme, tra singoli individui. Si è parlato del risentimento scatenato da Quarto Grado, come legame emotivo che spinge gli spettatori alla rabbia quando i tentativi di ripristinare il Bene si rivelano fallimentari. Si è anche parlato di quel turista che, insieme alla sorella, cercava nel caso di Cogne un rispecchiamento della sua storia di vita e delle sue difficoltà con una madre affetta da disturbi psichiatrici.

Da questo punto di vista, il crimine è un'occasione per chiamare in causa e affrontare qualcosa di costitutivo che si pone sia al centro dell'individuo sia della società. Esso fornisce inoltre la possibilità di farlo mettendosi *in relazione* con gli altri.

In questa cornice, il concetto di sublime, inteso come emozione, costituisce uno strumento teorico molto malleabile, in grado di suggerire i continui passaggi elastici tra cultura e strutture, ovviando ai limiti di alcuni approcci culturali, così come segnalati da Gans.

6. In ultimo, se il tema della mercificazione, cui si affianca quello dell'estetizzazione, può essere utile per comprendere come mai il crimine sembra essere così pervasivo nella società contemporanea, una riflessione completa e trasversale su questo punto non può ignorare il contributo della psicoanalisi. Ci si è chiesti, più volte: perché la fascinazione per il crimine sembra essere così pervasiva, proprio *adesso*?

Seguendo il tracciato di Lacan e spingendo sul fronte della ricerca di “strutture” cui ancorare le narrazioni degli intervistati, non si è potuto far altro che individuare nella relazione tra Simbolico, Immaginario e Reale il segno delle peculiarità del presente. Il contemporaneo, da questa prospettiva, è stato definito come epoca della “passione per il Reale”, cioè – ancora una volta – del sublime.

Di fronte al crollo del Simbolico, il crimine, da questa prospettiva, costituisce un oggetto continuamente irretito da un Immaginario che senza il suo ricorso alle zone estreme sembra non aver più nulla da dire sul mondo (Giglioli, 2011). Così, di fronte a una televisione sempre più piatta e alienante e ai suoi tentativi di offrire un “sublime addomesticato”, alcuni soggetti si muovono verso la ricerca autentica dell'estremo, immediata, pura, senza filtri. In questo senso, è la contemporanea ricerca del Reale che potrebbe celarsi dietro al *dark tourism* o al commercio di *murderabilia*. È così che nella società attuale la ferita si è fatta carne (Giglioli, *ivi*) trasformandosi in un elemento centrale nella cultura,

sempre alla ricerca di quei punti in cui il linguaggio fallisce e si manifesta una frattura nel significato.

“*Che fare?*” Si chiede Gans. Gli approcci culturali, secondo quanto riportato nel suo scritto polemico, darebbero troppo poco peso alle politiche. In questo lavoro, in effetti, non si trovano istruzioni per fermare “la barbarie”, per arrestare la spettacolarizzazione. Non si tratta però di una mancanza, bensì di una presa di posizione. Si è cercato, infatti, di proporre una forma di “ascolto del mondo” prestando attenzione a tutte le sue pieghe, un ascolto da contrapporre al dominio. Non si trova, nelle pagine precedenti, una denuncia della degenerazione dei costumi contemporanei né prescrizioni di soluzioni volte a tenere sotto controllo la realtà (Chambers, 2003). Si è trattato, semmai, di cercare di “coltivare” questa stessa realtà, osservando e registrando le sue risposte da diverse angolature, senza forzare troppe “chiusure” o trasparenze e assecondando, così, la natura ambigua della seduzione, del crimine, della società e della natura umana.

Bibliografia

- Aaker, J., Drolet, A., & Griffin, D. (2008). Recalling mixed emotions. *Journal of Consumer Research*, 35(2), 268-278.
- Affuso, O. (2010). *Il 'magazine' della memoria: i media e il ricordo degli avvenimenti pubblici*. Roma: Carocci.
- Agamben, G. (2008). *Che cos' è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo.
- Ahearn, L.M. (2001). Agentività/Agency In Duranti, A. (Ed.) *Cultura e discorso, un lessico per le scienze umane*. Roma: Meltemi.
- Alexander, F. & Staub, H. (1929). Il delinquente, il giudice e il pubblico: un'analisi psicologica. Tr. it. Milano: Giuffrè, 1978.
- Alexander, J. C. (2003). *La costruzione del male*. Tr.it. Bologna: Il Mulino, 2006.
- Alexander, J. C. (2004). Cultural pragmatics: Social performance between ritual and strategy. *Sociological Theory*, 22(4), 527-573.
- Altheide, D.L. (2004). Consuming terrorism. *Symbolic Interaction*, 27, 289-308.
- Andersen, P. (2007). *What is Web 2.0?: ideas, technologies and implications for education* (Vol. 1, No. 1). Bristol : JISC.
- Andrade, E. B. & Cohen, J. B. (2007). On the consumption of negative feelings. *Journal of Consumer Research*, 34(3), 283-300.
- Antonelli, F. (2007). *Caos e postmodernità: un'analisi a partire dalla sociologia di Michel Maffesoli*. Roma: Philos.
- Aries, P. (1981). *The Hour of Our Death*, trans. Helen Weaver. New York: Alfred A.
- Ascari, M. & Knight, S. (2010). Introduction to *La questione romantica. Crime and the sublime*, n.2 Vol.2.
- Ashkanasy, N. M. (2004). Emotion and performance. *Human Performance*, 17(2), 137-144.
- Athens, L. H. (1980). *Violent criminal acts and actors: A symbolic interactionist study*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bachelard, G. (1987). *Essai sur la connaissance approché*. Paris: Vrain.

- Bachtin, M. (1965). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Tr.it. Torino: Einaudi, 1979.
- Bagozzi, R. P., Wong, N. & Yi, Y. (1999). The role of culture and gender in the relationship between positive and negative affect. *Cognition & Emotion*, 13(6), 641-672.
- Baily, A. (2000). Violent Criminal Acts and Actors by Lonnie Athens Review, *Contemporary Sociology*, Vol. 29, No. 3, pp. 547-548.
- Bakker, E. & De Graaf, B. (2011). Preventing lone wolf terrorism: some CT approaches addressed. *Perspectives on Terrorism*, 5(5-6).
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*. Milano: Macmillan.
- Bastide, R. (1975). *Il sacro selvaggio e altri scritti*. Tr.it. Milano: Jaca book, 1998.
- Bataille, G. (1929). Le «jeu lugubre». *Documents*, 7, 297-302.
- Bataille, G. (1938). Attrazione e repulsione I e II, in Hollier, D. (Ed.) *Il collegio di sociologia*. Torino: Bollati Boringhieri, 1991.
- Bataille, G. (1957a). *La letteratura e il male*. Tr.it. Milano: Rizzoli, 2006.
- Bataille, G. (1959). *Le lacrime di Eros*. Tr. it. Torino: Bollati Boringhieri, 1995.
- Bataille, G. (1967). *Il dispendio*. Tr.it. Roma: Armando Editore, 1997.
- Bataille, G., (1957b). *L'erotismo*. Tr.it. Milano: Mondolibri, 1999.
- Battisti, M. & Eiselen, T. (2008). Insights through performative approaches. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 9, No. 2.
- Baudrillard, J. (1970). *La società dei consumi*. Tr.it. Bologna: il Mulino, 1976.
- Baudrillard, J. (1976). *Lo scambio simbolico e la morte*. Tr.it. Milano: Feltrinelli, 2007.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Coll. Débats. Galilée.
- Baudrillard, J. (1996). *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* Tr.it. Milano: Raffaello Cortina.
- Bauman, Z. (1987). *La decadenza degli intellettuali: da legislatori a interpreti*. Tr.it. Torino: Bollati Boringhieri, 1992.
- Bauman, Z. (1991). *Modernità e ambivalenza*. Tr.it. Torino: Bollati Boringhieri, 2010.

- Bauman, Z. (2007). *Consumo, dunque sono*. Tr.it. Roma: Laterza, 2008.
- Bazzanella, E. (2011). *Lacan. Immaginario, simbolico e reale in tre lezioni*. Trieste: Asterios.
- Beck, U. (1986). *La società del rischio*. Tr. it. Roma: Carocci, 2000.
- Beck, U. (2007). *La società del rischio: verso una seconda modernità*. Roma: Carocci.
- Becker, E. (1974). *Il rifiuto della morte*. Tr.it. Roma: Paoline, 1982.
- Becker, H. S. (1953). *Outsiders*. New York: Simon and Schuster, 2008.
- Benjamin, W. (1963). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Tr.it. Torino: Einaudi, 2006.
- Berto, G. (1998). *Freud, Heidegger: lo spaesamento*. Milano: Bompiani.
- Berzano, L. & Prina, F. (1998). *Sociologia della devianza*. Roma: La nuova Italia scientifica.
- Bettelheim, B. (1976). *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Tr. it. Milano: Feltrinelli, 2003.
- Beverland, M. B. & Farrelly, F. J. (2010). The quest for authenticity in consumption: Consumers' purposive choice of authentic cues to shape experienced outcomes. *Journal of Consumer Research*, 36(5), 838-856.
- Biran, A., Poria, Y. & Oren, G. (2011). Sought experiences at (dark) heritage sites. *Annals of Tourism Research*, 38(3), 820-841.
- Black, D. (2000). Dreams of pure sociology. *Sociological Theory* 18: 343-367.
- Block, J. (1982). Assimilation, accommodation, and the dynamics of personality development. *Child Development*, 281-295.
- Bloom, H. (1982) *Agon*. New York-Oxford: O.U.P.
- Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Englewood Cliffs, NY: Prentice-Hall.
- Bodei, R. (2011). *Paesaggi sublimi: Gli uomini davanti alla natura selvaggia*. Milano: Bompiani.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Tr.it. Bologna: Il Mulino, 1983.
- Bouzar, D. et al. (2014). *La métamorphose opérée chez le jeune par les nouveaux discours terroristes*. Disponibile online: <http://www.bouzar-expertises.fr/metamorphose>.
- Bowman, M. S. & Pezzullo, P. C. (2009). What's so 'dark' about 'dark tourism'? Death, tours, and performance. *Tourist Studies*, 9(3), 187-202.

- Bradley, M. M. & Lang, P. J. (2000). Affective reactions to acoustic stimuli. *Psychophysiology*, 37(02), 204-215.
- Brewer, M. B. (1999). The psychology of prejudice: ingroup love and outgroup hate? *Journal of social issues*, 55(3), 429-444.
- Bruner, J. (1988). *La mente a più dimensioni*. Tr. it. Bari: Laterza.
- Bruner, J. (1992). *La ricerca del significato*. Tr.it. Torino: Bollati Boringhieri.
- Buehler, A. (2011). The Twenty-first-century Study of Collective Effervescence: Expanding the Context of Fieldwork. *Fieldwork in Religion*, 7(1), 70-97.
- Bugli, V. (2009). Diventare latinos e latinas a Milano. *Cross generation marketing*, 1000-1023.
- Burke, E. (1757). *Inchiesta sul bello e sul sublime*. Tr.it. Palermo: Aesthetica, 1985.
- Bursik, R. (1989). Review of Seductions of crime. *American Journal of Sociology*, 95 (3), pp. 782-784.
- Burton, F. & Stewart, S. (2008). The ‘Lone Wolf’ Disconnect. *Terrorism Intelligence Report-STRATFOR*.
- Calabi, C. (2013). Emozioni ambivalenti e contraddizioni In C. Tappolet et al. (Eds.). *Le ombre dell’anima, pensare le emozioni negative*. Milano: Raffaello Cortina.
- Campanelli, V. (2011). *Bauman, Giddens e Maffesoli tra moderno e postmoderno*. Milano: Lupetti.
- Campesti, G. (2009). Rischio e sicurezza nella società globale. A proposito dell'ultimo libro di Ulrich Beck. *Studi sulla questione criminale*, 4(2), 107-0.
- Campos, J. J., Walle, E. A., Dahl, A., & Main, A. (2011). Reconceptualizing emotion regulation. *Emotion Review*, 3(1), 26-35.
- Cappa, F. (2008). *Tracce di immaginario*. Milano, Udine: Mimesis.
- Carboni, M. (2003). *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*. Roma: Castelvecchi.
- Carney, P. (2010). Crime, punishment and the force of the photographic spectacle. *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*, 17-35.
- Carotenuto, A. (2000). *Riti e miti della seduzione*. Milano: Bompiani.
- Carrabine, E. et al (2004). *Criminology: a Sociological Introduction*. London: Routledge.

- Cast, A. D. (2004). Role-taking and interaction. *Social Psychology Quarterly*, 67(3), 296-309.
- Castells, M. (2001). *La nascita della società in rete*. Tr.it. Milano: Egea, 2002.
- Catino, M. (2003). Il circo mediatico-giudiziario. Da Marta Russo al caso di Cogne. *Problemi dell'informazione*, 28(4), 515-530.
- Ceretti, A. (2005). Il caso di Novi Ligure nella rappresentazione mediatica. *La televisione del crimine*. Milano: Vita e Pensiero.
- Ceretti, A. & Cornelli, R. (2013). *Oltre la paura. Cinque riflessioni su criminalità, società e politica*. Milano: Feltrinelli.
- Ceretti, A. & Natali, L. (2009). *Cosmologie violente. Percorsi di vite criminali*. Milano: Raffaello Cortina.
- Chambers, I. (2003). *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente* (Vol. 14). Roma: Meltemi.
- Chang, S. (2004). Prodigal Son Returns: An Assessment of Current Son of Sam Laws and the Reality of the Online Murderabilia Marketplace, *The Rutgers Computer & Tech. LJ*, 31, 430.
- Christie, N. (1986). *The ideal victim. From crime policy to victim policy*. Basingstoke: Macmillan, p.17-30.
- Ciment, M. (2013). *Kubrick on The Shining*. <http://genius.cat-v.org/stanley-kubrick/interviews/ciment/the-shining>.
- Coccia, E. (2014). *Il bene nelle cose. La pubblicità come discorso morale*. Bologna: Il Mulino.
- Codeluppi, V. (2003). *Il potere del consumo: viaggio nei processi di mercificazione della società*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Codeluppi, V. (2008). Il consumo come religione In Dusi N. & Marrone G. (Eds.). *Destini del sacro: discorso religioso e semiotica della cultura*. Roma: Meltemi.
- Cohen, A. K. (1955). *A General Theory of Subcultures* New York: Free press.
- Cohen, E. (1988). Authenticity and commoditization in tourism. *Annals of tourism research*, 15(3), 371-386.
- Cohen, E. H. (2011). Educational dark tourism at an in populo site: The Holocaust museum in Jerusalem. *Annals of Tourism Research*, 38(1), 193-209.
- Cohen, S. (2002). *Folk devils and moral panics: The creation of the mods and rockers*. London: Psychology Press.

- Collins, R. (2013). I festival come rituali pubblici: successi, fallimenti e mediocrità, *polisπόλις*, xxvii, 1, aprile 13-28.
- Collins, R. (2013). Public Festivals: Ritual Successes, Failures and Mediocrities. *Polis*, 27(1), 13-28.
- Colonnello, P. (2012). Voglio poter scegliere, non essere scelto. Sulle basi di una regolamentazione necessaria per la cronaca giudiziaria. *Problemi dell'informazione*, 37(2), 140-153.
- Cornelli, R. (2008). *Paura e ordine nella modernità* (Vol. 46). Milano: Giuffrè Editore.
- Cossu, A. (2006). Verso una sociologia della *performance*: la pragmatica culturale di Jeffrey Alexander. *Rassegna Italiana di Sociologia*, 47(4), 641-652.
- Cottee, S. & Hayward, K. (2011). Terrorist (E)motives: The existential attractions of terrorism. *Studies in Conflict & Terrorism*, 34(12), 963-986.
- Crawley, E. (2004a). *Doing prison work: The public and private lives of prison officers*. Cullompton Devon: Willan.
- Crawley, E. (2004b). Emotion and performance Prison officers and the presentation of self in prisons. *Punishment & society*, 6(4), 411-427.
- Crawley, E. (2004c). Release and resettlement: older prisoner perspectives. *Criminal Justice Matters*, 56, 2004.
- Crawley, E. & Sparks, R. (2005a). Hidden injuries? Researching the experiences of older men in English prisons. *The Howard journal of criminal justice*, 44(4), 345-356.
- Crawley, E. & Sparks, R. (2005b). Older men in prison: survival, coping and identity. *The effects of imprisonment*, 343-366.
- Crawley, E. & Sparks, R. (2006). Is there life after imprisonment? How elderly men talk about imprisonment and release. *Criminology and Criminal Justice*, 6(1), 63-82.
- Crenshaw, M. (1981). The causes of terrorism. *Comparative politics*, 379-399.
- Cross, R. J. (1998). The Teddy boy as scapegoat. *Doshisha Studies in Language and Culture*, 1(2), 263-291.
- Darwin, C. (1872). *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*. Tr.it. Torino: Unione tipografico-editrice, 1890.
- De Botton, A. (2002). *L'arte di viaggiare*. Parma: Guanda.
- De Certeau, M. (1980). *L'invenzione del quotidiano*. Tr. it. Roma: Edizioni Lavoro, 1990.

- De Quincey, T. (1827). L'assassinio come una delle belle arti. Tr.it. Milano: SE, 2013.
- De Renzis, G.(2008). Realityfication in *Attualità Lacaniana*, v.2 /2008.
- Debrix, F. & Weber C. (Eds.) (2003). *Rituals of mediation: international politics and social meaning*. University of Minnesota Press.
- Dei, F. (2004). Sillabario in nero. *Testimonianze. Patologie del nostro tempo*. N. 438-439.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Tr.it. Napoli: Cronopio, 2009.
- DeLyser, D. (1999). Authenticity on the ground: Engaging the past in a California ghost town. *Annals of the association of American geographers*, 89(4), 602-632.
- Demaria, C. (2012). *Il trauma, l'archivio e il testimone: la semiotica, il documentario e la rappresentazione del reale*. Bologna: Bononia University Press.
- Demos, Fondazione Unipolis, Osservatorio di Pavia (2010). *Rappresentazione mediatica e percezione sociale*. (http://www.demos.it/2010/pdf/1443report_internazionale.pdf).
- Der Derian, J. (2005). Imaging terror: logos, pathos and ethos. *Third World Quarterly*, 26(1), 23-37.
- Derrida, J. (1978). *La verità in pittura: Jacques Derrida*. Tr.it. Roma: Newton Compton, 1981.
- Dery, M. (1999). Shoah Business: tourists eating sandwiches in a concentration camp. *Getting It (A Webzine)*, November 8.
- Deuze, M. (2006). Participation, remediation, bricolage: Considering principal components of a digital culture. *The information society*, 22(2), 63-75.
- Dobraszcyk, P. (2010). Petrified ruin: Chernobyl, Pripjat and the death of the city. *City*, 14(4), 370-389.
- Dodd, S. D. (2011). *The DIY Spirit of Radical Punk Entrepreneurship: An Alternative Business Ethics*. ISBE Conference, Sheffield, November.
- Donzelli, A. & Hollan, D. (2005). La disciplina delle emozioni tra introspezione e performance: pratiche e discorsi del controllo a Toraja (Indonesia) In *Antropologia*, 5(6), *Emozioni*, pp 37-70.
- Douglas, M. (1979). *Il mondo delle cose*. Tr.it. Bologna: Il mulino, 1984.
- Dunbar, R.I.M. (1996). *Grooming, gossip and the evolution of language*. London: Faber&Faber.

- Dunkley, R. A., Morgan, N. & Westwood, S. (2007). A shot in the dark? Developing a new conceptual framework for thanatourism. *Asian Journal of Tourism and Hospitality Research*, 1(1), 54-63.
- Durkheim, E. (1912). *Le Forme Elementari Della Vita Religiosa: Il Sistema Totemico in Australia*. Tr.it. Roma: Meltemi, 2005.
- Dusi, N. & Marrone, G. (Eds.). (2008). *Destini del sacro: discorso religioso e semiotica della cultura*. Roma: Meltemi.
- Ehrenreich, B. (1997). *Riti di sangue. All'origine della passione della Guerra*. Tr.it. Milano: Feltrinelli, 1998.
- Eide, E. Kjølstad, M. & Naper, A. A. (2013). After the 22 July Terror in Norway. Media Debates on Freedom of Expression and Multiculturalism. *Nordic Journal of Migration Research*, 2, 187-196.
- Ekman, P. & Rosenberg, E. L. (Eds.). (1997). *What the face reveals: Basic and applied studies of spontaneous expression using the Facial Action Coding System (FACS)*. Oxford: Oxford University Press.
- Ellison, D. (2001). *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: From the Sublime to the Uncanny*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eyerman, R. (2007). Assassination as Public Performance. The Murder of Theo van Gogh. *Studi culturali*, 4(1), 27-54.
- Farrell, G. (2010). Situational crime prevention and its discontents: rational choice and harm reduction versus 'cultural criminology'. *Social Policy & Administration*, 44(1), 40-66.
- Ferrand, O. (2006). La société du divertissement médiatique. *Le Débat*, (1), 46-64.
- Ferrarotti, F. (2013). *Un popolo di frenetici informatissimi idioti*. Chieti Scalo: Solfanelli.
- Ferrell, J. (1996). *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern University Press.
- Ferrell, J. (1998). Criminological Verstehen In Ferrell J. e M.Hamm (Eds.) *Ethnography on the Edge*. Boston: Northeastern University Press.
- Ferrell, J. (1999). Cultural Criminology. *Annual Review of Sociology*, 25, 395-418.
- Ferrell, J. (2004). Boredom, crime and criminology. *Theoretical Criminology*, 8(3), 287-302.

- Ferrell, J. (2006). *Empire of scrounge*. New York: NYU press.
- Ferrell, J. (2007). For a ruthless cultural criticism of everything existing, *Crime Media Culture*, 3 (91).
- Ferrell, J. & Sanders, C. (Eds). (1995). *Cultural criminology*. Upne.
- Ferrell, J., Hayward, K. & Young, J. (2008). *Cultural criminology: An invitation*. London: Sage.
- Ferrell, J., Milovanovic, D. & Lyng, S. (2001). Edgework, media practices, and the elongation of meaning: A theoretical ethnography of the Bridge Day event. *Theoretical Criminology*, 5(2), 177-202.
- Fiddler, M. (2013). Playing Funny Games in The Last House on the Left: The uncanny and the “home invasion” genre. *Crime Media Culture*. 9 (3) pp 281-299.
- Fistetti, F. (2014). La rinascita della Comunità, *La lettura, Corriere della sera*, 24 Agosto.
- Flaherty, M.G. (2001). Review of How Emotions Work by Jack Katz *Contemporary Sociology*, Vol. 30, No. 1, 44-46.
- Forti, G. & Redaelli, R. (2005). La rappresentazione televisiva del crimine. La ricerca criminologica In Forti G. & M. Bertolino (Eds.) *La televisione del crimine*. Milano: Vita e Pensiero.
- Foster, H. (1996). *Il ritorno del reale*. Tr. it. Milano: Postmedia, 2006.
- Fox, J. A. & Levin, J. (2014). *Extreme killing: Understanding serial and mass murder*. London: Sage Publications.
- Francia, A. (1984). *La testa nel barattolo*. Genova: Liguria.
- Francia, A. (1990). Duca Lamberti, medico e detective, ovvero la responsabilità morale del criminologo. In A. Ceretti & I. Merzagora (Eds.). *Criminologia e responsabilità morale*. Padova: Cedam.
- Francia, A. & Verde, A. (1990). Criminologia e scienze umane: appunti per la ripresa di un dialogo. In A. Ceretti & I. Merzagora (Eds). *Criminologia e responsabilità morale*. Padova: Cedam.
- Freiburger, T. & Crane, J. S. (2008). A systematic examination of terrorist use of the internet. *International Journal of Cyber Criminology*, 2(1), 309-319.
- Freud, S. (1919). Das Unheimliche. Tr.it. in *Opere*, vol 9. Torino: Bollati Boringhieri, 1977.
- Freud, S. (1920). *Al di là del principio del piacere*. Tr. It. Milano: Mondadori, 2007.

- Gaeta, T. (2010). "Catch" and Release: Procedural Unfairness on Primetime Television and the Perceived Legitimacy of the Law. *The Journal of Criminal Law and Criminology*, 523-554.
- Gans, H. (2014). Sulla dicotomia cultura vs struttura. *Sociologia urbana e rurale*. (103), 25-36.
- Garapon, A. (1996). Genèse et corruption du rituel judiciaire. *Les cahiers de médiologie*, (1), 209-219.
- Garapon, A. (1997). *Del giudicare: saggio sul rituale giudiziario*. Tr.it Milano: Raffaello Cortina, 2007.
- Garland, D. (2001). *La cultura del controllo*. Tr it. Milano: Il Saggiatore, 2004.
- Garland, D. (2008). On the concept of moral panic. *Crime, Media, Culture*, 4(1), 9-30.
- Geertz, C. (1973). *Interpretazione di culture*. Tr.it. Bologna: Il Mulino, 1987.
- Giglioli, D. (2013). *All'ordine del giorno è il terrore*. Milano: Bompiani.
- Giglioli, D. (2014). *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*. Roma: Nottetempo.
- Girard, R. (1972). *La violenza e il sacro*. Tr. it. Adelphi: Milano, 1997.
- Goatcher, J. & Brunsten, V. (2011). Chernobyl and the sublime Tourist. *Tourist Studies*, 11(2), 115-137.
- Goff, R. K. (2013). Monsters in America: Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting. *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, 17(2), 135-136.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City, NY: Anchor.
- Goffman, E. (1961). *Encounters: Two studies in the sociology of interaction*. Oxford: Bobbs-Merrill.
- Gorer, G. (1955). The pornography of death. *Encounter*, 5(4), 49-52.
- Gorrara, C. (2003). Cultural intersections: The American hard-boiled detective novel and early French roman noir. *The Modern Language Review*, 590-601.
- Graeber, D. (2011). Consumption. *Current Anthropology*, 52(4), 489-511.
- Grauerholz, E. & Scuteri, G. M. (1989). Learning to Role-Take: A Teaching Technique to Enhance Awareness of the "Other". *Teaching Sociology*, 480-483.

- Griswold, W. (1994). *Sociologia della cultura*. Tr.it. Bologna: Il Mulino, 2005.
- Guarnieri, C. (2008). La giustizia tra politica e media. *il Mulino*, 57(1), 34-44.
- Guinn, J. (2009). *Go Down Together: The True, Untold Story of Bonnie and Clyde*. New York: Simon and Schuster.
- Güsewell, A. & Ruch, W. (2012) Are only Emotional Strengths Emotional? Character Strengths and Disposition to Positive Emotions, *Applied psychology: health and well-being*, 2012, 4 (2), 218–239.
- Haidt, J. & Keltner, D. (2003). Approaching awe, a moral, spiritual and aesthetic emotion. *Cognition and emotion*, 17 (2), 297-314.
- Halbwachs, M. (1950). *La memoria collettiva*, a cura di P. Jedlowski, Milano: Unicopli, 1987.
- Hall, S. (1973). Codificazione e ricodificazione In Hall S. *Politiche del quotidiano: Culture, identità e senso comune*. Milano: Il saggiaiore, 2006.
- Hall, S. (1997a). “Introduction” In Hall S. (Ed.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage/Open University.
- Hall, S. (Ed.). (1997b). *Representation: Cultural representations and signifying practices* (Vol. 2). London: Sage/Open University.
- Hall, S. (2006a). *Politiche del quotidiano: Culture, identità e senso comune*. Milano: Il saggiaiore.
- Hall, S. (2006b). *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali* (Vol. 67). Roma: Meltemi Editore.
- Hall, S. & Winlow, S. (2007). Cultural criminology and primitive accumulation: A formal introduction for two strangers who should really become more intimate. *Crime, Media, Culture*, 3(1), 82-90.
- Hall, S., Critcher, C., Jefferson, T., Clarke, J. & Roberts, B. (2013). *Policing the crisis: Mugging, the state and law and order*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hallett, T. (2003). Emotional feedback and amplification in social interaction. *The Sociological Quarterly*, 44(4), 705-726.
- Halt, S. (1973). Encoding and Decoding in the Television Discourse. mimeographed paper, *Centre for Cultural Studies*, University of Birmingham, 121-127.

- Hammitt, L. R. (2010). *What's Wrong with the Picture-Reviewing Prison Arts in America*. . Louis U. Pub. L. Rev., 30, 575.
- Handler, R. (1986). Authenticity. *Anthropology today*, 2(1), 2-4.
- Harding, J. & Pribram, E. D. (Eds.). (2009). *Emotions: a cultural studies reader*. London: Routledge.
- Harper, R.H, Drenner F. M., Terveen S., Kiesler L. G., Riedl S. B. & Kraut, R. E. (2012). Building Member Attachment in Online Communities: Applying Theories of Group Identity and Interpersonal Bonds. *Mis Quarterly*, 36(3), 841-864.
- Hartmann, R. (2014). Dark tourism, thanatourism, and dissonance in heritage tourism management: New directions in contemporary tourism research. *Journal of Heritage Tourism*, 9(2), 166-182.
- Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia, Incorporating Culture & Policy*, (118), 98.
- Hayward, K. (2004). *City limits: crime, consumer culture and the urban experience*. London: Routledge.
- Hayward, K. (2012). A response to Farrell. *Social Policy & Administration*, 46(1), 21-34.
- Hayward, K. & Presdee M. (Eds.). (2010). *Framing crime: Cultural criminology and the image*. London: Routledge.
- Hayward, K., Maruna, S., & Mooney, J. (Eds.). (2010). *Fifty key thinkers in criminology*. London: Routledge.
- Heide, S. W., & Weggemans, D. (2013). *The Anders Behring Breivik Trial: Performing Justice, Defending Democracy*. <http://www.icct.nl/>
- Hochschild, A. R. (1979). Emotion work, feeling rules, and social structure. *American journal of sociology*, 551-575.
- Hochschild, A. R. (1983). *Per amore o per denaro: la commercializzazione della vita intima*. Tr. it. Bologna: Il Mulino, 2006.
- Holguín, S. (2005). "National Spain Invites You": Battlefield Tourism during the Spanish Civil War. *The American Historical Review*, 110(5), 1399-1426.
- Holmes, S. & Redmond, S. (Eds.). (2006). *Framing celebrity: new directions in celebrity culture*. New York: Routledge.
- Hong, J., & Lee, A. Y. (2010). Feeling mixed but not torn: The moderating role of construal level in mixed emotions appeals. *Journal of Consumer Research*, 37(3), 456-472.

- Howe, K. (2004). Is Free Speech Too High a Price to Pay for Crime-Overcoming the Constitutional Inconsistencies in Son of Sam Laws. *Loy. LA Ent. L. Rev.*, 24, 341.
- Huey, L. (2011). Crime behind the glass: Exploring the sublime in crime at the Vienna Kriminalmuseum. *Theoretical Criminology*, 15(4), 381-399.
- Huhn, T. (1995). The Kantian sublime and the nostalgia for violence. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 269-275.
- Hunnicut, G. & Andrews, K. H. (2009). Tragic Narratives in Popular Culture: Depictions of Homicide in Rap Music. *Sociological Forum* Vol. 24, No. 3, pp. 611-630.
- Hurley, E. (2009). Overkill: An Exaggerated Response to the Sale of Murderabilia. *Ind. L. Rev.*, 42, 411.
- Illouz, E. (2007). *Intimità fredde: le emozioni nella società dei consumi*. Tr.it. Milano: Feltrinelli.
- Illouz, E. (2009). Emotions, Imagination and Consumption A new research agenda. *Journal of Consumer Culture*, 9(3), 377-413.
- Illouz, E. (2013). *Perché l'amore fa soffrire*. Tr. it. Bologna: Il Mulino.
- Israel, A. (1971). The aesthetic of violence: Rimbaud and Genet. *Yale French Studies*, 28-40.
- Jacques, S. (2014). The quantitative–qualitative divide in criminology: A theory of ideas' importance, attractiveness, and publication. *Theoretical Criminology*, 18 (3).
- Jarvis, B. (2007). Monsters Inc.: Serial killers and consumer culture, *Crime, Media Culture*, 3, 326-344.
- Jedlowski, P. (2009). *Il racconto come dimora: Heimat e le memorie d'Europa*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jenkins, H. (2006). *Cultura convergente*. Tr. it. Roma: Maggioli Editore, 2007.
- Jensen, S. Q. (2011). Othering, identity formation and agency. *Qualitative studies*, 2(2), 63-78.
- Jewkes, Y. (2011). *Media & Crime*. London: Sage Publications.
- Jorgensen, D. (2009). Middle America, the moon, the sublime and the uncanny. *The Sociological Review*, 57, 178-189.
- Jung, H. (2010). Rituals Forever. *Eur. J. Crime Crim. L. & Crim. Just.*, 18, 67.
- Kael, P. (1967). Bonnie and Clyde. *New Yorker*, 21, 147-48

- Kang, E. J., Scott, N., Lee, T. J. & Ballantyne, R. (2012). Benefits of visiting a 'dark tourism' site: The case of the Jeju April 3rd peace park, Korea. *Tourism Management*, 33(2), 257-265.
- Kant, E. (1790). *Critica del giudizio*. Tr.it. Torino: Utet, 1993.
- Kant, E. (1874). *Scritti di filosofia della religione*. Tr.it. Milano: Mursia, 1989.
- Karstedt, S. (2002). Emotions and criminal justice, *Theoretical Criminology*, 6(3), 299-317.
- Karstedt, S. (2010). *Emotions, crime and justice [Onati International Series in Law and Society, Number 1]*. Oxford: Hart Publishing.
- Katz, J. (1988). *Seductions of Crime: Moral and Sensual Attractions in Doing Evil*. New York: Basic Books.
- Katz, J. (1999). *How emotions work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Katz, J. (2002). Start here Social ontology and research strategy. *Theoretical Criminology*, 6(3), 255-278.
- Katz, S. (1989). Review of Seductions of Crime: Moral and Sensual Attractions in Doing Evil by Jack Katz. *The Journal of Criminal Law and Criminology* (1973-), Vol. 80, No. 1, pp.352-370.
- Kearney, R. (2012). Il male, la mostruosità, il sublime in *Spazi del mostruoso, luoghi filosofici della mostruosità*, n. IX.
- Keil, C. (2005). Sightseeing in the mansions of the dead. *Social & Cultural Geography*, 6(4), 479-494.
- Konradi, A. (1996). Preparing to testify Rape Survivors Negotiating the Criminal Justice Process. *Gender & Society*, 10(4), 404-432.
- Kress, J. (1981). Review of Violent Criminal Acts and Actors: A Symbolic Interactionist Study, *Social Forces*, 60 (2) Special Issue, pp. 626-627
- Kristeva, J. (1981). *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*. Milano: Spirali.
- Labov, W. & Waletzky, J. W. (1967). Narrative analysis: Oral versions of personal experience. *Essays on the verbal and visual arts—Proceedings of the American Ethnological Society*. Washington: University of Washington press.
- Lacan, J. (1953-1954). *Il seminario, libro I. Gli scritti tecnici di Freud.*, Torino: Einaudi, 2014.
- Lacan, J. (1954-1955). *Il seminario, libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*. Torino: Einaudi, 2006.

- Lacan, J. (1959-1960) *Il seminario, libro VII. L'etica della psicoanalisi*. Torino: Einaudi, 1994.
- Lacan, J. (1960-1961). *Il seminario, libro VIII. Il transfert*. Torino: Einaudi, 2008.
- Lacan, J. (1969-1970). *Il seminario, libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi*. Torino: Einaudi, 2001.
- Lacan, J. (1974a). Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io. *Scritti*, p. 87-95. Torino: Einaudi.
- Lacan, J. (1974b). Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano. *Scritti*, p. 795-831. Torino: Einaudi.
- Lacan, J. (2011). *Il seminario, libro XX. Ancora 1972-1973*. Torino: Einaudi.
- Lai, A. (2006). Glitter and grain Aura and authenticity in the celebrity. *Framing celebrity: New directions in celebrity culture*, New York: Routledge.
- Landwehr, M. J. (2011). Voyeurism, Violence, and the Power of the Media: The Reader's/Spectator's Complicity in Jelinek's *The Piano Teacher* and Haneke's *La Pianiste*, *Caché*, *The White Ribbon*. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 8(2), 117-132.
- Lankshear, C. & Knobel, M. (2010). DIY media: A contextual background and some contemporary themes. *DIY media: Creating, sharing and learning with new technologies*. New York: Peter Lang, 1-21.
- Lappi, R. (2010). Collezionismo. La magnifica ossessione. <http://www.aracne-rivista.it/>
- Larsen, J. T., Hemenover, S. H., Norris, C. J., & Cacioppo, J. T. (2003). Turning adversity to advantage: On the virtues of the coactivation of positive and negative emotions. *A psychology of human strengths: Fundamental questions and future directions for a positive psychology*, 211-225.
- Lea, D. (2014). Trauma, celebrity, and killing in the 'contemporary murder leisure industry'. *Textual Practice*, 28(5), 763-781.
- Lee, C. K., Bendle, L. J., Yoon, Y. S., & Kim, M. J. (2012). Thanatourism or peace tourism: Perceived value at a North Korean resort from an indigenous perspective. *International Journal of Tourism Research*, 14(1), 71-90.

- Lee, R. L. (2008). Modernity, mortality and re-enchantment: The death taboo revisited. *Sociology*, 42(4), 745-759.
- Leff, L. J. & Simmons, J. L. (2013). *The dame in the kimono: Hollywood, censorship, and the production code*. University Press of Kentucky.
- Lennon, J.J. & Foley, M. (2000). *Dark Tourism: [the Attraction of Death and Disaster]*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Lindholm, C. (2002). Authenticity, anthropology, and the sacred. *Anthropological Quarterly*, 75(2), 331-338.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2013). *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris: Gallimard.
- Lorusso, A. M. (2014). Apocalittici e integrati: 1964-2014. *Studi culturali*, 11(2), 237-274.
- Lusini, V. (2011). Contemporary art and culture of otherness. *Studi culturali*, 8(1), 93-106.
- Lyng, S. (1990). Edgework: A social psychological analysis of voluntary risk taking. *American journal of sociology*, 851-886.
- Lyng, S. (2004). Crime, edgework and corporeal transaction. *Theoretical Criminology*, 8(3), 359-375.
- Lyng, S. (Ed.). (2005). *Edgework: The sociology of risk-taking*. Psychology Press.
- Liotard, J.F. (1991). *Anima minima: sul bello e il sublime*. Tr.it. Parma: Pratiche, 1995.
- Mac Cannell, D. (1973). Staged authenticity: Arrangements of social space in tourist settings. *American journal of Sociology*, 589-603
- Maffesoli, M. (1979). *La conquista del presente. Per una sociologia della vita quotidiana*. Tr. it. Roma: Inauna, 1983.
- Maffesoli, M. (1988). *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*. Tr. it. Milano: Guerini e Associati, 2004.
- Maffesoli, M. (1992). *La trasfigurazione del politico*. Tr.it. Milano/Roma: Bevivino Editore, 2009.
- Maffesoli, M. (1997). *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*. Milano: Franco Angeli, 2000.
- Maffesoli, M. (1998). *Il mistero della congiunzione*. Roma: SEAM, 2000.
- Maffesoli, M. (2002). *La parte del diavolo. Elementi di sovversione postmoderna*. Tr. it. Roma: Luca Sossella Editore, 2003.

- Marcuse, H. (1964). *L'uomo a una dimensione*. Tr.it. Torino: Einaudi, 1968.
- Martschukat, J. (2002). "The Art of Killing by Electricity": The Sublime and the Electric Chair. *The Journal of American History*, 89(3), 900-921.
- Massin, O. (2013). Gioie amare e dolci pene In C. Tappolet et al. (Eds.). *Le ombre dell'anima, pensare le emozioni negative*. Milano: Raffaello Cortina.
- Matza, D. & Sykes, G. M. (1961). Juvenile delinquency and subterranean values. *American Sociological Review*, 712-719.
- Mauro, J. C. (2011). Rethinking Murderabilia: How States Can Restrict Some Depictions of Crime as They Restrict Child Pornography. *Fordham Intell. Prop. Media & Ent. LJ*, 22, 323.
- Mazzoni, G. (2013). I desideri e le masse. Una riflessione sul presente, *Between*, II.5.
- McPartland, T. (1965). *Manual for the Twenty Statements Problem* (revised ed). Kansas City, KS: Department of Research, Greater Kansas City Mental Health Foundation.
- McQuail, D. (1983). *Sociologia dei Media*. Tr. it. Bologna: Il Mulino, 2001.
- Medway, D. & Warnaby, G. (2008). Alternative perspectives on marketing and the place brand. *European Journal of Marketing*, 42(5/6), 641-653.
- Melle, I. (2013). The Breivik case and what psychiatrists can learn from it. *World Psychiatry*, 12(1), 16-21.
- Mellino, M. (2007). Teoria senza disciplina. Conversazione sui «Cultural Studies» con Stuart Hall. *Studi Culturali*, 4(2), pp. 309-342.
- Merzagora, I. (2009). I criminologi e il Quarto (?) Potere. *Rassegna italiana di criminologia*, 3(3), 386-390.
- Miles, W. F. (2002). Auschwitz: Museum interpretation and darker tourism. *Annals of Tourism Research*, 29(4), 1175-1178.
- Miller, D. (2008). *Cose che parlano di noi*. Tr. it. Bologna: Il Mulino, 2014.
- Millet, R. (2012). *Langue fantôme suivi de Eloge littéraire d'Anders Breivik*. Paris: Gallimard.
- Milovanovic, D. & Lyng, S. (2001). Edgework, Media Practices and the Elongation of Meaning. *Theoretical Criminology*, 5(2), 177-202.

- Mordenti, R. (2006). Gramsci e gli "studi culturali". *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, 3, 305-320.
- Morin, E. (1962). *Lo spirito del tempo* (Vol. 11). Tr. it. Roma: Meltemi Editore, 2005.
- Morris, J. A. & Feldman, D. C. (1996). The dimensions, antecedents, and consequences of emotional labor. *Academy of management review*, 21(4), 986-1010.
- Mowatt, R. A. & Chancellor, C. H. (2011). Visiting death and life: Dark tourism and slave castles. *Annals of Tourism Research*, 38(4), 1410-1434.
- Mythen, G. & Walklate, S. (2006). Criminology and Terrorism Which Thesis? Risk Society or Governmentality? *British Journal of Criminology*, 46(3), 379-398.
- Nayar, P.K. (2011). From the Uncanny to the Sublime: 9/11 and Don DeLillo's Falling Man. *The IUP Journal of American Literature*, IV, 1, 7-19.
- Newman, B. (1948). *Il sublime, adesso*. Tr. it. Milano: Abscondita, 2010.
- Newman, G. E., Diesendruck, G. & Bloom, P. (2011). Celebrity contagion and the value of objects. *Journal of Consumer Research*, 38(2), 215-228.
- Nussbaum, M. C. (2010). *Disgusto e umanità. L'orientamento sessuale di fronte alla legge*. Tr. it. Milano: Il Saggiatore, 2011.
- Nylander, P. Å., Lindberg, O. & Bruhn, A. (2011). Emotional labour and emotional strain among Swedish prison officers. *European Journal of Criminology*, 8(6), 469-483.
- O'Brien, M. (2005). What is cultural about cultural criminology? *British Journal of Criminology*, 45(5), 599-612.
- Oatley, K. (1995). A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative. *Poetics*, 23(1), 53-74.
- Oatley, K. (2004). From the emotions of conversation to the passions of fiction. In *Feelings and emotions: The Amsterdam symposium* (pp. 98-115). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Oleson, J. C. (2005). King of killers: The criminological theories of Hannibal Lecter, part one. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 12(3), 186-210.
- Orange, R. (2012). *The Mind of a Madman: Norway's struggle to understand Anders Breivik*, Kindle single

- Ordine, N. (2013). *L'utilità dell'inutile: Manifesto*. Milano: Bompiani.
- Osbaldiston, N. & Petray, T. (2011). The role of horror and dread in the sacred experience. *Tourist Studies*, 11(2), 175-190.
- Otto, R. (1958). *The idea of the holy*, 2 edition. Oxford: Oxford University Press.
- Parascandolo, R. (2006). Conversazione con Sergio Benvenuto su Lacan. *Rivista Italiana di Gruppoanalisi*, vol. XX, n. 2.
- Pascal, B. (1670). *Pensieri* (Vol. 2). Tr. it. Roma: Città Nuova, 2003.
- Passini, S., Palareti, L. & Battistelli, P. (2010). We vs. them: Terrorism in an intergroup perspective. *Revue internationale de psychologie sociale*, (3), 35-64.
- Passini, S., Palareti, L., & Battistelli, P. (2012). Enemy Construction After 9/11: aggressor identity effect on the representation of terrorism. *Psicologia Politica*, 12(24), 329-344.
- Pearsall, P. (2007). *Awe: the delights and dangers of our eleventh emotion*, Deerfield Beach, Fla.: Health Communications.
- Pede, P. (2009). *Le radici del noir tra cinema e letteratura*, Senigallia: Fondazione Rosellini.
- Perrotta, D. (2008). Da Gagliano a Gomorra. Percorsi di confine nelle scienze sociali italiane in *Etnografia e ricerca qualitativa*, 1.
- Persson, M. (1981). Review of Violent Criminal Acts and Actors: A Symbolic Interactionist Study, *Acta Sociologica*, 24, (1/2), Work and Ideology (1981), pp. 121-122.
- Piaget, J. (1970). Piaget's theory In Mussen P.H. (Ed.). *Charmichael's manual of child psychology*, 3rd ed, p.703-732. New York: Wiley & Sons.
- Pickering, W. S., & Rosati, M. (Eds.). (2008). *Suffering and evil: The Durkheimian legacy*. New York: Berghahn books.
- Pinna, G. (2007). *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Palermo: Aestetica Preprint.
- Piotti, A. (1999). Voci In S. Žižek (1999). *Il Grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa* (Vol. 264). Milano: Feltrinelli Editore.
- Plain, G. (2001). *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*. Chicago and London: Fitzroy Dearborn.
- Plutchik R. & Kellerman H. (Eds.). (1989). *Emotion: Theory, research, and experience: The measurement of emotions*, vol. 4: 55-82. New York: Academic Press.

- Podoshen, J. S. (2013). Dark tourism motivations: Simulation, emotional contagion and topographic comparison. *Tourism Management*, 35, 263-271.
- Ponti, M. B. (1999). *Georges Bataille e l'estetica del male* (Vol. 3). Centro internazionale di studi di estetica.
- Prendergast, C. (2009). The Fighting Style: Reading the Unabomber's Strunk and White. *College English*, 10-28.
- Presdee, M. (2003). *Cultural criminology and the carnival of crime*. London: Routledge.
- Presser, L. (2008). *Been a heavy life: Stories of violent men*. Champaign: University of Illinois Press.
- Presser, L. (2009). The narratives of offenders. *Theoretical Criminology*, 13(2), 177-200.
- Presser, L. (2010). Collecting and analyzing the stories of offenders. *Journal of Criminal Justice Education*, 21(4), 431-446.
- Presser, L. (2012). Getting on top through mass murder: Narrative, metaphor, and violence. *Crime, Media, Culture*, 8(1), 3-21.
- Procter, J. (2007). *Stuart Hall e gli studi culturali*. Milano: Raffaello Cortina.
- Pseudo Longino. (I sec. D.C.) *Il Sublime*. Tr. it. Palermo: Aesthetica, 2008.
- Pulcini, E. (2007). Introduzione a Bataille, G. (1967). *Il dispendio*. Tr.it. Roma: Armando Editore, 1997.
- Pussetti, C. (2005). Introduzione. Discorsi sull'emozione. *Antropologia*, 5(6), Emozioni, pp 5-15.
- Pyenson, A. (2008). Criminal Manifestos and the Media: Revisiting Son of Sam Laws in Response to the Media's Branding of the Virginia Tech Massacre. *Cardozo Arts & Ent. LJ*, 26, 509.
- Quiggin, T. (2010). Understanding al-Qaeda's Ideology for Counter-Narrative Work. *Perspectives on terrorism*, 3(2).
- Ramp, W. (2008). Le Malin Génie: Durkheim, Bataille and the prospect of a sociology of evil In Pickering, W. S., & Rosati, M. (Eds.). (2013). *Suffering and evil: The Durkheimian legacy*. Oxford: Berghahn books.
- Recalcati, M. (1993). *Il vuoto e il resto. Jacques Lacan e il problema del reale*. Milano: Cuem.
- Recalcati, M. (2008). Introduzione a Cappa, F. *Tracce di immaginario* Milano, Udine: Mimesis

- Recalcati, M. (2010). *L'uomo senza inconscio: figure della nuova clinica psicoanalitica*. Milano: Raffaello Cortina.
- Recalcati, M. (2012). *Jacques Lacan: desiderio, godimento e soggettivazione*. Milano: Raffaello Cortina.
- Recalcati, M. (2013). *Il vuoto e il resto, il problema del reale in Jacques Lacan*. Milano: Mimesis.
- Redmond, S. (2006). Intimate fame everywhere. Framing celebrity: *New directions in celebrity culture*. New York: Routledge.
- Rees, A. & Nicholson, N. (1991). The Twenty Statements Test. In C. Cassell & G. Symon (Eds.). *Qualitative methods in organizational research* (pp. 37-50). London: Sage.
- Reiner, R., Livingstone, S. & Allen, J. (2000). 'No More Happy Endings? The Media and Popular Concern about Crime since the Second World War', In T. Hope & R. Sparks (Eds.). *Crime, Risk and Insecurity: Law and Order in Everyday Life and Political Discourse*. London: Routledge.
- Reinhardt, M. (2007). Picturing violence: Aesthetics and the anxiety of critique. *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, 13-36.
- Rella, F. (2003). Introduzione a Bataille, G. *La parte maledetta: preceduto da la nozione di dépense*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Riley, A. T. (2005). Renegade Durkheimianism and the Transgressive left sacred. *The Cambridge Companion to Durkheim*, 274-301.
- Rimé, B. (2005). *La dimensione sociale delle emozioni*. Tr.it. Bologna: Il Mulino, 2008.
- Rogan, H. (2006). Jihadism online-A study of how al-Qaida and radical Islamist groups use the Internet for terrorist purposes. *FFI/Report*, 915, 2006.
- Rojek, C. (2001). *Celebrity*. London: Reaktion Books.
- Rojek, C. & Urry, J. (Eds.). (1997). *Touring cultures: Transformations of travel and theory*. Psychology Press
- Romania, V. (2005). *Identità e performance*. Roma: Carocci.
- Rosati, M. (2002). *Solidarietà e sacro*. Secolarizzazione e persistenza della religione nel discorso sociologico della modernità. Roma-Bari: Laterza.
- Rosati, M. (2005). The Evil that Men Suffer: Evil and Suffering from a Durkheimian Perspective. *Durkheimian Studies*, 11(1), 67-85.

- Rosati, M. (2008). Suffering and evil in the Elementary Forms (pp. 49-62) In Pickering, W. S., & Rosati, M. (Eds.). *Suffering and evil: The Durkheimian legacy*. Oxford: Berghahn books.
- Rosati, M. (2012). Postsecular sanctuaries: Towards a neo-Durkheimian grammar of sacred places. *Etnografia e ricerca qualitativa*, (3), 365-392.
- Rose, R. L. & Wood, S. L. (2005). Paradox and the consumption of authenticity through reality television. *Journal of consumer research*, 32(2), 284-296.
- Rosenberg, M. (1990). Reflexivity and emotions. *Social Psychology Quarterly*, 3-12.
- Rossetto, L. (2006). Il Tribunale per la ex-Iugoslavia e il processo Tadic: i media tra verità giudiziaria e memoria storica. *Le Carte e la Storia*, 12(1), 189-204.
- Roubin, D. (2006). Entretien avec Slavoj Žižek. Le desir ou la trahison du bonheur. *Le magazine littéraire*, 455, 31.
- Sandberg, S. (2013). Are self-narratives strategic or determined, unified or fragmented? Reading Breivik's Manifesto in light of narrative criminology. *Acta Sociologica*, 56(1), 69-83.
- Santoro, M. & Sassatelli, R. (2008). Lavoro simbolico e immaginazione etnografica. Intervista a Paul Willis in *Studi Culturali*, 5 (2) pp. 241-72.
- Sassatelli, R. (2004). *Consumo, cultura e società*, Bologna: Il Mulino.
- Sayer, D. (2010). Who's afraid of the dead? Archaeology, modernity and the death taboo. *World Archaeology*, 42(3), 481-491.
- Schmid, D. (2006a). *Natural born celebrities: Serial killers in American culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schmid, D. (2006b). *Idols of destruction: celebrity and the serial killer. Framing celebrity: new directions in celebrity culture*. New York: Routledge.
- Schoolman, M. (1997). Toward a politics of darkness: Individuality and its politics in Adorno's aesthetics. *Political theory*, 57-92.
- Seaton, A. V. (1996). Guided by the dark: From thanatopsis to thanatourism. *International Journal of Heritage Studies*, 2(4), 234-244.
- Seaton, A. V. (1999). War and thanatourism: Waterloo 1815–1914. *Annals of Tourism Research*, 26(1), 130-158

- Seltzer, M. (1998). *Serial killers: death and life in America's wound culture*. New York: Routledge.
- Senaldi, M. (2008). Slavoj Žižek e l'immaginario In Matera V., Carmagnola F. (Eds.). *Genealogie dell'immaginario*. Torino: UTET.
- Senaldi, M. (2013). L'arte contemporanea e il negativo, introduzione a Žižek, S. *Il trash sublime*. Milano, Udine: Mimesis edizioni.
- Senaldi, M. & Piotti, M. (1999). *Lo spirito e gli ultracorpi: la vicissitudine della ragione tra i sintomi dell'immaginario*. Milano: Franco Angeli.
- Senaldi, M. (2007) Slavoj Žižek e l'immaginario In *International Journal of Žižek Studies*, v. 1.4.
- Sertoli, G. (1985). Presentazione di E. Burke. *Inchiesta sul bello e il sublime*. Palermo: Aesthetica.
- Sertoli, G. (1986). Edmund Burke e la parabola del sublime. *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, 53-75.
- Sharpley, R. (2005). Travels to the Edge of Darkness: Towards a Typology of Dark Tourism, pp. 217–28 In C. Ryan, S. Page and M. Aitken (Eds) *Taking Tourism to the Limits: Issues, Concepts and Managerial Perspectives*. Oxford: Elsevier.
- Sharpley, R. & Stone, P. R. (2009). *The darker side of travel*. Bristol: Channel View Publications.
- Shaw, P. (2006). *The sublime*. London and New York: Routledge.
- Shiota, M. N., Campos, B. & Keltner, D. (2003). The faces of positive emotion: Prototype displays of awe, amusement, and pride. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1000, 296-299.
- Shiota, M. N., Campos, B., Keltner, D. & Hertenstein, M. J. (2004). Positive emotion and the regulation of interpersonal relationships. In P. Philippot & R. S. Feldman (Eds.). *The regulation of emotion* (pp. 127-155). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Shiota, M. N., Keltner, D. & John, O. J. (2006). Positive emotion dispositions differentially associated with Big Five personality and attachment style. *Journal of Positive Psychology*, 1(2), 61-71.
- Shiota, N. M., Keltner, D., & Mossman, A. (2007). The nature of awe: Elicitors, appraisals, and effects on self-concept. *Cognition and emotion*, 21 (5) 944-963.
- Shott, S. (1979). Emotion and social life: A symbolic interactionist analysis. *American journal of Sociology*, 1317-1334.

- Shusterman, R. (2009). Divertissement et art populaire. *Mouvements*, (1), 12-20.
- Siebert, R. (2008). Le molte facce di Gomorra in *Passato e Presente*.
- Simmel, G. (1998). *Il denaro nella cultura moderna*. Milano: Armando Editore.
- Sontag, S. (2003). *Davanti al dolore degli altri*. Tr. it. Milano: Mondadori, 2006.
- Spivak, G. C. (1985). The Rani of Sirmur: an essay in reading the archives. *History and Theory*, 24(3): 247-272.
- Stella, R. (2009). Etnomediazione e cultura popolare. Nuove forme del protagonismo televisivo in *Studi Culturali*, anno VI, n.2.
- Stone, P. (2006). A dark tourism spectrum: Towards a typology of death and macabre related tourist sites, attractions and exhibitions. *Tourism: An Interdisciplinary International Journal*, 54(2), 145-160.
- Stone, P. (2013a). Dark tourism, heterotopias and post-apocalyptic places: the case of Chernobyl In L.White & E.Frew (Eds.). *Dark Tourism and Place Identity*. Melbourne: Routledge.
- Stone, P. (2013b). Deviance, dark tourism and 'dark leisure': towards a (re) configuration of morality and the taboo in secular society In S. Elkington & S. Gammon (Eds.). *Contemporary Perspectives in Leisure: Meanings, Motives and Lifelong Learning*. Abington, Oxon: Routledge.
- Stone, P. (2013c). Dark tourism scholarship: a critical review. *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research*, 7(3), 307-318.
- Stone, P. & Sharpley, R. (2008). Consuming dark tourism: A thanatological perspective. *Annals of Tourism Research*, 35(2), 574-595.
- Stone, P. R. (2011a). Dark tourism and the cadaveric carnival: mediating life and death narratives at Gunther von Hagens' Body Worlds. *Current Issues in Tourism*, 14(7), 685-701.
- Stone, P. R. (2011b). Dark tourism: towards a new post-disciplinary research agenda. *International Journal of Tourism Anthropology*, 1(3), 318-332.
- Stone, P. R. (2012). Dark tourism and significant other death: towards a model of mortality mediation. *Annals of Tourism Research*, 39(3), 1565-1587.

- Strange, C. & Kempa, M. (2003). Shades of dark tourism: Alcatraz and Robben Island. *Annals of Tourism Research*, 30(2), 386-405.
- Sundararajan, L. (2002). Religious awe: Potential contributions of negative theology to psychology, "positive" or otherwise. *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology*, 22(2), 174.
- Tabboni, S. (1988). *La rappresentazione sociale del tempo*. Milano: Franco Angeli.
- Tajfel, H. & Turner, J. C. (1986) "The Social Identity Theory of Intergroup Behavior," In S. Worchel and L. W. Austin (Eds.). *Psychology of Intergroup Relations*. Chicago: Nelson-Hall, pp. 7-24.
- Tappolet, C., Teroni, F., Konzelmann, Ziv A. (2013). (Eds.). *Le ombre dell'anima, pensare le emozioni negative*. Milano: Raffaello Cortina.
- Taylor, I., Walton, P., & Young, J. (1975). *The new criminology: For a social theory of deviance*. New York: Harper & Row.
- Tewksbury, R., De Michele, MT. & Miller, MJ. (2005). Methodological orientations of articles appearing in criminal justice's top journals: Who publishes what and where. *Journal of Criminal Justice Education* 16: 265–279.
- Theodossopoulos, D. (2013). Laying claim to authenticity: five anthropological dilemmas. *Anthropological Quarterly*, 86(2), 337-360.
- Thoits, P. A. (1989). The sociology of emotions. *Annual review of sociology*, 317-342.
- Tomelleri, S. (2009). *Identità e gerarchia: per una sociologia del risentimento*. Roma: Carocci.
- Tonner, S. L. (2008). *How has grief tourism re-defined the social and judicial progress of the Madres de Plaza de Mayo?* (Doctoral dissertation, Texas A&M University).
- Trilling, L. (1972). *Sincerity and Authenticity*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Tuan, Y. F. (2013). *Romantic Geography: In Search of the Sublime Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Tunbridge, J. E. & Ashworth, G. J. (1996). *Dissonant heritage: the management of the past as a resource in conflict*. New York: John Wiley & Sons.

- Turk, A. (1991). Review of Seductions of crime, *Law & Social Inquiry*, 16 (1), pp. 181-194.
- Turnaturi, G. (2007). *Emozioni: maneggiare con cura*, Prefazione a Illouz E. Intimità Fredda. Le emozioni nella società dei consumi. Milano: Feltrinelli.
- Turner, R. H. (1956). Role-taking, role standpoint, and reference-group behavior. *American Journal of Sociology*, 316-328.
- Turner, V. (1969). *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*. Tr.it Brescia: Morcelliana, 1972.
- Urry, J. & Larsen, J. (2011). *The tourist gaze 3.0*. London: Sage.
- Van Dijck, J. (2009). Users like you? Theorizing agency in user-generated content. *Media, culture, and society*, 31(1), 41.
- Van Hoving, D. J., Wallis, L. A., Docrat, F. & Vries, S. D. (2010). Haiti disaster tourism a medical shame. *Prehospital and disaster medicine*, 25(03), 201-202.
- Velotti, P., Zavattini, G. C. & Garofalo, C. (2013). Lo studio della regolazione delle emozioni. Prospettive future. *Giornale Italiano di Psicologia*, 2, 247-262.
- Venturelli G. (2013). La fine di tutte le cose: morale e terrore nell'analisi kantiana del sentimento del sublime In *Governare la paura, special issue, La paura della natura. Governare la catastrofe tra scienze umane e sociali*.
- Verde, A. (2006). Il male dentro lo schermo, il male dentro di noi. In Cattorini P. *Bioetica e cinema. Racconti di malattia e dilemmi morali*. Milano: Franco Angeli.
- Verde, A. (2010). Il reale del delitto e i tre livelli della criminologia: criminologia folk, criminologia istituzionale e criminologia scientifica In Verde, A. & C. Barbieri (Eds.). *Narrative del male. Dalla fiction alla vita, dalla vita alla fiction*. Milano: Franco Angeli.
- Verde, A., Angelini, F., Majorana, M. & Boverini, S. (2006). *Il delitto non sa scrivere: la perizia psichiatrica tra realtà e fiction*. Roma: Derive Approdi.
- Verde, A., Barbieri, C. (Eds.). (2010). *Narrative del male. Dalla vita alla fiction, dalla fiction alla vita*. Milano: Franco Angeli.
- Villez, B. & Sécaïl, C. (2010). Entretien avec Antoine Garapon. *Les Temps de Médias. Revue*.

- Viviani, D. (2008). *Simulacro. Una ipotesi di lettura della postmodernità*. Verona: Quiedit.
- Wagner, M. (2012). Beyond the Son of Sam: Assessing Government's First Tentative Steps Towards Regulation of the Third Party Murderabilia Marketplace. 80 U. Cin. L. Rev. 977 (2011-2012).
- Walklate, S. (2011). Reframing criminal victimization: Finding a place for vulnerability and resilience. *Theoretical Criminology*, 15(2), 179-194.
- Walter, T. (1991). Modern death: taboo or not taboo? *Sociology*, 25(2), 293-310.
- Walter, T. (2009). Dark tourism: Mediating between the dead and the living. In Sharpley, R. & Stone, P. (Eds.). *The Darker Side of Travel: the theory and practice of dark tourism*. Bristol: Channel, pp. 39-55.
- Walter, T. (2012). Why different countries manage death differently: a comparative analysis of modern urban societies. *The British journal of sociology*, 63(1), 123-145.
- Waters, J. (1981). *L'autobiografia trasgressiva e irriverente del re del trash*. Tr.it. Torino: Lindau, 2000.
- Weigert, A. J. (1991). *Mixed emotions: Certain steps toward understanding ambivalence*. New York: SUNY Press.
- Welch, M. & Macuare, M. (2011). Penal tourism in Argentina: Bridging Foucauldian and neo-Durkheimian perspectives. *Theoretical Criminology*, 15(4), 401-425.
- Wharton, A. S. (2009). The sociology of emotional labor. *Annual Review of Sociology*, 35, 147-165.
- Williams, P. & Aaker, J. L. (2002). Can mixed emotions peacefully coexist? *Journal of Consumer Research*, 28(4), 636-649.
- Williams, P. & Dickinson J. (1993). Fear of crime: read all about it? *British Journal of Criminology*, 33(1), pp. 33-56.
- Yallop, J. J. G., de Vallejo, I. L., & Wright, P. (2008). Editorial: Overview of the performative social science special issue. In *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* (Vol. 9, No. 2).
- Young, J. (1971). *The drugtakers: The social meaning of drug use*. London: Paladin.
- Young, J. (2004). Voodoo statistics and the game of number. In J.Ferrell et al., *Cultural Criminology Unleashed*. London: GlassHouse.

- Young, J. (2011a). *The criminological imagination*. Cambridge: Polity Press.
- Young, J. (2011b). Moral panics and the transgressive other. *Crime, media, culture*, 7(3), 245-258.
- Zapf, D. (2002). Emotion work and psychological well-being: A review of the literature and some conceptual considerations. *Human resource management review*, 12(2), 237-268.
- Zembylas, M. (2002). "Structures of feeling" in curriculum and teaching: Theorizing the emotional rules. *Educational Theory*, 52(2), 187-208.
- Žižek, S. (1993). *Tarrying with the negative: Kant, Hegel, and the critique of ideology*. Durham: Duke University Press.
- Žižek, S. (1999). *Il Grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa* (Vol. 264). Milano: Feltrinelli Editore.
- Žižek, S. (2002). *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*. Roma: Meltemi.
- Žižek, S. (2003). "What Some Would Call...": A Response to Yannis Stavrakakis," in *Umbr(a): Ignorance of the Law*, No. 1 .131-135.
- Žižek, S.(2005). *America oggi: Abu Ghraib e altre oscenità del potere*. Tr. it. Verona: Ombre Corte.
- Žižek, S. (2006). *Leggere Lacan*. Tr.it Torino: Bollati Boringhieri, 2009.
- Žižek, S. (2013). *Il trash sublime*. Milano: Mimesis.
- Zuckerman, M. (1979). *Sensation seeking: Beyond the optimal level of arousal*. Hillsdale. New York: Erlbaum.
- Zuckerman, M. (2009). Sensation seeking In Leary, Mark R. & Hoyle, Rick H. (Eds.). *Handbook of Individual Differences in Social behavior*. New York/London: The Guildford Press. pp. 455–465.