

Società Moderna

26

Collana diretta da
Gianfranco Pecchinenda

INDELEBILI TRACCE

I media e la rappresentazione della morte ai tempi della rete

A cura di Antonella Napoli e Alessandra Santoro

Ipermedium libri



Funes/Ipermedium Libri **Comitato Scientifico:**

Alfonso Amendola, Università degli Studi di Salerno
Javier Argüello, Universidad Autónoma de Barcelona
Luca Bifulco, Università degli Studi di Napoli Federico II
Stefano Bory, Università degli Studi di Napoli Federico II
Antonio Cavicchia Scalamonti, Università di Roma La Sapienza
Massimo di Felice, UISP
Serge Gruzinsky, Princeton University
Eva Illouz, EHESS of Paris
Paolo Renato Jesus, Universidade de Lisboa
Michèle Leclerc-Olive, CNRS-EHESS
Mariano Longo, Università del Salento
José Luis Mora, Universidad Autónoma de Madrid
Giustina Orientale Caputo, Università degli Studi di Napoli
Federico II
Carlo Sorrentino, Università di Firenze
Gianfranco Pecchinenda, Università degli Studi di Napoli
Federico II
Oreste Ventrone. Università degli Studi di Napoli Federico II

INDELEBILI TRACCE

I media e la rappresentazione della morte ai tempi della rete

Printed by Lulu

ISBN: 978-88-97647-23-2

Ipermedium Libri – Funes

Copyright © 2017 G.P.

INDICE

<i>La morte mediata: dall'esorcismo alla convivenza</i> di Antonella Napoli e Alessandra Santoro	5
<i>La partecipazione paradossale: il selfie e la cattura del doppio</i> di Diana Salzano	22
<i>Il crudo, il cotto e il networked</i> <i>Food porn: scambio simbolico ed esorcismo della morte</i> di Davide Borrelli e Marialuisa Stazio	50
<i>La tua morte, la mia morte</i> <i>Precedenze narrative: Crash di James Graham Ballard e David Cronenberg</i> di Adolfo Fattori	72
<i>The Art of Killing. L'omicidio come performance identitaria nella serie Hannibal</i> di Mario Tirino	83
<i>Morte pubblica, tra classe e status. I casi Jade Goody e Lady Diana</i> di Luca Bifulco	95
<i>Malattia e Morte ai tempi della Rete.</i> <i>Scienza medica e post-verità nella società contemporanea</i> di Antonio Camorrino	119
<i>La morte nel mondo digitale: memoria, lutto e immortalità</i> di Alessandra Santoro	132

Hable con ella: <i>i selfie estremi e la morte</i> di Antonella Napoli	148
<i>La tentazione della malinconia.</i> <i>La morte del corpo e l'immortale finzione del Sé</i> di Gianfranco Pecchinenda	171
<i>Postfazione</i> di Antonio Cavicchia Scalamonti	197
Gli Autori	207

La morte mediata: dall'esorcismo alla convivenza

Antonella Napoli e Alessandra Santoro¹

Mais, vraiment, au fond de nous-mêmes, nous
nous sentons non mortels
Philippe Ariès

La muerte es un espejo
que refleja las vanas gesticulaciones de la vida
Octavio Paz

1. Un'introduzione

Non è facile tentare una riflessione tra media e morte: «L'indicibilità della morte offusca la dicibilità dei suoi mezzi d'espressione» scrive Alberto Abruzzese ne *L'intelligenza del mondo* (2001). Tuttavia, i media sono lo spazio privilegiato in cui osservarne la simbolizzazione, perché sono una zona liminare in cui vita e morte si affrontano, confrontano e fondono. «Una delle grandi scoperte della tanatologia moderna sta nel rifiuto di accontentarsi di una dicotomia radicale vita-morte» (Thomas, 1976): vi sono infatti infinite sfumature che i racconti medialità — produzioni indefesse dell'immaginario collettivo — colgono perfettamente. «Essi [i media] sono andati sempre più dicendoci, disvelandoci, rappresentandoci — in forme concrete e in forme dissimulate — proprio la morte, la sua lacerante contraddizione con il nostro desiderio, il suo potenziale catastrofico e vitale, la sua costante interferenza sull'ordine e sulle regole, il suo potere 'divisorio'» (Abruzzese, 1992:167). Ecco il nodo: è il potere divisorio che sgomenta, atterrisce e detona la forza creativa degli individui, la loro urgenza di elaborare racconti; è il potere 'divisorio', che sancisce definitivamente la lacerazione tra quelli che vanno via e noi ma, soprattutto, tra noi e quelli che rimangono, che hanno ancora delle ore nel proprio bagaglio benché la morte stia comunque "cucendo loro il vestito in silenzio". Su questo potere divisorio e sulla forza al contempo

¹ Il testo è il risultato congiunto del lavoro delle due autrici. In particolare Antonella Napoli si è occupata della stesura dei § 1 e 3; Alessandra Santoro della stesura del § 2.

magnetica e repulsiva della morte, nonché sul desiderio di immortalità sono stati elaborati infiniti racconti, pagine importanti di letteratura, opere di fantascienza, film.

Come ha osservato ad esempio Philippe Ariès (1985), la relazione dell'uomo con la morte è stata sempre intrecciata con l'immaginario collettivo, con le forme di riappropriazione e rielaborazione simbolica dell'indicibile. In particolare, l'affermarsi dei mass media coincide proprio con l'epoca che Ariès definisce come quella della 'morte invisibile': mentre la morte sembra essere nascosta per essere gestita e controllata da istituzioni preposte — ospedali, sanatori ecc. — essa riemerge di fatto attraverso i media — la stampa prima e poi i media elettronici e quindi digitali. Da allora i media hanno ricucito quella cesura che si era creata con la morte e i morti, fino ad arrivare alla diffusione attuale dei media digitali che offrono mille nuove occasioni per osservare gli ultimi istanti di vita, per gestire il lutto, per elaborare il ricordo. Paradossalmente, infatti, benché sia inferiore «la proporzione della popolazione che nelle società occidentali contemporanee muore ogni giorno rispetto a qualunque altra società in ogni altro momento della storia dell'umanità, tuttavia attraverso i media la morte è attualmente estremamente visibile» (Walter *et al.*, 1995: 582, trad. nostra).

E tuttavia è lecito domandarsi:

Quali punti di contatto o di attrito esistono tra una sociologia della morte e una sociologia dei media? [...] Come valutare l'invasione [nei media] di morti e cadaveri? Sono segnali di una malattia mortale o di una rigenerazione simbolica? Sono un incentivo alla rimozione della paura della morte o una forma avanzata della sua metabolizzazione nell'immaginario collettivo? Sono una causa-effetto della violenza sociale o un dispositivo di autoregolamentazione dei conflitti tra individuo e collettività? Una aberrazione morbosa della civiltà dei consumi o una forma di religiosità diffusa?» (Abruzzese e Cavicchia Scalamonti, 1992: 8).

Questo volume si propone proprio di riflettere su questi temi e di tornare sulle intersezioni tra questi due campi di studi², osservandone le reciproche influenze alla luce delle profonde trasformazioni innescate dai nuovi sistemi di comunicazione digitali. Ci è sembrato perciò essenziale coinvolgere nel progetto anche un insigne studioso come Antonio Cavicchia Scalamonti che già molte pagine — tra le più interessanti nel panorama della sociologia della morte — ha dedicato al tema e che ringraziamo per aver aderito arricchendo questo volume con le sue riflessioni in merito alle nuove derive di senso sulla relazione tra media e morte.

Il profondo legame tra i media e la morte ha un punto di osservazione privilegiato: la fotografia, ed è proprio a questo medium che sono dedicati molti dei contributi presenti in questo volume. Tra tutte le forme in cui la morte è ri-mediata, infatti, ci interessava particolarmente esplorare come essa sia rappresentata, descritta, evocata attraverso le immagini secondo una lettura del mediascape che va dalla fotografia classica al cinema e alla fiction fino ai dispositivi portatili digitali. Ne è emerso così un caleidoscopio di suggestioni che gettano luce sui processi di appropriazione e costruzione sociale della morte, nonché sulle nuove pratiche comunicative che si sviluppano attorno ad essa. Come noto, l'immagine è sin dall'inizio strettamente legata al discorso sulla morte, ed è utilizzata per colmare quel vuoto comunicativo tra qui e l'aldilà, è il *memento mori* di cui ha discusso superbamente Susan Sontag (1973) o una vera e propria *tanatografia*, come scrive Dubois (1983) ripreso nel lavoro di Davide Borrelli e Marialuisa Stazio presente in questo volume. L'immagine fotografica è però molto altro, perché nel proprio

² Per una bibliografia sul tema si rimanda, per l'Italia, ai lavori di Abruzzese e Cavicchia Scalamonti, in particolare Abruzzese e Cavicchia Scalamonti (1992); Cavicchia Scalamonti (2003); Abruzzese (2001); cfr. anche, tra gli altri, Ariès (1985), Hanusch (2010), Walter (1991, 1994, 1999), Howarth (2007); Scott Combs (2014), Goldberg (1998), Laderman (2000) Armstrong-Coster (2001), Durkin (2003), McIlwain (2005), McInerney (2009), Zelizer (2010).

corredo simbolico essa trasporta, come fa notare Diana Salzano, i concetti di simulacro, fantasma, spettro, ombra e doppio. Essa è in definitiva uno strumento che catalizza l'insieme delle paure ancestrali arrivando a restituire il morto in vita: «ciò che la morte decompone l'immagine ricomponere» (Salzano, *infra*).

Tra tutte le immagini possibili, molte pagine di questo volume si confrontano con il dispositivo del selfie che intesse stretti legami con la morte e il morire. Il selfie può essere osservato nel suo essere specchio in cui si sviluppano nuove relazioni tra il soggetto che fotografa, il soggetto fotografato e il pubblico. Se nella fotografia tradizionale il legame con la morte è innanzitutto sancito dal fatto che il soggetto nel suo essere fotografato si trasforma immediatamente nello *Spectrum* — vale a dire in un soggetto che già non è più perché è un 'oggetto da museo' — consegnato allo sguardo dello *Spectator*, il selfie offre nuove opportunità. Accade infatti che esso intesse nuove forme di relazione con la morte, sia quando la si sceglie — come discute Diana Salzano — sia quando essa sembra inevitabile e la propria *agency* può essere espressa solo dirigendone la messa in scena — come nel caso delle celebrities che raccontano la propria malattia — sia, infine, quando la si sfida — come nel caso dei selfie estremi di cui si parla nel contributo *Hable con ella*.

E quando la morte documentata è scelta — in un atto estremo di individualismo — il selfie sancisce anche una tregua rispetto al dilemma del doppio, perché ne consente il *materializzarsi*: «E' impossibile liberarsi del doppio senza materializzarlo osserva Debray e il selfie materializza appunto il doppio per lasciarlo andare, per non doverlo gestire più» (Salzano, *infra*), grazie alla natura intrinsecamente partecipativa del selfie: esso è realizzato per essere postato e condiviso, permettendo in tal modo di «lasciare agli altri il doppio di sé, perché possano custodirlo o subirlo come spettro ulteriore della propria esistenza mortale» (*ibid.*).

2. I media e la morte: variazioni sul tema

Il legame tra l'immagine e la morte passa anche per il cibo: come ricordano Davide Borrelli e Marialuisa Stazio, una delle prime 'nature morte' fotografiche ha raffigurato infatti proprio il cibo — in particolare si trattava di canestri di frutta. Seguendo questo filo rosso — immagine fotografica, morte, cibo — i due autori ci regalano un'interessante riflessione su un tipo peculiare di immagine, quella del *food porn*. In particolare, attraverso l'analisi delle immagini di food porn specificamente realizzate per essere pubblicate online attraverso le piattaforme di social network, i due autori mettono in luce la relazione che l'immagine, la morte e il cibo intessono anche con la pornografia. Osservando dunque le immagini di food porn è possibile ragionare del legame tra morte e pornografia che, come scrivono Borrelli e Stazio, non si contrappongono, così come nella lettura freudiana, né si compenetrano, come nella visione di Bataille, bensì si esorcizzano l'un l'altra. La morte e il porno — già messi in relazione richiamando il concetto di *osceno* ad esempio in Ariès (1975) o in Gorer (1955) — sono dunque osservati in una nuova prospettiva da Borrelli e Stazio: «quello che nel porno possiamo (e amiamo) vedere è il sesso esorcizzato e depurato della mortalità dei corpi che lo praticano. Un sesso privato della vita, un sesso senza *zoé*, che scongiura ciò che alla vita è inevitabilmente connesso: la morte (ma anche la malattia, l'invecchiamento, il dolore)» (*infra*). Il food porn condiviso online ha molto da dire sulla morte, dal momento che complessifica la relazione cotto/putrido studiata da Levy-Strauss e dona al cibo una forza anti-natura, vale a dire di sovvertimento delle leggi naturali a vantaggio di una estensione del ciclo di vita del cibo affidato alla circolazione sociale: «è come se in certo senso [si] sottraesse la convivialità — l'atto sociale fondamentale del *mangiare insieme* — i convitati e il cibo stesso che si condivide al comune destino biologico di essere riassorbiti nella natura» (*ibid.*). Il cibo e i corpi sono infatti sottratti alla dimensione della fine, non deperendo, non morendo e non putridendo mai: «in definitiva — concludono i due autori — il *networked food* appare come l'ambrosia (etimologicamente "il cibo degli immortali") dei nostri giorni, postata nel cyberspazio

perché i nostri “doppi” (Morin 1951) la condividano, ma che tradisce l’inquietudine legata alla dolorosa mortalità dei nostri corpi di carne e sangue qui nel nostro spazio, “nel regno basso della vita organica”» (*ibid.*). Si tratta, come si può notare, di un’ulteriore e interessante riflessione sul tema del doppio.

La messa in scena della propria autodistruzione è invece il tema del contributo di Adolfo Fattori che, ragionando sulla presunta pratica della *Blue Whale*, ripercorre gli antecedenti nell’industria culturale, tra il *Crash* di James Graham Ballard e l’omonimo film di David Cronenberg. Qui il tema della morte è affrontato indagando le ossessioni legate alle interpolazioni tra violenza, macchine, tecnologia e sesso grazie alle quali la dimensione organica dei corpi si fonde con elementi artificiali. Come mette in luce Fattori, lo snodo è tutto nella messa in scena della propria fine: il filo che lega le tappe del gioco della *Blue Whale* — poco importa se sia “vero”: esso è quanto meno “possibile” — alle performance del dottor Vaughan di *Crash* è nella volontà di realizzare imprese orchestrate fin nei minimi particolari e di “dirigere” — e documentare — la propria fine. Quest’ultima si trasforma in un rito di passaggio verso una nuova dimensione della condizione umana, quella del post-umano — concetto su cui, come si vedrà, tornano anche altri autori in questo volume. Come spiega ancora Fattori, «la religione della compenetrazione fra materiali industriali e tessuti umani immaginata da James Ballard e celebrata dai suoi adepti [...] si evolve nel culto della propria annichilazione in forma *selfie*, a documentare il rito di passaggio dalla condizione del dolore interiore a quella del nulla estremo» (*infra*).

L’intermedialità contemporanea ha consentito al cinema prima e alla più recente produzione televisiva seriale poi di riprodurre perfettamente — attraverso il digital editing e il digital compositing — le tecniche dell’immagine fotografica e pittorica. Offrendo inediti e dettagliati punti di vista attraverso una vicinanza con il corpo morente, malato, morto o decomposto prima impensabili, queste nuove tecniche permettono dunque ai

pubblici di osservare in modo più profondo la *fine*. L'immagine filmica è dunque ancora più efficace e realistica e mette in luce le pulsioni più riprovevoli, come la volontà di uccidere o, addirittura, il cannibalismo; del resto, la morte raccontata è spesso lo «specchio anamorfico degli atti e conflitti umani, [che agisce] sgretolando ogni loro coerente ordinamento e svelandone l'inganno, l'errore, l'effettivo dis-ordine, la sostanziale insensatezza» (Abruzzese, 2003: 379). Il contributo di Mario Tirino discute proprio di queste narrazioni ai limiti, mostrando come la forma più cruenta della morte — l'assassinio — possa spingersi fino a diventare un rituale performativo che aiuta a sviluppare e mettere in scena il racconto di sé. Chiudendo il cerchio rispetto al contributo di Adolfo Fattori — laddove, come visto, si discute della messa in scena della propria morte — Tirino fa emergere il legame che può esservi tra la propria costruzione identitaria e l'assassinio. Scegliendo la serie televisiva *Hannibal* come caso di studio, Mario Tirino ci fa vedere come nella reiterazione e nella ritualità dei gesti alla base dell'omicidio seriale — e del collegato atto cannibalico — si realizzi la perfetta performance attraverso la quale costruire l'identità criminosa, identità che, in un gioco di specchi, è 'rubata' da Hannibal stesso. Hannibal è infatti un caso emblematico perché mette in scena anche l'estremo tentativo di possesso dell'identità dell'Altro: non solo sottraendogli la vita, ma *cosificandolo*, trasformandolo cioè in oggetti di altro tipo — vegetale, animale, inanimato. Il corpo morto infatti da solo non basta al possesso completo dell'Altro: è necessaria la sua manipolazione, la sua trasformazione.

Tutt'altra direzione — a dimostrare la profondità e ricchezza del nesso immagine, media e morte — prende Luca Bifulco che nel suo contributo *Morte pubblica, tra classe e status* si sofferma sul tema della rappresentazione mediata della morte attraverso una chiave di lettura poco percorsa nell'ambito degli studi tanatologici, vale a dire la prospettiva del conflitto. Le morti di Jade Goody, volto noto della tv a partire dalla partecipazione a un'edizione del Big Brother inglese e di Lady Diana diventano un'occasione per riflettere sulle caratteristiche della morte pubblica: in essa, i pubblici che assorbono le notizie e partecipano

alle celebrazioni e al lutto costruiscono socialmente il significato e il valore attribuibile al compianto e negoziano l'opportunità del lutto, la sua durata, le sue caratteristiche. Le due morti offrono l'occasione per la costruzione di due racconti mediatici particolarmente emblematici: per quanto si tratti di due figure molto lontane, entrambe hanno catalizzato in vita attenzione e sentimenti contrapposti. Questa loro fama controversa è sfruttata da Jade che — ancora in vita — progetta un vero e proprio reality sulla sua fine — ed è utilizzata dai media — nel caso di Lady Diana — per catalizzare un'attenzione senza precedenti sulla gestione pubblica del funerale. Nel raccontare e rappresentare la morte di queste due celebrities, i media, come sottolinea Bifulco, segnano la definitiva “destrutturazione degli spazi sociali” perché «pubblico, privato, ordinario, straordinario, tutto si fonde, violando ogni confine» (*infra*). Anche se con profonde differenze, entrambe le morti, nel loro essere pubbliche, si trasformano in un'occasione per allestire un «impianto simbolico comunitario» a partire da una ritualità che, seppur imperfetta, consente alle persone di unirsi e di elaborare costruzioni identitarie. Come acutamente mette in luce Bifulco, la teatralizzazione della morte pubblica sembra quasi una perfetta summa delle istanze contemporanee e antiche nei confronti della morte, e al contempo una nuova ricerca di senso di fronte all'inspiegabile: «ciò che si nota è la fusione di un approccio tipicamente moderno – fatto di salvifica distanza, medicalizzazione della morte, colpe esterne — con tentativi di proposizione retorica di motivi dal sapore comunitario — il lascito materno, l'unità di una nazione, la trascendenza religiosa — che trovano vasta eco mediatica» (*infra*). Le morti pubbliche sono però anche altro: esse si trasformano nell'occasione di affrontare discorsi pubblici. Come scrive Bifulco: «la morte, se celebre, quando celebrata, dialoga in qualche modo col potere». Essa serve dunque anche a ristabilire le convenzioni, a rinsaldare l'identità di una nazione, a sottolineare distanze sociali e differenze di classe e a ricollocare tutti — il soggetto morente e il pubblico che osserva e vi si identifica — «nei binari giusti della disciplina convenzionale».

3. Verso una mediatizzazione della morte

Il desiderio di vincere la propria mortalità connota l'uomo da sempre: a rendere più tragico questo desiderio c'è che l'uomo non solo sa di dover morire, ma sa di sapere (Bauman, 1992; Elias, 1985). Tuttavia, i più recenti progressi scientifici e tecnologici³ — dalla crioconservazione alle cellule staminali, dalla clonazione alle terapie geniche — sembrano quasi vicini ad esaudire questo anelito. Internet dal canto suo contribuisce a questo progetto, favorendo pratiche di *immortalità digitalizzata*.

Confrontandosi con questo scenario, tutti i contributi presenti in questo volume non sono solamente delle riflessioni sull'ampio tema della relazione tra i media e la morte e non si limitano a discutere delle differenti forme che assume questa relazione. Attraverso l'analisi delle varie rappresentazioni mediali della morte in un ecosistema mediatico completamente rivoluzionato dal digitale è infatti analizzato — dalle più diverse prospettive — il reale portato di tale trasformazione in termini di gestione, simbolizzazione e costruzione sociale della morte. In questa sede non si parla dunque solo della morte mediata, ma si offrono suggestioni per poter riflettere — d'ora in poi — su un vero e proprio processo di mediatizzazione⁴ della stessa, vale a dire un processo che abbia il potenziale di trasformare le categorie concettuali intorno al senso culturalmente e socialmente attribuito alla morte. Del resto, «l'area dei fenomeni comunicativi non si può considerare epifenomenica rispetto all'ambito dei processi e delle strutture sociali, ma va ripensata come una variabile strategica del mutamento sociale» (Borrelli, 2010: 11). Sembrerebbe perciò che con la svolta digitale i media stiano contribuendo a cambiamenti nel lungo termine in merito alla comprensione e al rapporto che gli individui — per lo meno in occidente — intessono con la morte, gettando nuova luce su concetti chiave quali il sequestro della morte e del morire, la

³ Di questi temi si discute estensivamente nel contributo *La morte nel mondo digitale*.

⁴ Per riferimenti teorici sul tema della mediatizzazione si rimanda a Lundby (2009; 2014), Hjarvad (2008), Hepp (2013).

narrazione del dolore, la gestione del lutto, l'*afterlife*. Si può parlare di mediatizzazione perché, ad esempio, si sta modificando ciò che si considera — in merito alla morte — come 'normale' o 'eccezionale'; sta cambiando la definizione di quali pratiche di lutto siano considerate appropriate e si stanno trasformando i criteri con cui ciascuna morte è giudicata o meno degna di essere compianta in pubblico (Hanusch, 2010). Non solo: «è possibile ipotizzare che la nostra esperienza della morte stia subendo un processo di mediatizzazione [perché] i media [...] impattano la nostra comprensione della morte; danno forma a come noi la percepiamo e gestiamo sia a livello individuale che collettivo [...]; influenzano la costruzione di identità individuali e collettive di fronte alla morte; e incidono su come le organizzazioni e le istituzioni che si occupano della morte operino a livello privato, pubblico, politico ed economico» (Sumiala, 2014:686-7, trad. nostra).

Ma soprattutto, i media digitali sembrerebbero detonare una vera e propria mediatizzazione della morte nella misura in cui la morte, il morire, e il lutto stanno superando i confini della 'protective box' all'interno della quale sono stati messi dalla società moderna (Walter *et al.*, 2011: 286). È stato ad esempio osservato che internet favorisce il proliferare di forme alternative e marginalizzate legate al discorso sulla morte, sul morire e sul lutto (Walter *et al.*, 2011; cfr. anche Bell *et al.*, 2015).

Le pratiche comunicative online, dunque, sono particolarmente cruciali: se ancora si fatica a dare al trapasso un senso collettivamente condiviso, quantomeno il web sociale permette l'affermarsi di molteplici — e nuovi — discorsi legati alla morte. Alcuni studiosi, ad esempio, hanno messo in evidenza come i media digitali incidano nel favorire la riappropriazione del lutto in quanto pratica comunitaria, elaborata e condivisa per il tempo necessario da tutti quanti hanno conosciuto e hanno avuto un legame con il defunto (Kasket, 2009; Graham & Montoya, 2015; Brubacker *et al.* 2013; Church 2013; Lingel, 2013). Come scrivono Walter *et al.* (2011) «i media del 21° secolo hanno la capacità di dissequestrare la morte, il morire e il lutto per individui conosciuti personalmente. I SNS riportano la morte

indietro nella vita di tutti i giorni — sia nella sfera pubblica che privata — in un modo che i media tradizionali come la televisione e finanche i cimiteri virtuali erano ampiamente incapaci di fare. Se i mass media del tardo ventesimo secolo consentivano al lutto di farsi più pubblico (nello sgomento di parte di quel pubblico), Facebook consente al dolore di essere messo in comune, vale a dire, condiviso nella rete sociale del defunto — il che è qualcosa di assolutamente differente» (ivi: 295). Internet è dunque uno spazio «in cui noi, attraverso gli sforzi per trasferire e conservare l'energia neuronale e la memoria delle persone decedute, possiamo sperare di mantenerli in vita artificialmente anche dopo la loro concreta morte» (Jacobsen 2017: 11, trad. nostra).⁵ Infatti, come sottolineano Walter *et al.*(2011) «le persone a lutto del 21° secolo sono sedute ai loro computer rivolgendosi agli angeli. Non è assurdo. Gli angeli sono dei messaggeri, che viaggiano dal paradiso alla terra e ritorno, e il cyberspace è un medium invisibile adeguato al trasferimento di messaggi attraverso regni invisibili» (ivi: 293, trad. nostra). Del resto, lo aveva sottolineato anche Peters quando scriveva: «In effetti, ogni forma di comunicazione mediata è in un certo senso comunicazione con i morti, poiché i media possono immagazzinare “i fantasmi dei viventi” facendoli tornare indietro dopo la morte corporale» (2005: 224). La vera novità delle «conversazioni via web 2.0 con i morti è che esse non sono private, non c'è imbarazzo nel parlare al morto in presenza di un'audience, né c'è imbarazzo nel parlare come se i morti stessero ascoltando (Walter *et al.*,2011: 293, trad. nostra).

Il processo di mediatizzazione è naturalmente particolarmente articolato. A ben guardare, infatti, non sono solo le pratiche di memorializzazione online o quelle legate al lutto a cambiare anche grazie ai media digitali: il legame tra il rapporto che i soggetti contemporanei hanno con la morte e il web sociale sembrerebbe far emergere anche alcuni fenomeni comunicativi apparentemente distanti rispetto al nostro tema. Nel suo

⁵ Sul tema cfr. anche Moreman & Lewis 2014; Ntelia 2015; Rothblatt 2014; von Eckartsberg & von Eckartsberg 2011

contributo *Malattia e morte ai tempi della rete* Antonio Camorrino riconduce infatti al fallimento della relazione tra morte e scienza la molla che fa scattare l'emergere di alcuni fenomeni comunicativi online: nella ormai già cospicua letteratura sulla diffusione delle fake news e sull'esistenza di un ipotetico regime discorsivo della post-verità, il punto di vista di Camorrino inserisce originalmente nel dibattito anche il ruolo svolto dalla relazione che gli individui hanno con la scienza e, soprattutto, con la morte. Se oggi la mediazione del progresso scientifico appare indebolita, trova spazio una sua ri-mediazione attraverso il web sociale laddove nuovi pubblici connessi decidono di sottrarre il discorso sulla propria esistenza — e conseguentemente, sulla propria fine — alla narrazione dominante della scienza — della quale non riconoscono più l'infallibilità né l'autorevolezza — ricollocandolo nella nuova sfera pubblica digitale che sembra offrire maggiori garanzie nel differimento della propria morte. Si assiste dunque, a uno degli esiti più radicali della 'crisi dei sistemi esperti' (Giddens, 1994) che, paradossalmente, alberga principalmente tra le pratiche degli appartenenti agli strati più istruiti ed alfabetizzati della società.

Naturalmente nel sistema sociale coesistono sempre — contemporaneamente — diverse forze: accanto ai fenomeni osservati e descritti da Camorrino, si registra da più parti, come detto, anche una rinnovata fiducia sul possibile prolungamento della vita a seguito di interessanti progressi della scienza, dalle terapie geniche alle tecnologie rigenerative fino alle possibili soluzioni per malattie prima incurabili. Tali cambiamenti si traducono in «sfide alle interpretazioni convenzionali circa i confini tra la vita, la morte e l'immortalità» (Jacobsen, 2017:9, trad. nostra; cfr. anche Reaney, 1991; Weiner, 2010). Soprattutto, tali cambiamenti aprono nuove prospettive di ricerca attorno ai concetti di mortalità/immortalità, vita/morte digitale, memoria raggruppabili attorno a quella che si sta definendo come una vera e propria *postmortal sociology*: «nella nostra società post-mortale individualista noi siamo maggiormente interessati a mantenere i vivi più a lungo in vita e ad assicurarci di continuare

a vivere vite attive e in salute fino alla fine — se mai dovesse arrivare» (Jacobsen, 2017: 10, trad. nostra).

Come si discute in alcuni contributi di questo volume — ad esempio in *La morte nel mondo digitale* o in *La tentazione della malinconia* — i media digitali si stanno perciò profilando come lo spazio liminare in cui sembrano trovare dimora tutte le più profonde tensioni verso il superamento della finitezza del corpo e dei limiti del tempo nel tentativo di assicurare al sé digitale un ancoraggio nella memoria. I media digitali, dunque, rendono possibili alcune *pratiche di immortalità*, rispondendo in un modo alquanto verosimile all'inconscia incredulità rispetto alla propria morte (Freud, 1918).

Una volta Borges ha scritto che verso la fine della vita «el animal ha muerto o casi ha muerto. Quedan el hombre y su alma», ed è su questi temi che chiude Gianfranco Pecchinenda: le relazioni tra corpo, carne e anima diventano il mezzo potente con cui riflettere sul processo della morte, su cosa sopravvive quando dell'animale non resta che polvere, sulle strategie che l'uomo mette in atto per vincere contro la sua fine e sul potere che solo il linguaggio ha nel cambiare il destino della morte attraverso la memoria. In quest'ottica, tutti i media — in quanto elaborazioni sofisticate del sistema linguistico umano — possono essere considerati mezzi con cui si tenta una continua fuga dalla morte.

Come visto, il sogno di immortalità infaticabilmente elaborato dai racconti medialti sembrerebbe dunque trovare una nuova linfa nei media digitali: in sintesi, si è passati da pratiche di esorcismo della morte (la funzione della sua spettacolarizzazione nei vecchi media di massa) a pratiche di “convivenza” costante con la morte nei social media.

Questa nuova linfa ci fa entrare — anzi, *ci avvicina* — alla postmortal society che infatti «non esiste ancora — e, forse, anzi abbastanza certamente non si materializzerà mai nelle vesti di un luogo in cui nessuno muore mai» (Jacobsen, 2017: 10, trad. nostra). Una società postmortale che non esiste ancora, ma che è tuttavia già prepotente in quanto idea, movimento e potenziale (*ibid.*), benché ci mette di fronte a «una concreta sfida ai nostri

valori, ai principi etici, economici, ai nostri credo e alla nostra organizzazione sociale» (*ibid.*). C'è da chiedersi se saremo in grado di fronteggiare tali sfide; sarebbe confortante poter dire: lo scopriremo solo vivendo.

Bibliografia

- Abruzzese A., «La morte e il cinema in TV», in Abruzzese A., Cavicchia Scalamonti A. (a cura di), *La felicità eterna. La rappresentazione della morte in Tv e nei media*, Nuova Eri, Torino, 1992.
- Abruzzese A., *L'intelligenza del mondo. Fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Meltemi, Roma, 2001.
- Abruzzese A., «La morte», in Giordano V. (a cura di), *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma, 2003.
- Abruzzese A., Cavicchia Scalamonti A., «Premessa», in Abruzzese A., Cavicchia Scalamonti A. (a cura di), *La felicità eterna. La rappresentazione della morte in Tv e nei media*, Nuova Eri, Torino, 1992.
- Ariès P., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Seuil, Paris, 1975.
- Ariès P., *Images of Man and Death*, Harvard University Press, Cambridge, 1985.
- Armstrong-Coster A., «In Morte Media Jubilate: An Empirical Study of Cancer-related Documentary Film», *Mortality*, 6, 2001.
- Bauman Z., *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Polity Press, Cambridge, 1992.
- Bell J., Bailey L., Kennedy D., «'We Do it to Keep Him Alive': Bereaved Individuals' Experiences of Online Suicide Memorials and Continuing Bonds», *Mortality*, 20(4), 2015.
- Borrelli D., *Pensare i media*, Carocci, Roma, 2010.
- Brubaker J.R., Hayes G.R., Dourish P., «Beyond the Grave: Facebook as a Site for the Expansion of Death and Mourning», *The Information Society: An International Journal*, 29(3), 2013.
- Cavicchia Scalamonti A., *La camera verde. Il cinema e la morte*, Ipermedium, Napoli, 2003.
- Church S.H., «Digital Gravescapes: Digital Memorializing on Facebook», *The Information Society*, 29(3), 2013.
- Durkin K., «Death, Dying and the Dead in Popular Culture», in Bryant C.D. (ed.), *Handbook of Death and Dying*, Vol. I. Sage, Thousand Oaks, 2003.
- Elias N., *The Loneliness of the Dying*, Continuum, London, 1985.

Freud S., «Reflections on War and Death», in Rieff P. (ed.), *Character and Culture*, Collier Books, New York, 1918.

Giddens A., *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna, 1994.

Goldberg V., «Death Takes a Holiday, Sort Of», in Goldstein J. (ed.), *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, Oxford University Press, New York, 1998.

Gorer G., «The Pornography of Death», in Schneidman E.S. (ed.), *Death: Current Perspectives*, Mayfield, Palo Alto, 1955.

Graham C., Montoya A., «Death, After-death and the Human in the Internet Era: Remembering, not Forgetting Professor Michael C. Kearl (1949-2015)», *Mortality*, 2015.

Hanusch F., *Representing Death in the News: Journalism, Media and Mortality*, Palgrave Macmillan, London, 2010.

Hepp A., *Cultures of Mediatization*, Polity, Cambridge, 2013.

Hjarvard S., «The Mediatization of Society: A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change», *Nordicom Review*, 29(2), 2008.

Howarth G., *Death and Dying: A Sociological Introduction*, Polity Press, Cambridge, 2007.

Jacobsen M.H., «Introduction», in Jacobsen M.H. (ed.), *Postmortal Society. Studies in Death, Materiality, and the Origin of Time*, Routledge, London, 2017.

Kasket E., «The Face(Book) of Death: Posthumous Identity and Interaction on a Social Networking Site», Paper presented at the 9th International Conference on Death, Dying and Disposal, Durham, UK, 2009.

Laderman G., «The Disney Way of Death», *Journal of the American Academy of Religion*, 68, 2000.

Lingel J., «The Digital Remains: Social Media and Practices of Online Grief», *The Information Society*, 29, 2013.

Lundby K. (ed.), *Mediatization: Concepts, Changes, Consequences*, Peter Lang, New York, 2009.

Lundby K. (ed.), *Mediatization of Communication*, De Gruyter Mouton, Berlin, 2014.

McIlwain C., *When Death Goes Pop: Death, Media and the Remaking of Community*, Peter Lang, New York, 2005.

McInerney F., «Cinematic Visions of Dying», in Kellehear A. (ed.), *The Study of Dying: Western Scientific and Social Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

Moreman C.M., Lewis A.D. (eds), *Digital Death: Mortality and Beyond in the Online Age*, Praeger, New York, 2014.

Ntelia R.E., «Death in Digital Games: A Thanatological Approach», *Antae*, 2 (2), 2015.

Peters J.D., *Parlare al vento. Storia dell'idea di comunicazione*, Meltemi, Roma, 2005 (ed. or. 1999).

Reaney D., *The Death of Forever: A New Future of Human Consciousness*, Souvenir Press, London, 1991.

Rothblatt M., *Virtually Human: The Promise – and the Peril – of Digital Immortality*, St. Martin's Press, London, 2014.

Scott Combs C., *Deathwatch: American Film, Technology, and the End of Life*, Columbia University Press, New York, 2014.

Sontag S., *On Photography*, Picador, New York, 1973.

Sumiala J., «Mediatization of Public Death», in Lundby K. (ed.), *Mediatization of Communication*, De Gruyter, Berlin, 2014.

Thomas L.-V., *Antropologia della morte*, Garzanti, Milano, 1976 (ed. or. *Anthropologie de la mort*, Payot, Paris, 1975)

von Eckartsberg R., von Eckartsberg E., «Social and Electronic Immortality», *Janus Head*, 12 (1), 2011.

Walter T., «Modern Death – Taboo or not Taboo?», *Sociology*, 25(2), 1991.

Walter T., *The Revival of Death*, Routledge, London, 1994.

Walter T. (ed.), *The Mourning of Diana*, Berg, Oxford, 1999.

Walter T., Hourizi R., Moncur W., Pitsillides S., «Does the Internet Change How We Die and Mourn? Overview and Analysis», *Omega*, Vol. 64(4), 2011.

Walter T., Littlewood J., Pickering M., «Death in the News: The Public Invigilation of Private Emotion», *Sociology*, 29 (4), 1995.

Weiner J., *Long for This World: The Strange Science of Immortality*, HarperCollins, New York, 2010.

Zelizer B., *About to Die: How News Images Move the Public*, Oxford University Press, New York, 2010.

La partecipazione paradossale: il selfie e la cattura del doppio

Diana Salzano

*Se la morte è sin dal principio, l'immagine non ha fine:
la tecnica della rappresentazione del mondo è immortale*
(R.Debray)

Introduzione

Il selfie è un diabolico dispositivo mediale per chi decide di “immortalare” la propria vita mentre, paradossalmente, questa si spegne; ciò vale sia in caso di suicidio che di morte involontaria, perché, in entrambi i casi, nello specchio fotografico dell'icona identitaria si fondono molteplici significati e si gioca l'intricato rapporto tra l'individuo e la morte e l'immagine, nel caso specifico la fotografia classica e autoritrattante, e la morte. Si tratta di snodi teorici fondamentali e complessi che si cercherà, molto cautamente, di argomentare, partendo dal ruolo *sostitutivo* del referente svolto dall'immagine arcaica dei defunti e della divinità, per passare poi all'immagine tecnica autoreferenziale dei nostri tempi che tenta di esorcizzare la morte con l'iperrealtà, e soffermarsi, infine, sul rapporto sofferto tra la fotografia, il selfie in particolare, e la morte.

E' la storia della finitudine umana che cerca, attraverso il dominio della tecnica, di soffocare l'urlo della morte e tenta invano, mediante i poteri dell'immagine, di esorcizzare il doppio. Ma il progresso tecnico, come nota Morin, è più a beneficio della specie immortale che dell'individuo mortale; l'uomo cioè, nel suo percorso evolutivo, è beneficiato meno dell'umanità, e se la specie avanza senza bisogno di immagini, l'uomo arretra nel nulla, ferito a morte dall'immagine che, come uno specchio spietato, riflette la sua natura mortale.

Nei selfie che immortalano un soggetto nell'attimo immediatamente precedente al suicidio o in quelli che rappresentano in forma narrativa l'agonia che conduce alla morte involontaria, l'individuo sembra finalmente riappropriarsi del proprio doppio, *morte fatta immagine*, della sua funzione

simbolica e linguistica, condividendolo online con il proprio gruppo sociale e spesso anche con pubblici sconosciuti. Il selfie diventa in questo caso un nuovo totem intorno al quale le *network communities* possono addensare la propria partecipazione luttuosa e la propria memoria. L'immagine testamentaria del selfie è un tentativo estremo di ritualizzare ed esorcizzare la morte, nella speranza dell'immortalità nella memoria collettiva online e offline.

1. L'immagine e la morte: dal terrore alla scomparsa del referente

La nascita dell'immagine è collegata sin dall'inizio alla morte: se l'immagine arcaica compare sulle tombe è proprio per esprimere il rifiuto del nulla e per prolungare la vita. L'essenza delle immagini, afferma Levinas, ha in qualche modo a che fare con l'inconsistenza fenomenica delle ombre, degli spettri. Apparenze brumose, fluttuanti, prive di sostanza (Cfr. Levinas, 1948: 769-89).

Tutta la semantica dell'immagine, in effetti, richiama quella della morte: in greco *eidólon* significa fantasma dei morti, spettro (così come il termine *simulacrum*) e solo successivamente immagine, ritratto; l'*imago* è il calco in cera del viso dei morti, *figura* significa in prima istanza *fantasma*, *segno* proviene da *sema*: pietra tombale. Il termine *rappresentazione* indica, infine, nel linguaggio liturgico, una bara vuota su cui viene steso un drappo mortuario per una cerimonia funebre.

Nella vita dello spirito insomma, vedere è già ascoltare la morte (Cfr. Vigée 1985: 79, trad. nostra).

Lo stretto rapporto tra l'immagine e la morte è già in nuce nell'evidenza inconfutabile che, attraverso l'immagine, il reale prende le distanze, si allontana: «la cosa era là, l'afferravamo nel movimento vivo di un'azione comprensiva, e, divenuta immagine, istantaneamente eccola divenuta l'inafferrabile, l'inattuale, l'impassibile, non la stessa cosa allontanata, ma questa cosa come allontanamento» (Blanchot, 1967: 223). Un allontanamento però che

non raggiunge alcun luogo, e lascia tutt'al più sopravvivere una sorta di spoglia silenziosa, la quale può trovar senso soltanto nell'immagine cadaverica esprimente una "pseudo-verità", somiglianza suprema e insieme somiglianza con niente (Wunenburger 1999: 361).

Il «cadavere è la sua propria immagine. Non ha più con questo mondo, in cui appare ancora, che le relazioni di un'immagine, possibilità oscura, ombra in ogni tempo presente dietro la forma viva, e che adesso, lungi dal separarsi da questa forma, la trasforma completamente in ombra» (Blanchot *op. cit.*: 226). L'immagine è dunque «l'ombra e ombra è il nome comune del doppio» (Debray 1999: 23). L'esperienza di un doppio dotato di somiglianza è infatti all'origine mitica dell'immagine.

Le immagini prodotte dall'uomo, osserva ancora Wunenburger (*op. cit.*), «sono destinate a rivestire di un contenuto determinato la consapevolezza di una mancanza» (*ivi*: 49). E' ciò che intende anche Debray quando afferma che «l'arte nasce funeraria e rinasce non appena morta, sotto il pungolo della morte stessa» (Debray, *op. cit.*: 22).

Mentre il corpo senza vita del re, nell'antichità, andava in putrefazione, la sua effigie veniva omaggiata per quaranta giorni. Dunque appariva chiaro già ai nostri antenati che nella copia ci fosse più dell'originale: un potere sostitutivo più forte di ciò che l'immagine sostituiva, mentre tra la cosa rappresentata e la rappresentazione avveniva un "trasferimento d'anima". La vera vita insomma era nell'immagine fittizia piuttosto che nel corpo reale: «L'immagine è il vivente di buona qualità, vitaminizzato, inossidabile. Insomma affidabile» (*ivi*: 25). La figurazione e la trasfigurazione camminano, dunque, a braccetto da molto tempo: «Questa riserva di potenza contenuta nell'immagine arcaica, o questo supplemento di maestà» (*ibid.*) che essa riesce a conferire ad un individuo, ha reso sin dal principio la rappresentazione un «privilegio sociale e un pericolo pubblico» (*ibid.*).

Che l'immagine fosse più potente del suo referente era perfettamente chiaro agli iconoclasti schierati contro gli iconofili a partire dal secondo concilio di Nicea. Potente e violenta.

L'immagine è infatti una *violenta* duplicazione delle cosa, perché con arroganza e protervia gareggia con essa per strapparle la presenza: «se la cosa si accontenta di essere, l'immagine mostra ciò che la cosa è e come essa è. Essa fa uscire la cosa dalla sua semplice presenza per metterla in *praes-entia*, in essere-davanti-a sé, rivolta verso il fuori» (Nancy, 2007:116). Nella sua forza espressiva, quindi, l'immagine deforma e trasforma il suo oggetto, lo spinge nel vortice passionale di una metamorfosi dinamica, lo trascende con una forza distruttiva, eccessiva; lo violenta per sublimarlo in una mostrazione che è “mostruazione” (Cfr. Salzano, 2004): Un «pittore non dipinge forme, se non dipinge prima di tutto una forza che si impadronisce delle forme e le trascina in una pres-enza» (Nancy, *op. cit.*: 20). Ed è una forza cenestesica, polisensoriale, quella dell'immagine: essa getta in faccia un'intimità che arriva «in piena intimità-attraverso la vista, l'udito o il senso stesso delle parole. L'immagine-infatti-non è soltanto visiva: è anche musicale, poetica, tattile, olfattiva, gustativa» (*ivi*: 35) e ha la facoltà di essere percepita come espressiva anche da occhi che non dominano il codice.

Un imperatore cinese, è l'incipit del testo di Debray a cui si fa qui riferimento, chiese una volta al primo pittore della sua corte di cancellare la cascata che aveva dipinto sulla parete del palazzo, perché il rumore dell'acqua gli impediva di dormire. Questa presenza *assordante* dell'immagine che attraversa la rappresentazione, testimonia la sua forza espressiva e la sua caratteristica di *eccedere* il segno pur rappresentandone l'infanzia, o forse proprio per questo. *Infans*, infatti, è *colui che non parla* ed è il suo silenzio, denso di mille significati, a sedurre in modo così assoluto.

Questa *traccia dell'intimo* che è l'immagine, questa *distensione di un presente d'intensità*, ci tocca e ci appassiona: essa «è desiderabile o non è immagine» (Nancy, *op. cit.*: 38). Lo sguardo «si impregna di colore, l'orecchio si impregna di sonorità. Nella mente non c'è niente che non sia nei sensi: nell'idea non c'è niente che non sia nell'immagine (...). Cogito diventa *imago*» (*ivi*: 44).

Nel termine *re-praesentatio*, il prefisso *re* non ha un valore di ripetizione ma esprime intensità: «la *repraesentatio* è una presentazione sottolineata» (*ivi*: 67). Così Nancy descrive l'esigenza mostrativa dell'immagine, che è quella di esibire la presenza, metterla in luce, porla in avanti. Wunenburger, in accordo con questa posizione, ricorda che l'immagine «appare come segnale dell'avanzata dell'Essere in forma di presentificazione, segno dell'immanenza del vivere» (Wunenburger, *op. cit.*: 239).

A questa valenza ostensiva della rappresentazione Debray aggiunge un compito ulteriore quando, a proposito del rapporto tra l'immagine e la morte, afferma che rappresentare non è semplicemente *evocare* ma *sostituire*, come se l'immagine fosse lì per coprire una mancanza, alleviare una pena (Cfr. Debray, *op. cit.*: 35). L'immagine è quindi in origine un ponte tra il visibile e l'invisibile.

E' stata l'angoscia della precarietà a creare il bisogno di immagini, di monumenti commemorativi, perché solo chi è consapevole della propria mortalità vuole continuare ad esistere. Quanto più la morte è rimossa invece dalla vita sociale, tanto meno l'immagine è viva, e vitale è il nostro bisogno di immagini. Forse fu alla vista della morte, osservava Fustel de Coulanges, che l'uomo ebbe per la prima volta l'idea del soprannaturale e decise di sperare oltre ciò che vedeva. La morte è stato il primo mistero che ha messo l'individuo sul cammino degli altri misteri, elevando il suo pensiero dal visibile all'invisibile, dall'umano al divino; e poiché “né il sole né la morte possono essere visti in faccia”, l'uomo ha dovuto ritualizzare l'abisso attraverso la riproduzione speculare dell'immagine. Contemplarsi in un doppio, in un alter ego, è in effetti lo stadio reale dello specchio umano.

Il doppio dei morti serve a mantenerli vivi. Ciò che la morte decompone, infatti, l'immagine ricompone, stabilizzando la presenza di chi è morto, per impedirgli di tornare, di disturbarci, per catturarne l'anima volante in un oggetto indubitabile: «La tranquillità dei vivi non dipende forse dal riposo dei morti?» (Debray, *op. cit.*: 29).

Per i nostri antenati il soprannaturale era il luogo della potenza ed era importante conciliarsi con l'invisibile visualizzandolo. La rappresentazione costituiva, e in molti casi costituisce ancora oggi, una forma di negoziazione: «Ti dò in pegno un'immagine e tu mi proteggi» (*ivi*: 30). L'immagine fisica, la duplicazione, protegge dal peggio, dal terribile spettacolo della putrefazione, per esorcizzare il volto e gli occhi mortali: «L'aldilà invoca la mediazione di un al di qua» ma senza un fondo d'invisibile non si dà forma visibile: «Gli immortali non si fotografano tra loro. Dio è luce, solamente l'uomo è fotografo (...). Non si fanno mai tante fotografie, o film, come di quello che si sa minacciato di sparizione» (*ivi*: 26-27). “Im-mortalare”, d'altra parte, vuol dire consegnare qualcosa o qualcuno all'eternità, e a ritrarre può essere solo chi è mortale.

L'immagine è dunque mezzo di divinazione, di difesa, di incantesimo, di guarigione, di iniziazione un vero e proprio espediente per sopravvivere: «le cose migliori capitano all'uomo d'Occidente attraverso la sua messa in immagine, perché la sua immagine è la sua parte migliore: il suo io immunizzato, messo in un posto sicuro. Tramite essa il vivo coglie la morte» (*ivi*: 25).

D'altra parte, ricorda Bachelard, la morte è prima di tutto un'immagine e resta un'immagine (Cfr. Bachelard, 1948: 312). L'immagine cioè precede l'idea. Le *imageries* dell'immortalità sono infatti precedenti alle dottrine della sopravvivenza.

Questo *trait du union* che è l'immagine, spinge l'uomo al limite della vertigine. Essa germoglia infatti al punto di incontro tra una sensazione di panico e l'inizio della tecnica: se il panico è più forte del mezzo tecnico si ha la magia e la sua proiezione visibile: l'idolo (Debray, *op. cit.*: 34). Il terrore dominato può condurre invece alla bellezza nell'arte. La bellezza artistica più che una garanzia di qualità è quindi un certificato di permanenza. Oltre il tempo e oltre la morte.

La morte è la nostra fossa insormontabile ma l'immagine ci aiuta a vincerla.

L'attuale flusso di immagini, che Debray definisce “visivo”, è però «senza posta in gioco né conseguenze» (*ivi*: 33), il nostro sesto senso dell'invisibile si è ottuso

e gli altri cinque per contraccolpo. Perché perdere di vista l'insostenibile significa diminuire il fascino torbido dell'ombra e il suo inverso, il valore di un raggio di luce. L'addomesticamento del reale tramite il ripiego della sua modellizzazione teorica e tecnica, senza ledere i nostri bastoncini retinici, rende il loro uso meno urgente. Meno vitale e meno godibile. L'astrazione fatta dalle "cose stesse" diventa subito anestesia dei sensi. Fine dell'incarnazione, riduzione della morte a un accidente, intristimento dell'allegria che si prova nel vedere (*ibid.*).

E' lo stesso timore di Baudrillard: la fine del reale per eccesso di rappresentazione. La *semiurgia*, ovvero la proliferazione di immagini, segni e informazioni dei mondi mediali, tecnologici e virtuali mette in pericolo il reale. Gli uomini fuggono dal deserto della realtà per provare l'estasi dell'iperrealtà ma, sotto la mappa che lo rappresenta, il territorio reale scompare. Nell'autoreferenzialità delle immagini mediali il referente si dissolve e la nuova iconofilia della società postmoderna è l'adorazione di un simulacro che spezza il legame con il referente. E' ottundimento sensoriale e mentale. L'ambito mediatico è la matrice dell'iperrealtà con la quale l'uomo si confronta, in una fiera di specchi che rispecchiano altri specchi. In questa sorta di "idealismo semiologico" dove i segni e gli oggetti dominano incontrastati, l'immagine non fa più paura perché non è più "immagine di":

Con la salita al potere degli utensili possiamo tenere le cose a distanza, schivarne l'insistenza, agire su di esse da lontano. L'occhio può spigolare, far giravolte in superficie, per una *lettura* rapida delle linee e dei colori. Da quando ci siamo annessi il mondo - al punto di fabbricarne quanto ne vogliamo con l'immagine di sintesi- eccoci liberati dai compiti di sussistenza, dall'angoscia di morire una sera di fame o di malattia, dal tramonto inesplicabile del giorno, dal balletto stupefacente dei pianeti. Pronti per il narcisismo senza fine, *ad libitum*, dei colpi d'occhio "tanto per vedere", per niente (*ivi*: 34).

Nel nuovo regime del visibile non si teme più la trascendenza: il "visivo" nasce dunque quando si acquista potere sullo spazio, sul

tempo e sui corpi. La performance tecnica fa magicamente acquisire la “beneficenza della natura”: «la situazione di sicurezza diminuisce l’ombra portata dalla morte sulla vita e dunque il bisogno di un intercessore» (*ivi*: 35)

La nostra *affluent society*, che riesce a conservare traccia di ogni cosa, ha ancora, si chiede Debray, desiderio di immagini? «O, il che è lo stesso ma al contrario, timore di esse?» (*ibid.*).

La visione è, in effetti, ambivalente, è come il *pharmakos*: rimedio e veleno. Ci può proteggere dalla morte propria e altrui con una rimozione, ma dal doppio, *morte fatta immagine*, non si è sicuri di potersi liberare: «Cio che serve a eliminare l’angoscia diventa angosciante» (*ibid.*). La presenza-assenza dei morti o del nostro Dio nella sua effigie può assalirci in ogni istante e costringerci a tacere. *Infans* anche noi: come l’immagine: «L’idolo fa vedere l’infinito; l’arte la nostra finitudine; il visivo un ambiente sotto controllo. Ma resta qualcosa d’incontrollabile» (*ivi*: 36). E così, nel rumore *orizzontale* della comunicazione può irrompere un silenzio *verticale*.

Durerà tanto quanto la specie e l’ossigeno: il dialogo dell’uomo con la vita, di cui la morte è il motore immobile, non è sul punto di interrompersi. Ha semplicemente più di un’arte”, più di un “mezzo” a disposizione (...). Nessuna tecnica di rappresentazione del mondo è immortale. Lo è solo il bisogno di immortalarlo stabilizzando l’instabile (*ivi*: 36-37).

La storia dello sguardo, aggiunge Debray, è probabilmente solo un capitolo della storia della morte in Occidente, ma c’è un filo sotterraneo che collega un’epoca con ogni altra e ci rende contemporanei di tutte le immagini inventate da uomini mortali, perché l’arte sfugge alle maglie del tempo e dello spazio, sopprime le distanze e *se c’è una storia dell’arte, l’arte in noi non ha storia*. Le nuove immagini tecniche, slegate dai corpi e dalla paura, permangono però con più difficoltà, possono rivendicare un valore documentale ma difficilmente acquistano un valore emotivo; l’immagine sacra che salva non è quella dei media che distrae. D’altra parte, guardare non è ricevere bensì ordinare il

visibile, organizzare l'esperienza: «L'immagine trae il suo senso dallo sguardo (...) e questo senso non è speculativo, bensì pratico (...). Le culture dello sguardo (...) non sono indipendenti dalle rivoluzioni tecniche che modificano in ogni epoca il formato, i materiali, la quantità delle immagini di cui una società deve impadronirsi» (*ivi*: 39). Ogni immagine reca lo stigma di un tempo storico ed è traccia di un mondo socioculturale. Il crollo delle illusioni metafisiche, dei grandi racconti della modernità ha reso lo sguardo contemporaneo disincantato. Nella postmodernità il tempo è contratto in un *presentismo* spazializzato che cortocircuita il passato e il futuro. In questo *tempo senza tempo* l'orientamento al futuro scompare con tutte le sue speranze e ricompare la morte nella sua atroce nudità, senza riti e senza miti che possano attutirne la drammaticità. La pretesa utopica dell'uomo di annullare il tempo e con esso la morte si traduce in una velocizzazione del proprio tempo di vita per inserirsi in un simulacro di eternità (Cfr. Cavicchia Scalamenti, 2007: 106). La scomparsa *delle cappe simboliche* e la proiezione sui singoli individui delle problematiche prima condivise con la collettività disorientano e producono nostalgie verso periodi o culture antiche che vengono depurate e razionalizzate. Lo sguardo disincantato si rifugia dunque nel passato inattingibile o nell'iperrealtà, e qui il registro visivo diventa *pornografico*, più reale del reale. Anche la morte è pornografica: di essa non si può e non si deve parlare perché è una realtà vergognosa che bisogna nascondere ed esorcizzare. Le immagini dunque, protesi retiniche delle nostre paure e dei nostri desideri, devono costituire un rifugio dall'oscenità della vita, devono brillare e sedurre per distrarci dal pensiero della nostra finitudine. Esse sono, in fin dei conti, nuovi specchi pensati per disperdere il doppio ed eludere la morte.

2. Im-mortalare: lo spectrum fotografico

Si è detto finora dell'immagine e della morte ma il nostro obiettivo precipuo è quello di indagare il rapporto del selfie, questa particolare fotografia autoritruente, con la morte stessa. Di fondamentale importanza è riproporre allora alcuni passi illuminanti de "La camera chiara" di Roland Barthes: «Si direbbe

— osserva il semiologo francese — che la fotografia porti sempre il suo referente con sé, tutti e due contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa e funebre, in seno al movimento; essi sono appiccicati l'uno all'altra» (Barthes, 2003: 7). Così l'autore si esprime a proposito del rapporto tra la fotografia e il suo referente. Essa non sarebbe nulla senza l'oggetto mostrato. L'*Operator*, colui che fotografa, nel realismo fotografico di Barthes, ha un ruolo del tutto marginale. Contano solo lo *Spectrum*, colui che *subisce*, l'oggetto fotografato, e lo *Spectator*, colui che *guarda*. La fotografia è infatti un medium *trasparente*: porta avanti l'oggetto e *si sottrae in* quanto medium. L'oggetto fotografato è *Spectrum*, spettro, perché ciò che è fotografato *non è più*. La foto è pura contingenza, è una traccia del passato, di ciò che è stato; essa congela l'istante e consegna allo sguardo un fantasma. E' questa la prima analogia tra la fotografia e la morte:

in primo luogo, scoprii questo. Ciò che la Fotografia riproduce all'infinito ha avuto luogo una sola volta: essa ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente [...]; essa è il Particolare assoluto, la Contingenza suprema, spenta e ottusa, il Tale (la tale foto e non la Foto), in breve, la *Tyche*, l'Occasione, l'Incontro, il Reale. (*ivi*: 6).

Lo *Spectrum* è la trasformazione dell'oggetto reale in una *posa* che è già *immagine di* e si pone nel tempo passato: «Non appena io mi sento guardato dall'obbiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di “posa”, mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine» (*ivi*: 12).

La *posa* è un'esperienza dissociante in cui l' "io" avverte una separazione tra sé e l'immagine di sé che si avrà dopo lo scatto; l'"io" perennemente in movimento, fluido, cangiante, nella foto diventa immobile e statico, fissato, una volta e per sempre, nell'immagine di un corpo, un volto, un'espressione (Bordini, 2015): «ahimè — afferma Barthes — sono condannato dalla fotografia ad avere un'espressione» (Barthes, *op. cit.*: 13). L'io fotografato e reso immagine esperisce, guardando la foto, l'alterità; in questo consiste l'esperienza di dissociazione. Così

facendo la fotografia trasforma «il soggetto in oggetto, e anzi, se mi è dato di dire, in oggetto da museo» (*ivi*: 15).

La posa crea un senso di inautenticità, di artefatto, perché in essa il soggetto tenta invano di imitarsi, di sintetizzare in un atteggiamento la plurivocità del proprio io. Ma nell'essere consegnato alla fotografia egli diventa oggetto, vivendo una micro-esperienza della morte: «io divento veramente Spectrum» (*ibid.*). Quello «che vedo è che io sono diventato Tutto-Immagine, vale a dire la Morte in persona; gli altri — l'Altro — mi espropriano di me stesso, fanno di me, con ferocia, un oggetto, mi hanno in loro mano, a loro disposizione, sistemato in uno schedario, pronto per tutte le sottili manipolazioni» (*ivi*: 16). Per Barthes la morte è la forma, l'aspetto della fotografia, in quanto quest'ultima è statica, immobile come un corpo inerte. Così come la morte ci strappa alla vita, la fotografia ci ritrae dal flusso vitale. Ma è il *punctum* che rievoca la vita; esso è ciò che rende ogni foto unica e irripetibile: il *punctum* è come una puntura, come se nell'immagine vi fosse una piccola ferita che ne lacera l'unità dall'interno. Esso è molto più di un colpo di scena che colpisce ma non dura (Cfr. Bordini, *op. cit.*):

la fotografia libera un *punctum*, un dettaglio che evita all'immagine di rimanere ferma su se stessa, il che favorisce in qualche modo la visuale desiderante del resto, di ciò che è nascosto nel fuori-campo. E anche se questo rinvio a un reale passato risulta sfumato di malinconia e di morte, e risveglia un morbido pathos, appare in ogni caso come una “emanazione del passato reale” e assicura un “certificato di presenza” (Barthes, *op. cit.*:89).

Il *punctum* lascia il segno, una cicatrice nella memoria. Esso è casuale, contingente, non dipende dal fotografo ma dall'incontro unico e magico tra la fotografia e lo *Spectator*, colui che la guarda. Questo quid di instabile che è il *punctum* trascina via la fotografia dalla sfera culturale, dall'essere segno, codice, per portarla altrove. La fotografia come medium scompare, diviene trasparente, ed emerge il referente, la presentificazione della cosa stessa che è cosa “passata”. Ciò che lo spettatore intenziona è la

referenza, e il correlato intenzionale di questo atto — ossia il *noema* — è il fatto che l'oggetto ripreso sia stato realmente là di fronte all'obbiettivo: «Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: “E' stato”» (ivi: 78). Il *noema* è dunque la *posa*, il fatto che qualcosa è stata fotografata, la certezza di un'esistenza avvenuta; la fotografia ci mostra quindi un fantasma, il suo referente è uno Spettro.

Molto interessante, ai fini del nostro discorso è però una seconda accezione del *punctum* che non è più di *forma* ma di *intensità*: è il Tempo, «è l'enfasi straziante del noema (“è stato”), la sua raffigurazione pura» (ivi: 95) che si verifica, ad esempio, quando vediamo la foto di una persona che è morta, che non c'è più. Ecco cosa avvicina ancor di più la fotografia alla morte: il senso macabro di un'esistenza senza futuro, di un “è stato” ormai imm modificabile. Il *non c'è più* presentificato crea una vera e propria *vertigine*. Generalmente in ogni fotografia, anche di chi è ancora vivo, secondo Barthes, si ripropone questo senso di catastrofe, aleggia un senso di morte. Ciò avviene a causa della *posa* che testimonia un passato inattingibile. Sebbene sia viva e animi lo spettatore pungendolo, la fotografia esprime quindi il Tempo nella sua irrevocabilità, presenta la Morte, la perdita, perché la sua temporalità è congelata, immobile, cadavere. Si è attratti dall'immagine, *analogon* assoluto, si prova strazio, pietà, si accarezza il suo oggetto ma il tocco restituisce solo la percezione di una superficie piatta dalla funzione documentale, di testimonianza. In una fotografia, afferma Munier, in forte polemica con le immagini tecniche, «è il mondo stesso a farsi immagine in noi. Un'immagine che annulla qualsiasi distanza interiore e aderisce, per così dire, all'anima sostituendosi al suo sguardo» (Munier, 1963: 54-55, trad. nostra). Come osserva Bazin: «L'obbiettivo solo ci dà dell'oggetto un'immagine capace di smuovere, dal fondo del nostro inconscio, questo bisogno di sostituire all'oggetto più che un calco approssimativo: l'oggetto stesso, ma liberato dalle contingenze temporali» (Bazin, 1973: 7). Il ruolo del fotografo, si è detto, per Barthes è assolutamente secondario: egli è una “causa seconda” in quanto la “causa prima” sono la luce e la macchina. L'uomo rimane spettatore con diversi

gradi di passività. La fisica, la chimica e il referente sono gli elementi che creano l'alchimia fotografica. Considerare il fotografo, afferma Barthes, è un'operazione fuorviante.

Naturalmente questa rimozione dell'intenzionalità artistica del fotografo è stata da più parti confutata. La fotografia restituisce infatti non solo un frammento di realtà ma anche "l'immagine di colui che fotografa", un controscatto, una soggettività insieme ad una oggettività. Fotografare significa scegliere un soggetto e il modo in cui fotografarlo. Il fotografo può trasfigurare, trasformare nella fotografia il soggetto mostrato. L'Operator ha dunque una sua intenzionalità e impronta la foto di un taglio soggettivo. Ma cosa accade quando lo *Spectrum* e l'*Operator* coincidono, come nel caso del selfie, dell'immagine autoritraente? E ancora: cosa accade quando la fotografia "immortalà" la morte dell'*Operator*? Quando il controscatto coincide con lo scatto? E' di questo regime del visibile che vogliamo qui occuparci.

3. L'immagine mortale del selfie: la fusione dell'*operator* e dello *spectrum*

Da quanto detto finora risulta chiaro che il selfie non è solo un nuovo e mero dispositivo di ripresa ma un *diamante culturale* (Griswold, 1997) da interpretare, un linguaggio che accoglie nel suo lessico il segno di tutte le forme mediali di riproduzione che lo hanno preceduto. L'occhio autoritraente coincide con lo sguardo dell'operatore e ha come suo oggetto l'operatore stesso. L'immagine di sé postata sui social network, soprattutto dai giovani, non ha un solo Spectator, ma pubblici spesso indefiniti e occasionali. Cambia il regime del visibile e l'ontologia dell'immagine fotografica si arricchisce di nuove potenzialità espressive e di inediti significati.

L'esperienza dissociante della *posa* è continuamente moltiplicata, in quanto gli utenti della rete amano sostituire spesso la loro immagine precedente con un'altra più performativa. Il linguaggio fotografico viene quindi snaturato, in quanto il selfie, più che fermare il tempo, sembra inseguirlo. Lo *Spectrum* assume mille

sembianze, in una “morte” continua e sincopata, mai definitiva. La condanna ad assumere un’espressione è un ergastolo visivo. Ma cosa accade al *punctum* della fotografia? La lacerazione interna all’immagine è in parte rimarginata dal carattere continuo, di flusso, non più evenemenziale dell’esperienza fotografica autoritraente che, in un gioco di parole, sembra *punteggiare* la vita delle persone. Il tempo passato dell’immagine si dissolve nella presentificazione *ad libitum*. La saturazione visiva offusca la facoltà immaginativa, la foto non vuole più sintetizzare la plurivocità dell’individuo bensì vuole moltiplicarsi per eternare *l’hic et nunc* in un flusso di immagini che non possono più *immaginare* il referente ma solo riprodurlo. Il *punctum* non si àncora al ricordo ma ad un presente senza tempo. Il dispositivo digitale svela il suo intimo legame con una fragilità sociale che esorcizza la morte. La fotografia non è sottratta al flusso della vita bensì al suo statuto ontologico, resa pallida copia di un referente che la condanna ad una riproduzione continua di istanti identitari sotto i quali ribolle la caducità umana. Fotografare non è più *immortalare*, non c’è più eternità. Solo la *posa*. Non c’è più *vertigine* perché non si avverte più la *perdita* in questo plèroma di immagini. Niente più *punctum*, niente più *studium*, perché l’immagine replicante ha perso la sua indicabilità socio culturale, e il nome del *noema* non è più “è stato” ma “è sempre qui”. Il tocco, il ricordo, il desiderio, il rimpianto si dissolvono nelle immagini consegnate ai social network, sostituiti dal bisogno ancestrale, a cui allude Bazin, di *avere del soggetto più di un calco: l’oggetto stesso sottratto alla temporalità*.

Il selfie è testimonianza di essere nel *qui ed ora* e l’espressione è una maschera infinita. L’immagine autoritraente è spazio piuttosto che tempo. Uno spazio da riempire di indizi del *tempo di vita*, uno spazio inclusivo che accoglie al suo interno, in una vera e propria coabitazione, l’Alter, uno Spectator che può avere mille volti e mille corpi. Il selfie è un’immagine *connettiva* attraverso cui monitorare la vita degli altri e far monitorare la propria e che, in casi purtroppo sempre più diffusi, può diventare immagine di morte, annunciata e inevitabile; in questi casi, il dolore straziante di una vita che volge al termine invoca un segno che lo

rappresenti: è come se l'immagine autoritraggente esprimesse la nostalgia di un antico registro di significazione che la lega inscindibilmente alla morte: «L'aura corre come un furetto dall'oggetto al soggetto» (Debray, *op. cit.*: 223). L'immagine *sa che la si guarda* e ritorna il pathos dell'*ultima volta*.

Il fotografo, osserva Debray, è un corpo in agguato, predatore di imprevisti e ansioso delle sue prede; ma qui la preda è il fotografo stesso. Il *punctum* è una ferita mortale che si infligge allo sguardo degli altri piuttosto che un'alchimia tra chi guarda e chi è guardato.

Perché sempre più spesso i giovani sentono il bisogno di questa autocannibalizzazione visiva? Perché danno in pasto alle fiere del Web la propria morte o l'atto in cui la sfidano? E perché scelgono il selfie per rappresentarla? Forse perché la *partecipazione* alla vita si paga con la vita e il sacrificio deve essere pubblicamente valorizzato o forse perché l'immortalità visiva e la memoria digitale rappresentano l'ultimo desiderio del morente. L'uomo che lascia la vita diventa un corpo senza più occhio ma l'uomo che resta, appeso come un condannato al sistema di immagini, diventa un occhio senza più un corpo.

4. Vivere di morte morire di vita: la partecipazione paradossale

La morte, afferma Morin, è un atto di affermazione dell'individuo che ne prolunga la presenza nel tempo. Essa prova ad adattare l'uomo al mondo, anzi è espressione del disadattamento dell'uomo al mondo, ma anche delle possibilità di conquista che egli vanta sul mondo (Morin, 2002: 34).

Il desiderio di immortalità è potente e, soprattutto, universale. In effetti, in prima istanza, la morte è una sorta di vita che prolunga in qualche modo quella individuale: «Da questo punto di vista, essa non è un'idea, ma un'immagine, come direbbe Bachelard, una metafora della vita o un mito» (*ivi*: 35). Ciò fa riflettere ulteriormente sul nesso inscindibile tra l'immagine e la morte.

L'economia della morte, fondamentale per l'umanità arcaica, può diventare imperiosa al punto tale da far sì che la morte si inserisca in modo stabile nella vita quotidiana e, addirittura, che la

quotidianità ruoti intorno ad essa (Deffontaines, 1948; Addison, 1931), ribadendone continuamente la presenza “cancerosa”. Il dolore dei funerali, il terrore della decomposizione del corpo hanno tutti un comune denominatore: *la perdita dell’individualità*. L’ «orrore della morte è quindi l’emozione, il sentimento e la coscienza della perdita dell’individualità» (Morin, *op. cit.*: 42), la coscienza di un vuoto che si spalanca proprio là dove c’era l’individuo nella sua pienezza di vita; è dunque consapevolezza del trauma. La morte è infatti il trauma per antonomasia che si «identifica con la distanza che separa la coscienza della morte dall’aspirazione all’immortalità» (*ivi*: 43). L’individuo che si erge *dinanzi* alla morte, osserva Morin, è un individuo che si afferma *contro* la morte (*ivi*: 44): «L’affermazione dell’immortalità è dunque altrettanto categorica e universale di quella dell’individualità» (*ivi*: 45); la speranza nell’immortalità nasce anzi simultaneamente all’angoscia della morte. L’«*affermazione incondizionata dell’individuo è una realtà umana primaria*. Ma questa realtà si scontra con un’altra realtà, anch’essa primaria: l’affermazione del gruppo sociale sull’individuo» (*ivi*: 47). Questo incontrovertibile dato di fatto è fondamentale nell’analisi del nesso tra l’immagine autoritragente e la morte, come vedremo tra poco.

Morin osserva che «l’affermazione del gruppo sociale pervade di sé le parti più intime dell’individuo dissolvendo la presenza traumatica della morte» (*ivi*: 49).

Come ha più volte affermato Lévy-Bruhl (1949), vivere vuol dire appartenere intimamente al gruppo. Si può sostenere che la percezione che l’uomo ha della propria esistenza comprende in sé l’idea di una simbiosi con gli altri membri del gruppo. La partecipazione dell’individuo al corpo sociale è un dato immediato, insito nella percezione che egli ha della propria esistenza.

L’affermazione della coscienza collettiva è talmente più forte di quella individuale che non c’è da meravigliarsi se un atto sacrilego, anche non volontario, implichi una sentenza mortale riferita alla violazione di un tabù (Morin, *op. cit.*: 50). Una sentenza di morte, però, che non sopraggiunge in modo

spontaneo, in quanto è il risultato di una scelta, anche se obbligatoria: il disonore, sentimento caratteristico dell'individualità, può portare al suicidio che è la prova *dell'assoluta trascendenza della società*: quando cioè «la società si afferma a danno dell'individuo e, al tempo stesso, l'individuo considera tale affermazione come qualcosa di più vero della sua stessa individualità, allora il rifiuto e l'orrore della morte si affievoliscono e vengono infine sopraffatti» (*ibid.*).

Spinto all'estremo, l'individualismo può sfociare nel cosmopolitismo: la spinta verso l'individuale può trasformarsi in ricerca dell'universale e viceversa. Ma il cosmopolitismo può significare anche l'isolamento e il distacco dell'uomo dal mondo, la solitudine. In tal caso l'uomo contesta una società che è distante ed estranea alla sua vita e che non è in grado di fargli dimenticare la morte.

Può darsi allora che le trame delle relazioni cui l'individuo partecipa cadano come rami secchi ai suoi piedi; rimasto solo, egli sente che nulla lo tiene legato a una vita che sa destinata all'annientamento. Ma anche quando si erge al rango di divinità, l'individuo vede nascere in sé l'angoscia estrema della morte, da cui emerge la tentazione estrema: il suicidio (*ivi*: 58).

Qui Morin allude ai suicidi che nascono dalla solitudine, dalla disperazione, dalla "nevrastenia": «Se ogni nevrosi è un tentativo regressivo di riconciliarsi con l'ambiente, allora il suicidio — forma più estrema di rottura — rappresenta al tempo stesso la più alta, disperata forma di riconciliazione con il mondo» (*ibid.*). Il suicidio è il prodotto di un vuoto sociale (Halbwachs, 1930) ed è il contrario del sacrificio, che invece esprime una pienezza civica o religiosa:

Esso sancisce infatti la totale scissione tra dimensione individuale e civica. Quando si giunge al suicidio è evidente che la società non è stata in grado di scacciare la morte, non è riuscita a dare all'individuo il gusto di vivere. Ma c'è di più: quella società è ormai vinta, negata, non ha più alcun potere nei riguardi della morte dell'uomo. L'estrema vittoria dell'individuo che riafferma se stesso diviene al tempo stesso un disastro irrimediabile: quando l'individuo si scioglie da tutti i suoi

legami, quando si staglia solo e radioso, allora la morte, non meno radiosa, sorge come suo sole (*ivi*: 59).

E' interessante seguire più a fondo l'analisi antropologica di Morin del rapporto tra l'uomo e la morte perché è indispensabile alla lettura non solo del suicidio di molti giovani nella nostra società ma anche della scelta, purtroppo diffusa, di scattarsi un selfie un attimo prima di morire o in un momento di sfida estrema e di dividerlo in rete.

La consapevolezza umana della morte, osserva Morin, testimonia il sopravvento dell'individuo sulla specie e la specie si indebolisce se l'individualità prende il sopravvento. L'istinto protegge la specie dal pericolo di morte, il che significa che la specie conosce bene la morte anche perché esiste proprio in virtù della morte dei propri individui, ma è solo l'autocoscienza dell'uomo a segnare un'autoaffermazione che «nega la gerarchia della specie e la sua "esclusività"». E poiché la morte significa perdita dell'individualità (...), esser ciechi dinanzi alla propria morte significa non riuscire a cogliere la propria individualità» (*ivi*: 67). L'uomo, dunque, è l'unico ad avere coscienza della morte e a patirne il trauma; egli cerca di negarla elaborando il mito dell'immortalità. Proprio perché la conoscenza della morte è appresa, non innata, l'individuo, come osserva Freud, è sempre sorpreso dalla morte (*ivi*: 70). Per natura dunque egli è cieco di fronte ad essa e quando è costretto a farci i conti, la consapevolezza della morte «investe il nucleo più profondo della cecità umana dinanzi a essa» (*ivi*: 70-71).

La vita umana, in quanto adesione al presente, rimuove l'idea della morte, continuamente esorcizzata e tenuta lontano dal campo di coscienza e dal quotidiano finché non irrompe come un trauma assoluto. La nostra società consumistica e simulacrale riempie la vita di beni materiali ed immateriali che servono a distrarre dall'idea della morte, configurandosi come una vera e propria strategia per esorcizzare questo terribile nemico. Ma anche quando la morte diventa un serio e consapevole oggetto di indagine, come acutamente osserva Cavicchia Scalamonti (*op.*

cit.), in realtà la maggior presa di coscienza può rappresentare un ulteriore modo per esorcizzarla, oggettivandola.

Il rischio di morte, osserva Morin, rappresenta il paradosso supremo dell'uomo dinanzi alla morte, perché contraddice totalmente e radicalmente l'orrore della morte» (Morin, *op. cit.*: 80).

Il coraggio di chi affronta da solo la morte si esprime in tutta la sua pienezza proprio nelle società evolute, in cui l'orrore della morte è più forte e l'individuo si afferma con maggiore determinazione. La paura di perdere l'onore può superare quella della morte: ciò esprime l'affermazione del gruppo sociale sull'individuo e dell'individuo sulla specie. Il *rischio di morte* si configura allora come affermazione dell'individualità:

La morte non si rischia soltanto per conseguire l'immortalità ma per orgoglio, prestigio o per una gioia, una voluttà che vale il rischio affrontato: è il rischio di morte "icariano" (...). La morte si rischia per amore, estasi, vanità, masochismo, follia, felicità...O per puro amore del rischio, come fa l'alpinista: cioè in fin dei conti per amore della vita, per goderla più intensamente e inebriarsene, anche a costo della vita stessa. Ma la morte si rischia anche per i "valori" (...); l'uomo rischia la morte per salvaguardare il suo stesso valore di uomo, il suo onore e la sua 'dignità': si rischia la morte per non rinnegare le proprie idee e non rinnegare se stessi (*ivi*: 82).

Nel rischio di morte, la specie, con il suo istinto di sopravvivenza, si annulla e si afferma l'individuo. Il suicidio è l'espressione estrema di questa affermazione individuale. Esso non esprime solo la solitudine assoluta dell'uomo ma è la prova che, nell'autodeterminarsi, l'individuo può annullare totalmente il proprio istinto di sopravvivenza e conservazione della specie per dimostrare a se stesso di essere onnipotente:

Il suicidio è dunque un gesto supremo, compiuto al culmine di una esasperata riaffermazione dell'individualità: è il suicidio bello di Mallarmé. Kirilov del resto l'aveva compreso: il suicidio è la forma estrema di negazione della specie ma rappresenta insieme la prova assoluta della libertà umana. Tra suicidio e rischio di morte, tuttavia, c'è

una differenza radicale: se il primo non fa che confermare e suggellare una solitudine, un'assenza o un inaridirsi delle partecipazioni, il rischio di morte implica sempre una presenza, una ricchezza di partecipazioni (...). Ritengo perciò che il campo del rischio di morte si estenda di pari passo con l'estendersi del campo delle partecipazioni, e dunque è illimitato (*ivi*: 83).

Il rischio di morte può riferirsi a partecipazioni ludiche (l'avventura per l'avventura, il rischio per il rischio), morali (verità, onore, dignità ecc.) o a molteplici partecipazioni sociali (patria, rivoluzione ecc.). In ognuna di queste forme di partecipazione, l'individuo afferma sempre se stesso ma contemporaneamente afferma che ciò cui partecipa merita l'eventuale sacrificio della sua individualità. La forza delle partecipazioni è portentosa ed è ancora più grande davanti all'accettazione cosciente del rischio di morte, caso in cui tale rischio affronta l'orrore della morte ed è capace di sconfiggerlo; si tratta allora di un'autoaffermazione eroica.

Quasi sempre l'uomo, quando partecipa a situazioni in cui si trova davanti alla morte e sa di rischiarla, scopre questa triplice esaltazione del Sé, dell'Io e del Super io:

Infatti la ricerca del rischio per il rischio, dell'avventura per l'avventura, del combattimento per il combattimento, del gioco, dell'estasi — momenti in cui vengono meno le più elementari precauzioni destinate a proteggere l'individuo — assume un significato davvero intenso: è il sé dell'esaltazione biologica che coincide con un Super io, quella forma di vitalismo nietzschiano che ha presentato la vita come valore chiamata da altri slancio vitale, fervore, forza tellurica ecc. Ma la vita fatta di "pericolo" è anche una morale: partecipandovi, l'individualità non si dissolve anzi vi aderisce, si identifica con forze e realtà che l'esaltano; quanto all'Io, è per così dire racchiuso in un sandwich, stretto fra lo slancio congiunto del Sé e del Super io (*ivi*: 85).

Diversamente, rischiare di morire per la difesa dei valori fa pensare alla "vita intensa": l'esaltazione del Sé destinata ad unirsi a quella dell'Io nel tentativo di difendere il Super io.

Probabilmente è solo questo tipo di esaltazione che infonde il coraggio di affrontare la morte:

Il rischio di morte implica dunque sempre una partecipazione dell'individuo, che dev'essere in grado di dominare il proprio orrore della morte (...). Non appena *l'uomo si afferma come realtà irriducibile sulle rovine della specie, viene alla luce l'orrore della morte; quando poi il suo universo si apre all'infinità delle partecipazioni, viene alla luce il rischio di morte* (*ivi*: 85-86).

Ogni uomo è profondamente vincolato al mondo e le sue molteplici partecipazioni ad esso sono il segno del suo adattamento. Quando le partecipazioni sono di gruppo o hanno una natura animalesca, il trauma e la coscienza della morte si dissolvono, esprimendo un semi-adattamento al mondo; quando invece mettono in gioco il rischio di morte e quindi l'esaltazione dell'individuo, si verifica un'accettazione della *morte possibile*. Rischiare la morte, ricorda ancora Morin, non significa amarla ma spesso significa sfidarla (*ivi*: 87). Il rischio di morte è una forma di partecipazione, e la partecipazione è vita. Vivere insomma significa assumersi il rischio di morire (*ivi*: 274).

La società aiuta l'individuo ad adattarsi alla morte, esattamente come l'istinto, in quanto è depositaria del sapere collettivo ed esercita una forza enorme sul soggetto: «L'individualità umana si manifesta nel perenne conflitto e dialogo tra due opposte polarità: apertura alle partecipazioni e ricerca di autodeterminazione» (*ivi*: 93). L'uomo penetra il mondo e il mondo penetra in lui; egli contemporaneamente *è e non è* un essere sociale, è capace di estasi collettive e violente partecipazioni ma può anche ripiegarsi nella più assoluta solitudine, è «il campionario infinito di una sensibilità onnivora, aperta ad ogni sorta di impulso: simpatia, odio, rabbia, paura, estasi» (*ivi*: 96); è un microcosmo: «sintesi e campo di battaglia della vita» (*ibid.*), è l'apertura al mondo e la partecipazione stessa, è la possibilità di fondersi con l'Altro; il suo atteggiamento cosmomorfico lo assimila al bambino o al primitivo (*ivi*: 103).

L'antropologia dell'umano di Morin ci aiuta a spiegare perché, sempre più spesso nella nostra società, gli individui, soprattutto i giovani, se rifiutati dal gruppo sociale, tendono a ripiegarsi su se stessi ed a isolarsi fino a desiderare la morte: «Il venir meno alle forme di partecipazione conduce all'angoscia della morte, e a sua volta l'angoscia della morte rinvia a quel venir meno. Insomma se la solitudine evoca l'ossessione della morte, l'ossessione della morte conduce alla solitudine e all'isolamento» (*ivi*: 287-288).

L'accettazione dei pari, in particolare per i giovani, è imprescindibile, e se qualcosa di profondo, di acuto, di assurdo irrompe nella vita alterando o alienando irrimediabilmente il rapporto con il gruppo sociale, la morte può esser vista come l'unica via d'uscita. Autodeterminandosi nel suicidio, l'individuo recupera la sua *agency* ed afferma la propria individualità, tentando di espiare il proprio "peccato", in caso di colpa. Nel gesto estremo egli esprime la volontà di ricongiungersi al gruppo sociale.

Nel caso invece della morte subita e partecipata online o in quello dei selfie che mostrano giovani da soli o in compagnia mentre sfidano la morte, non c'è colpa che si desidera espiare ma dolore o sfida che si intende mostrare. Si esprime, in ogni caso, un desiderio assoluto di partecipazione.

Queste argomentazioni ancora non spiegano però il bisogno di fotografarsi un'ultima volta e di condividere il selfie scattato poco prima della propria morte, voluta o subita, sui social network, affidandolo a pubblici in parte noti e in gran parte sconosciuti. Forse la risposta è che finalmente esiste un dispositivo fotografico in cui proiettare consapevolmente e senza subirlo il proprio doppio: l'ordine del visivo, si è detto più sopra, è controllabile, ma finora l'individuo non aveva mai esperito la possibilità di possedere e divulgare "ad ampio spettro" il proprio doppio. Il doppio esorcizzato e mai catturato, il doppio sempre sfuggito alle maglie della rappresentazione; il doppio che fa capolino nello specchio; il doppio che ci spaventa e che ci attende, il doppio in cui si annega. Il mito di Narciso si rinnova: per possedere il proprio doppio si deve morire. Il doppio finisce per prendere il posto dell'essere.

Il fantasma dello specchio, ricorda Merleau-Ponty «trascina fuori la mia carne, e contemporaneamente tutto l'invisibile del mio corpo può investire altri corpi che vedo» (Merleau-Ponty, 1989: 27). Nella fotografia autoritrante, il doppio può esser visto e addirittura condiviso nell'atto supremo dell'abbandono del corpo, può essere finalmente esorcizzato, perché la morte è dietro l'angolo, è già irreversibilmente decisa o imminente, e temere il doppio non ha più senso. E' impossibile liberarsi del doppio senza materializzarlo, ricorda Debray, e il selfie materializza il doppio per affidarlo al lutto e alla memoria collettivi, ripristinando un rito antico. Ciò cui il doppio è associato — ombra, riflesso, specchio — rinvia alla morte e, come afferma Feuerbach «La morte è lo specchio in cui il nostro spirito si contempla: la morte è il riflesso, l'eco del nostro essere» (1830: 180, trad. nostra). L'uomo ha creato il doppio per difendersi dalla morte, ma giunge il momento in cui egli è costretto a riconoscere, proprio nel doppio, la morte che sin dall'inizio aveva negato (Cfr. Rank, 1924), una morte che avanza inesorabilmente, *la morte come crisi, come rottura della nostra vita, come principio di conoscenza, la morte come disperazione e speranza — il risvolto del peccato invisibile — e il risvolto dell'invisibile giustificazione* (Barthes, *op. cit.*: 19). Contemplarsi nell'ultimo specchio del selfie e toccare quel tasto per autoritrarsi e poi diffondere l'immagine online significa *uccidersi sulla soglia del nemico per giocargli un tiro mancino* e poi dissolversi nel magma sociale. E non è detto che il nemico sia necessariamente l'Altro: può essere la vita stessa.

L'ultimo selfie realizza quello che Merleau-Ponty definisce un *chiasmo percettivo* che annulla l'opposizione tra il dentro e il fuori, tra vedente e il veduto (Cfr. Merleau-Ponty, 1984). Il contenuto della rappresentazione dell'immagine appare «nell'esperienza estetica come qualcosa che si sviscera, che guadagna in profondità, che fa risalire allo scoperto un fondo senza fondo. Il soggetto rappresentato compare, allora, come mondo, come forma totale, aperta su un orizzonte sconfinato, come se la rappresentazione cominciasse ad esistere per se stessa. E a questo punto il rappresentato accede a un registro di presenza» (Wunenburger, *op. cit.*: 189), una presenza *mortale*.

Nel selfie che rappresenta il soggetto prima del suicidio o della morte involontaria, il *chiasmo percettivo* è assicurato dall'esperienza drammatica, rappresentata in tutta la sua nudità espressiva. La morte arriva allo sguardo come un pugno in faccia, liberando chi muore ma non chi rimane, il quale diventa preda di un enigma da sciogliere. Le nostre immagini, nell'ottica di Merleau-Ponty, sono come impronte o tracce che non si configurano tanto come riflessi quanto come rimozioni che salgono in superficie da grandi profondità: le istanze delle «immagini, la loro consistenza, non affondano dunque in basso, fuori di sé, ma piuttosto dentro, nell'ombra che disegna uno spazio cifrato, che intreccia i segni come in una “sciarada”» (*ivi*: 192).

L'immagine testamentaria è un enigma perturbante, non dirime il senso come la parola, semmai punta un dito contro il mondo. Il mondo a cui il soggetto chiedeva aiuto, il mondo che non ha saputo capirlo. Tutto ciò indica una sete di partecipazione negata, un estremo bisogno degli altri, il bisogno di partecipare alla loro vita e di far partecipare loro alla propria morte. Scattarsi un selfie un attimo prima di morire per poi condividerlo in rete non ha solo un valore testamentario ma è un grido sociale d'immortalità che sembra dire: «sono qui! Mi vedete? Riconoscetemi, se non in vita almeno in morte!». La *partecipazione* è *paradossale* perché nel gridare la vita annuncia la morte; essa esprime una grande solitudine e un disperato bisogno del gruppo sociale. Per il soggetto non si tratta di un atto di eroismo ma di un'affermazione ultima della propria individualità. Lasciare un selfie in pasto al cannibalismo feroce della rete significa inaugurare un cerimoniale, lasciando agli altri il doppio di sé, perché possano custodirlo nel ricordo o subirlo come spettro ulteriore della propria esistenza mortale. Significa restituire al gruppo la matrice sociale della propria identità mentre disperatamente ci si aggrappa ancora ad essa; abdicare allo sguardo possibile di chiunque, annegando negli altri. E' un atto feroce anche questo. Ma di affermazione.

Solo il mare accanto a noi, solo il mare che sale e scende! Basta con questa spina continua nel cuore; basta con questi giorni che scorrono, goccia a goccia. Solo il mare eterno, per sempre, tutto insieme e in un solo momento! Il mare, e siamo dentro! Solo la prima sorsata costa (ballata di P. Claudel citata in Morin, *op. cit.*:178)

Tra le macerie delle nostre povere immagini, «sempre più balbettanti per il nostro non saperle guardare o ascoltare» (Wunenburger, *op. cit.*: 261), si fa strada il consapevole o inconsapevole proposito di consegnare allo sguardo altrui immagini non mimetiche, non simulacrali bensì “immaginali” laddove «l’immagine “immaginale” è la medesima immagine nella quale invisibile e visibile, vita e morte, si scambiano le parti in una folgorazione irripetibile e, in fondo, inintelligibile» (*ivi*: 262).

Immagini immaginali, eterni enigmi da dare in pasto allo sguardo dello Spectator: uno spettatore moltiplicato, invisibile voyeur, il quale, per quello strano stato d’animo definito *filobatismo* (Balint, 1983), è angosciato e contemporaneamente attratto dalla morte violenta¹ che, nell’uccidere qualcuno, risparmia contemporaneamente la vita di chi guarda: «La morte violenta, accidentale, aleatoria, che era un non senso per la comunità di un tempo (...) ne ha tanto per noi: è la sola che fa parlare di sé, che affascina, che tocca l’immagine e il desiderio. Ancora una volta, la nostra cultura è quella dell’ “Accidente”» (Baudrillard, 1979: 57). E si tratta di una *passione collettiva* perché il suicidio, la morte violenta non soddisfa solo il

¹ Scrive Burke: «Tutto ciò che è fatto per eccitare idee di dolore e pericolo; ovvero tutto ciò che evoca oggetti terrifici, tutto ciò che si svolge in analogia col terrore, è fonte di sublime; o, se vogliamo, può suscitare l’emozione più forte consentita all’anima (...). Quando il pericolo e il dolore incalzano, non possono offrire alcuna delizia, sono semplicemente terribili: ma a una qualche distanza, e con le opportune modificazioni, questi sentimenti possono diventare, e diventano in realtà, deliziosi» (Burke E., *Ricerche filosofiche sull’origine dei nostri concetti di bello e di sublime* (1773), citato in Kant, *Critica del giudizio*, pp. 104-105).

piccolo inconscio individuale manipolato dagli immondi mass-media (...); essa smuove così profondamente perché mette in gioco il gruppo stesso, la passione del gruppo per se stesso, che in un modo o nell'altro essa trasfigura e riscatta ai suoi propri occhi (*ibid.*).

La morte “naturale” non ha senso perché il gruppo non vi prende parte: «E' banale perché è legata al soggetto, alla cellula familiare banalizzata, in quanto non è più lutto e gioia collettivi» (*ibid.*).

La morte violenta invece «manifesta qualcosa come il sacrificio, cioè una trasmutazione reale mediante la volontà di gruppo» (*ivi*: 58). A destarsi è la passione per l'artificiale che è, nello stesso tempo, passione sacrificale. All'uomo contemporaneo che non ha più riti efficaci per metabolizzare la morte e la sua energia di rottura resta il fantasma dell'artificio violento della morte (*ivi*: 58-59). La morte *voluta* del suicidio ha dunque un senso: «E' questa artificialità della morte che permette, al pari del sacrificio, il suo raddoppiamento estetico nell'immaginazione, e il godimento che ne deriva» (*ivi*: 59). La morte, ricorda Baudrillard, è qualcosa che si divide, e l'uomo deve saperla dividere con i propri oggetti come con gli altri uomini: «La morte non ha senso che data e ricevuta, cioè socializzata dallo scambio» (*ivi*: 61). E quale migliore medium del selfie, jolly quotidiano della soggettività, passaporto ideale per il rituale può realizzare così compiutamente lo scambio simbolico di cui il gruppo sociale ha bisogno? L'artificialità del medium fa tutt'uno con l'artificialità della morte. Angoscia e godimento raddoppiati per lo sguardo rapace dei mortali.

Bibliografia

- Addison T., *Life beyond Death*, Mifflin, Boston-New York, 1931.
- Bachelard G., *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1948.
- Balint M., «Il difetto fondamentale», in *La regressione*, Cortina Editore, Milano, 1983.
- Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003.
- Baudrillard J., «L'economia politica e la morte», in AA. VV., *Luoghi e oggetti della morte. Nuovi percorsi interpretativi sulle moderne figure della morte*, Savelli Editori, Perugia, 1979.
- Bazin A., «Ontologia dell'immagine fotografica», in Apra A. (a cura di), *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973.
- Blanchot M., «Le due versioni dell'immaginario», in *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967.
- Bordini D., *Immagine e oggetto. La camera chiara di Roland Barthes e il realismo fotografico*, Ebook, Bibliofilosofiamilano, 2015.
- Cavicchia Scalamonti A., *La morte. Quattro variazioni sul tema*, Ipermedium libri, S. Maria Capua Vetere, 2007.
- Debray R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano, 1999.
- Deffontaines P., *Géographie et religions*, Gallimard, Paris, 1948.
- Feuerbach L., *Gedanken Über Tod und Unsterblichkeit*, Verlag J. A. Stein, Nürnberg, 1830.
- Griswold W., *Sociologia della cultura*, Il Mulino, Bologna, 1997.
- Halbwachs M., *Le causes du suicide*, Alcan, Paris, 1930.
- Levinas E., «La réaltité et son ombre», *Tempe modernes*, ottobre, 1948.
- Lèvy-Bruhl L., *Les Carnets*, Puf, Paris, 1949.
- Merlau-Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1984.
- Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989.
- Morin E., *L'uomo e la morte*, Meltemi, Roma, 2002.
- Munier R., *Contre l'image*, Gallimard, Paris, 1963.
- Nancy J.L., *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli, 2007.
- Rank O., *Die Don Juan-Gestalt*, Wien, 1924.

Salzano D., «L'immagine assolta», in Piromallo Gambardella A. (a cura di), *Violenza e società mediatica*, Carocci, Roma, 2004.

Vigée C., «Image et parole dans l'esthétique Juive», in *Idoles*, Actes du XXIV^o Colloque des intellectuels juifs de langue française, Denoël, Paris, 1985.

Wunenburger J.J., *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999.

Il crudo, il cotto e il networked

***Food porn*: scambio simbolico ed esorcismo della morte**

Davide Borrelli e Marialuisa Stazio

Quando siamo stati invitati a dare il nostro contributo a questo libro sulle nuove rappresentazioni medialì della morte la nostra scelta è caduta sul *food porn*. Potrebbe apparire una scelta arbitraria, vaga e non immediatamente comprensibile nel contesto del volume. Ma l'abbiamo deliberatamente perseguita sulla scorta di quanto consiglia Charles Wright Mills ne *L'immaginazione sociologica* (1959), e cioè di non disdegnare per principio di esplorare immagini e nozioni indefinite «perché quella è la forma in cui quasi sempre si manifestano le idee originali, quando si manifestano» (*ivi*: 223).

La nozione di *food porn* — come meglio vedremo — contiene al suo interno una notevole diversità di significati: cibo bello, cibo molto gustoso, cibo ipercalorico, cibo “facile” (senza fatiche, né conseguenze), cibo pericoloso (per la linea e per la salute) e cibo irraggiungibile perché troppo bello, troppo costoso, ben cucinato, ben impiattato.

Dal canto nostro, vi abbiamo voluto introdurre una distinzione, puntando la nostra attenzione su un particolare tipo di *food porn*, quello condiviso attraverso i social media, che abbiamo etichettato *networked food*. Con il *networked food* siamo di fronte a un fenomeno che non è riconducibile semplicemente alle rappresentazioni del cibo che da sempre pullulano sulle riviste o nei programmi televisivi specializzati, per la stessa ragione per la quale gli *user generated contents* che circolano in rete non sono assimilabili ai contenuti prodotti e distribuiti dai media mainstream.

Nell'ambito delle piattaforme comunicative è avvenuta negli ultimi anni una rivoluzione che sta cambiando radicalmente il modo in cui narriamo il mondo e diamo senso al nostro abitare materiale e immateriale. Una rivoluzione, culturale non meno che

tecnologica, che coincide con l'emergenza dell'"autocomunicazione di massa" (Castells, 2009), ovvero dell'insieme dei contenuti generati dagli utenti attraverso i social media online.

In sintesi, siamo transitati da un *mondo fatto per noi* a un *mondo fatto da noi*, e soprattutto *di noi* (Borrelli 2008). Il *mondo fatto per noi* è la narrazione della realtà che le industrie della cultura e della comunicazione costruiscono per offrirla a noi che ne formiamo il pubblico, ottenendo la nostra attenzione di consumatori ed il nostro coinvolgimento di cittadini. Il *mondo fatto da noi e di noi* è, invece, la realtà "biomediatica" (Censis/Ucsi, 2012) che direttamente viviamo, per come la viviamo ed esperiamo, e che esprime immediatamente il nostro modo di essere, esibisce in pubblico la segnatura della nostra singolarità.

Ciò che distingue il *mondo fatto per noi* dal *mondo fatto di noi* è la stessa differenza che si può avvertire fra una notizia confezionata dagli organi d'informazione e un racconto riferito personalmente da qualcuno. Le notizie giornalistiche sono forme di narrazione *disembedded*, ovvero enunciati disancorati dai loro contesti di enunciazione: come se si trattasse del puro contenuto dell'accaduto, separato dall'esperienza e dal mondo di vita di chi lo ha vissuto e lo racconta. I racconti personali, invece, sono emanazioni dei mondi vitali sul piano discorsivo, profondamente *embedded* e radicati in essi, e quindi tali da recare, come osservava Walter Benjamin nel saggio *Il narratore*, «il segno del narratore come una tazza quella del vasaio» (1955: 256). Questa differenza investe necessariamente anche la rappresentazione mediatica del cibo, ossia il cosiddetto fenomeno del *food porn* (Stagi, 2016), perciò proponiamo di mantenere distinte le immagini di cibo *fatte per noi* da riviste e tv da quelle *fatte da noi* attraverso lo smartphone e condivise sui social network. Mentre il cibo ritratto nelle immagini *fatte per noi* non è destinato al consumo alimentare ma alla dimostrazione gastronomica o all'esibizione ornamentale, e in questo senso nasce — per così dire — già morto, sintetico, asettico, plastificato e impersonale, il *networked food* ritrae cibo che effettivamente viene preparato per

essere consumato, e che viene intenzionato delle impronte soggettive delle persone che lo condividono per alimentare il circuito della loro convivialità mediata.

Com'è noto, esiste una vasta e articolata letteratura su fotografia e morte, e anche tra fotografia e cibo, essendo i soggetti immobili particolarmente congeniali alle prime tecniche fotografiche. Lo storico dell'arte Carlo Bertelli (2015) ricorda in proposito come nel suo *The Pencil of Nature* uno dei pionieri della fotografia, William Fox Talbot, abbia pubblicato nel 1844, agli albori della tecnologia, la prima immagine di una sorta di natura morta, consistente in due canestri colmi di frutta.

Il cibo fotografato (e dunque anche il *networked food*), in quanto "referente fotografico", è qualcosa di reale che è stato inquadrato dall'obiettivo di uno smartphone, è una cosa che è stata là, «l'immagine viva di una cosa morta» — per dirla con Roland Barthes (1980: 80).

Ogni fotografia, del resto, rappresenta una sorta di *memento mori*, come ha spiegato Susan Sontag: «fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona o di un'altra cosa. Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo» (1973: 15).

Philippe Dubois (1983), partendo dalle basi teoriche gettate da Barthes e ricollegandosi al concetto di fotografia come monito sulla mortalità delle cose viventi e inanimate, paragona l'atto fotografico allo sguardo pietrificante di Medusa e parla senz'altro della «foto come tanatografia». Operando un taglio nello spazio e nel tempo la fotografia ci porta «da un tempo evolutivo a un tempo fisso, dall'istante alla perpetuazione, dal movimento all'immobilità, dal regno dei vivi al regno dei morti, dalla luce alle tenebre, dalla carne alla pietra» (*ivi*: 157).

Non mancano, d'altra parte, in letteratura solide basi per coniugare concettualmente fotografia e pornografia. Alla fotografia, infatti, sembrerebbe strutturalmente intrinseco un tratto "pornografico", come ha osservato Marshall McLuhan: grazie alla loro riproduzione fotografica tutti gli oggetti del mondo hanno potuto «essere comprati, abbracciati e toccati più facilmente che

le prostitute» (McLuhan, 1964: 202), ed è in virtù di questa sua componente di prostituzione che la fotografia ha potuto costruire l'immagine di un mondo «come di un bordello senza muri».

Forse più complesso, anche se non meno approfondito, il rapporto fra pornografia e morte. La sovrabbondanza e l'intensificazione delle energie erotiche che sembrerebbero caratterizzare la pornografia, sono forme di *dépense*, del «consumo incondizionato» che opera come la morte, poiché esce «da un mondo che crea e conserva» (Bataille, 1948: 46-47) e oppone il consumo, lo spreco, la perdita, agli imperativi dell'utilità e ai valori borghesi di profitto e autoconservazione.

Il porno è, però, una parte non secondaria dell'economia che governa le nostre società. La sua ragione prima risulta da una appropriazione indebita del principio solare di consumo e di espansione libera dell'energia. Certo, nell'utente del porno è possibile scorgere l'eco dell'eccesso, del dispendio, dell'orgia, del sacrificio ma, dalla parte della produzione, non possiamo non vedere i valori capitalisti di utilità e profitto. Il porno è anche un modo di mettere al lavoro e capitalizzare le fantasie, gli impulsi, i desideri e le energie più eterogenee ed incontrollabili.

Probabilmente *Eros* e *Thanatos* non si trovano nella pornografia nel rapporto di contrapposizione freudiana, e nemmeno in quello di compenetrazione in cui le intende Bataille (1976: 13): «Dell'erotismo si può dire che esso è l'approvazione della vita fin dentro la morte».

Sono, probabilmente, l'uno l'esorcismo dell'altra. Quello che nel porno possiamo (e amiamo) vedere è il sesso esorcizzato e depurato della mortalità dei corpi che lo praticano. Un sesso privato della vita, un sesso senza *zoé*, che scongiura ciò che alla vita è inevitabilmente connesso: la morte (ma anche la malattia, l'invecchiamento, il dolore).

Insomma, come si può vedere, ce n'è abbastanza per provare a intrecciare nel concetto di *food porn*, prima, e di *networked food* poi, alcune delle pratiche discorsive concernenti la fotografia, la morte e la pornografia.

Quanto al *food porn* propriamente detto, la letteratura specifica è ormai abbastanza nutrita. Ragion per cui noi, che — oltre a

tentare di esercitare la nostra *immaginazione sociologica* — siamo comunque anche *tecnici ben addestrati* «in ciò che è già noto» (Mills, *op. cit.*: 223), procediamo come di dovere a una ricognizione semantica sul tema.

Il *food porn* in letteratura

Secondo Luisa Stagi (2016) il concetto attuale di *food porn* troverebbe un illustre precedente nella “cucina ornamentale” di cui parla Roland Barthes (1957), ossia nella “cucina della vista” offerta da riviste popolari destinate a un pubblico femminile come *Elle*.

In queste immagini l’ornamento fa aggio sull’alimento, l’immagine sulla cosa: «di qui una cucina di rivestimento o dell’alibi, che si sforza sempre di attenuare o anche travestire la natura primaria degli alimenti, la brutalità delle carni o l’asprezza dei crostacei» (Barthes, 1957, *cit.*: 125). Ciò che sembra legare questo modo di rappresentare il cibo alle fantasie pornografiche di natura sessuale sarebbe il fatto che l’uno e le altre dispiegano un immaginario artificiale fatto di piaceri raffinati ed onirici, ma in fin dei conti proibiti ed inaccessibili. Non è un caso che la rivista *Elle* prediliga una rappresentazione magica anziché reale ed economica della cucina, proprio in quanto indirizzata a un pubblico di lettori che verosimilmente non si possono permettere questo tipo di piatti nella vita quotidiana (Stagi, *op. cit.*: 17).

Molti anni dopo, in epoca di predominio della televisione, Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1999) scriveva che spettacoli televisivi e libri di cucina ci invitano più che altro a mangiare con gli occhi, senza cucinare o consumare il cibo. In realtà, però, «gli stilisti cibo producono una cucina tossica che può sembrare ben più commestibile e deliziosa del cibo vero, specialmente sotto le calde luci dello studio. Nelle immagini commerciali, nelle riviste e nei libri di cucina, i piatti sono resi attraenti da sostanze non destinate alla bocca» (*ivi*: 3). In breve, uno spettacolo immangiabile, che mira a mostrare un’esperienza invisibile o, più precisamente, a suggerire visivamente ciò che noi associamo a particolari sapori e odori, anche in assenza di stimoli olfattivi o gustativi.

Possiamo gustare il cibo a distanza, mangiare con gli occhi, perché attiviamo i ricordi del gusto e dell'odore. Il cibo da guardare — come la meravigliosa confetteria presentata alla fine dei banchetti rinascimentali, tecnicamente commestibile, ma destinata a essere applaudita più che mangiata, o come tutti quei dispositivi che, come le *cuccagne*, coltivavano il visivo — sottolinea il fatto che l'aspetto del cibo è una qualità più duratura in confronto all'effimero sapore, e permette di costruire un linguaggio visibile (ed edibile) di emblemi e segni. «Il cibo che è dissociato dal mangiare, esclude il naso e la bocca. E in tal modo può essere sottoposto a elaborazioni estreme: visive, tattili, verbali» (*ivi*: 2).

Tuttavia, l'etichetta di *food porn* non riguarda solo il contenuto o il modo con cui il cibo è presentato e rappresentato, ma piuttosto si rivolge a un costrutto molto più complesso dell'esperienza umana (Mitchell, 2014). Si allontana, allora, dalle considerazioni estetiche, rompe divari, viola i confini e oltrepassa una qualche sorta di soglia verso l'osceno e l'inattingibile. Sotto l'immagine lucida e goduriosa, nasconde il piacere, il peccato e lo spettro della malattia e della morte.

Nella seconda metà del secolo XX l'ampliarsi della scelta alimentare in quantità, qualità e varietà, oltre a rendere plausibile il concetto di dieta, ha fatto sì che i gusti, le preferenze e le scelte personali in fatto di cibo potessero entrare a far parte dello stile di vita, della costruzione e della presentazione del sé (Giddens, 1994). La crescita dell'attenzione sui problemi dell'alimentazione — legata all'ossessione della forma fisica, alle diete, al fitness, ma anche al crescere dei disordini alimentari e dell'obesità — ha sostenuto lo sviluppo delle forme medialità legate al cibo. Nel «mosaico cacofonico e contraddittorio di criteri di scelta alimentare» (Sassatelli, 2004), per aiutare il soggetto a governare le opposte spinte di edonismo e autocontrollo, e a negoziare gli adeguati compromessi (Lupton, 1996), cresce il bisogno di strumenti di scelta individualizzata. Alla “gastronomia” (Fischler, 1979), si oppone allora la costante crescita dell'editoria specializzata e il progressivo interesse delle testate giornalistiche e televisive per il cibo e la ristorazione. Il corpo sano e magro è

un imperativo sociale che prescrive e implica l'amplificazione della percezione dei rischi alimentari (Lupton, 1995; 1996, cit.). In questo contesto, il cibo accentua il suo ruolo nelle strategie sociali di appartenenza e il suo carattere di "tecnologia" di «costituzione etica ed estetica del sé» (Taylor, 2010; cfr. anche Probyn, 1999a; 1999b). Una dimensione etica particolarmente forte, che distingue le scelte alimentari fra le tante forme di consumo etico e critico.

In questo nuovo contesto l'espressione *food porn* pare sia apparsa per la prima volta nel 1979, quando Michael Jacobson, cofondatore del *Center for Science in the Public Interest*, iniziò a pubblicare nella newsletter del centro — *Action Nutrition Action Newsletter* — liste di alimenti sani, denominati *Right Stuff*, contrapposti a liste di insalubri *Food Porn*, vale a dire prodotti alimentari esorbitanti in termini di calorie, grassi saturi, zucchero o sodio. Liste di proscrizione di cibi che, come spiegò in seguito nella stessa newsletter, sono «così sensazionalmente fuori dai limiti di quello che dovrebbe essere un cibo, da meritare di essere considerato pornografico».

Nel 1977 il giornalista Alexander Cockburn nella *New York Review of Books*, sottolineando i «curiosi paralleli tra manuali sulle tecniche sessuali e manuali sulla preparazione del cibo», aveva usato la definizione *gastro porn* per designare quel cibo che «intensifica l'eccitazione e il senso dell'inarrivabile».

L'attuale nozione di *food porn* unisce questa accezione di *gastro porn* alla predilezione per cibi ipercalorici e eccessivamente ricchi di elementi ritenuti pericolosi per la salute come grassi e zuccheri (Mejova *et al.*, 2016).

In altre parole, come suggerisce Molly O'Neill (2003) il *food porn* fornisce una fuga voyeuristica verso alimenti e cucine in cui il denaro, le calorie e il colesterolo non hanno conseguenze.

Un'accezione leggermente diversa, e più vicina alla critica femminista alla pornografia, è quella proposta da Rosalind Coward che, nel suo libro del 1984 — *Female Desire-Women's Sexuality today* — scriveva che la *food pornography*, con le sue immagini ben illuminate e ritoccate e con il suo elidere il processo di preparazione del pasto, «sostiene ed esalta

l'aspirazione a produrre cibo perfettamente rifinito e presentato» che, a sua volta, è «simbolo di una partecipazione voluta e piacevole nel servire gli altri.» (*ivi*:103).

In ogni caso, l'etichetta *food porn* si riferisce solitamente all'uso di immagini tantaliche del cibo in programmi TV e libri di cucina, dove il cibo è ritratto con inquadrature ed effetti visivi pornografici (Zukin, Maguire, 2004). Ma soprattutto del cibo dissociato dagli atti del cucinare e del mangiare: «piatti e vassoi sono sempre pieni, mai assaggiati. La tovaglia è senza macchie, i bicchieri scintillanti pieni di bevande e la visione della cucina non è mai quella del dopo, con pile di piatti, pentole da lavare, sporizia sul pavimento e un secchio della spazzatura traboccante che deve essere portato fuori» (Voight, 1996: 76). In altri termini, nel *food porn*, «cibi e ricette sono a tal punto estraniati dalla vita reale che non possono essere usati altro che per esperienze vicarie» (O'Neill, *op. cit.*: 27).

Frederick Kaufman (2005) per sviluppare il confronto tra porno e *food porn* — entrambi nelle sue parole fanno riferimento ai «bisogni e alle funzioni umani più fondamentali, idealizzandoli e degradandoli allo stesso tempo» — ha guardato trasmissioni televisive sul cibo in compagnia di Barbara Nitke, regista porno, e ha riportato le sue parole: «Si guarda il porno dicendo: 'Sì, potrei farlo'. Sogni di essere lì, ma sai che non potresti. Il ragazzo che stai guardando sullo schermo ha una vita sessuale senza sforzo. Non deve negoziare, intrattenere, portare a cena fuori». E se la regista evidenzia paralleli impressionanti dal punto di vista tecnico tra la fotografia del cibo che bolle in pentola e quella dei particolari più intimi e piccanti nel cinema porno, Kaufman rimarca ancora una volta che «a differenza della cucina casalinga, la cucina TV costruisce un ininterrotto susseguirsi di estasi fisiche, mai una pila di piatti sporchi».

Le immagini lussureggianti e patinate di voluttuosi e peccaminosamente ricchi dessert, o di ricette fantasiose e legate a stili di vita esotici o inaccessibili, sono focalizzati sulla performance e progettate come un esercizio voyeuristico: «il cibo, quando è allontanato dalla cucina, divorzia dalle sue qualità nutritive e di gusto ed entra nel regno in cui l'apparenza

superficiale è fondamentale» (Magee, 2007). Insomma, con il *food porn* «come con la pornografia, godiamo guardando ciò che presumibilmente non possiamo fare» (Mcbride, 2010: 38).

L'avvento del *networked food*

Come abbiamo annunciato, intendiamo tracciare una linea di demarcazione fra *food porn*, e *networked food*. Da un punto di vista mediologico e di sociologia della comunicazione, bisognerebbe introdurre anche un discrimine, non sufficientemente esplicitato in letteratura, fra le rappresentazioni fotografiche del cibo e il proliferare del “cibo televisivo”. Farlo ci porterebbe tuttavia troppo lontano dal ragionamento che vogliamo portare avanti. Ci limitiamo, perciò, a mantenere la distinzione fra immagini di cibo *fatte per noi* e quelle *fatte da noi*. Come abbiamo detto, le prime non riproducono risultati di cotture destinate al consumo alimentare (abbiamo, perciò, definito il cibo che ritraggono: “già morto”). Il cibo riprodotto nel *networked food*, al contrario, è stato preparato per essere consumato. Esso porta quindi l'*impronta* di chi sta per mangiarlo e che, *prima*, provvede a strapparlo — e così a sottrarre lui stesso e la sua esperienza — al comune destino di caducità, estraendolo dal circuito biologico e immettendolo in un altro circuito di vita e condivisione, in un'altra forma di convivialità.

Possiamo ancora definirne le immagini, da un punto di vista estetico e comunicativo, nell'ambito della “cucina ornamentale” barthesiana: un cibo della vista piuttosto che della sostanza e del sapore che, da una parte, si adopera per cancellare ogni naturalità all'alimento «grazie a una sorta di barocco delirante»; dall'altra prova a ricostruirla «mediante un artificio strampalato» (Barthes 1957, cit.: 126). Ma, se da un punto di vista estetico, le fotografie analizzate da Barthes — che colgono il piatto solo dall'alto, oggetto a un tempo vicino e inafferrabile, da consumarsi col solo sguardo — possono essere verosimilmente accostate al *networked food*, è chiaro però che nel fenomeno della circolazione in rete delle immagini del cibo la situazione comunicativa e il contesto culturale sono radicalmente mutati, così come sono differenti le relative intenzioni, le funzioni e gli usi sociali e comunicativi.

Nel primo decennio del XXI secolo, in un sistema della comunicazione ridefinito dal digitale, le immagini “sexy” del cibo, una volta diffuse dalla pubblicità (McBride, *op. cit.*), dai giornali, nei libri, sono condivise principalmente sui più diffusi social media. Per rimanere al solo Instagram, si è stimato che circa il 10% delle immagini caricate su questa piattaforma siano di cibo (Hu *et al.*, 2014), la maggior parte di esse contrassegnate dall’hashtag #foodporn (Mejova *et al.*, *op. cit.*; Abbar *et al.*, 2015). A differenza di quelle professionali, che si trovano nei libri di cucina, nelle riviste e in TV, si tratta per lo più di immagini amatoriali (Marrone, 2015). Così, una delle qualità specifiche del *food porn* — quella di essere perfetto, irrealista e irrealizzabile, in una maniera che enfatizza la nostra scarsa abilità e apre un divario fra “noi” e i suoi artefici — lascia il posto, in quello che noi definiamo *networked food*, alla valorizzazione delle estetiche individuali e, soprattutto, all’incentivazione dello scambio di immagini, alla richiesta di attenzione e approvazione, allo sguardo sul quotidiano (Ibrahim, 2015).

Tramite i social queste immagini entrano nella vita quotidiana come “calamite” per l’interesse e l’impegno degli *users*, che danno vita allo *spreading* (Jenkins, 2009; Jenkins *et al.*, 2013) del *social sharing*, e al *drilling* (Mittel, 2009) dei commenti. Come afferma Marrone (*op. cit.*) «non si tratta di immagini mimetiche ma performative: esse non rappresentano il mondo ma fanno e fanno fare al suo interno» (*ivi*: 5). Solo che quello che fanno fare non è esattamente mangiare, ma aumentare la bulimia delle condivisioni, dei post, dei commenti, dei *like*.

In quello che qui chiamiamo *networked food*, gli elementi visuali e quelli performativi entrano in un gioco complesso, in cui sono coinvolti la creazione dell’identità personale, l’interazione con la comunità virtuale, l’invito a osservare, la costruzione di memoria e di forme di capitale sociale da negoziare e scambiare (Ibrahim, *op. cit.*).

«Laddove la pittura mostrava tavole imbandite, convivi, nature morte» (Marrone, *op. cit.*:5), e i giornali come *Elle* o *Express*, analizzati da Barthes o i programmi televisivi, contestualizzavano il piatto, quanto meno nell’ambito di un servizio o di una

trasmissione, «la fotografia culinaria pornografica esclude e isola, ipostatizza» (*ibid.*): «lo sguardo, mirando ai particolari materici e ai loro contrasti, è fortemente ravvicinato. Uno sguardo, diremo, aptico, cioè tattile» (*ivi*: 6).

Insomma, le immagini del cibo, ovviamente non-deperibili, prolungano ed estendono le prestazioni del cibo stesso, si accordano alla quotidianità e amplificano lo scambio. La condivisione attraverso i social media, inoltre, produce un senso di possesso e di intimità che erano sconosciuti alle immagini patinate delle riviste, dei libri e della televisione. La sensazione d'irraggiungibilità, l'eccitazione del desiderio non scompaiono, ma sono mediati dal fatto che quest'immagine distante è nello stesso tempo vicina, intima, appartiene a un individuo, a una comunità ristretta, a uno spazio personalizzato (Ibrahim, *op. cit.*). Eppure, il *networked food* continua ad avere in comune con il *food porn* un buon numero di "peccati". Oltre a tentare prospettando il puro godimento dei sensi svincolato dalle fatiche del *prima* e dalle conseguenze del *poi* — fare la spesa, cucinare, rigovernare, e poi l'accumulo di adipe in eccesso, i disturbi della digestione, le conseguenze dei cibi sul fegato e sulle arterie — il cibo socializzato e condiviso tramite l'immagine, anche se svincolato dal contatto diretto, e dunque dall'impegno, dalla complessità e dai vincoli delle relazioni *face to face*, nasconde ancora, e nonostante tutto, il pericolo del "contagio". Alle rappresentazioni mediate del cibo (immagini pubblicitarie, spot televisivi, *cooking shows*) si attribuisce il potere di influenzare fortemente i comportamenti alimentari (per una rassegna sul tema, si veda: Spence *et al.*, 2016). Gli studi scientifici mostrano spesso come l'esposizione a immagini di cibo possa evocare la fame e il desiderio tra i telespettatori, attivare regioni cerebrali, e influenzare comportamenti di consumo successivi (Harris *et al.*, 2009; Simmons *et al.*, 2005; Wang *et al.*, 2004).

Warren Belasco, nel suo libro *Food: The Key Concepts* (2008), parlando di «associazioni intensamente sessualizzate tra mangiare e fare l'amore» ipotizza, ad esempio, che la circolazione di immagini del cibo in cui la pasticceria, lo zucchero, il grasso, la carne e il sale sono «così strettamente legati alle esperienze più

intimamente piacevoli della vita», possa implicare un indebolimento della capacità individuale di adottare quell'«ascetismo implicito nel mangiare in modo responsabile». Così anche Signe Rousseau (2014), che afferma che il *food porn* occupa uno spazio contestato tra la costruzione di desideri “legittimi” e “illegittimi” in materia di cibo.

Poiché gli impatti dei messaggi nei social media possono essere amplificati dalla viralità (Bond *et al.*, 2012) e diventare così anche più “potenti” delle immagini fotografiche e televisive, molta della letteratura scientifica si interroga su quali effetti negativi potrebbero indurre le immagini di cibo condivise in rete, in analogia con la presunta vocazione della pornografia di contribuire ad una visione non realistica e non sana della sessualità (Rousseau, *op. cit.*). In particolare, molti studi esplorano l'impatto che la circolazione di immagini di cibo nei social media può determinare sulla salute sia in termini negativi, inducendo l'obesità o favorendo l'insorgenza di disturbi cardiovascolari (o del cancro), sia in termini positivi, promuovendo il consumo di cibo “sano” (Culotta, 2014; Holmberg *et al.*, 2016; Huang, Lu, 2015; Sharma, De Choudhury, 2015; Spence *et al.*, 2016).

Diversamente, Signe Rousseau (*op. cit.*) suggerisce che la percezione che «il consumo di *food porn* sia più sicuro di quello del cibo reale» e possa aiutare i malati di disturbi alimentari, che ricorrerebbero «alle immagini del cibo come sostitute (entro i limiti) del cibo stesso». Con lei sembra concordare Marrone (*op. cit.*), quando afferma che seppure il cibo nei social media è stato inteso «come uno scivolamento del piacere del gusto verso una specie di atavica trasgressione», «il cibo mediatico si mangia più che altro con gli occhi» (*ivi*: 4), si fotografa più che mangiarlo (lo si mangia anche, ma *dopo*), lo si condivide in rete piuttosto che a tavola. Analogamente, la più recente indagine empirica a nostra conoscenza — quella di Yelena Mejova *et al.*, (*op. cit.*), che analizza oltre nove milioni di post taggati #foodporn in Instagram, dal novembre 2014 all'aprile 2015 — conclude che, nonostante l'hashtag #foodporn sia associato prevalentemente a cibi ipercalorici e dolci, come torte, cioccolato, Nutella, spesso, e

soprattutto nei paesi più ricchi, compare in un contesto teso a motivare e incentivare il “mangiare sano”.

In breve, la letteratura interpreta il *food porn* e il *networked food* per lo più come esperienze vicarie. Vicarie di ciò che per noi è inarrivabile, di ciò che sappiamo di non riuscire a fare (cucinare, impiattare, decorare...). Ma anche di ciò che non è bene fare, dei peccati che non possiamo (o non vogliamo) commettere. È un modo di avvicinare in maniera sicura gli *alimenti killer* (carni rosse, sale, grassi saturi, zuccheri raffinati); i *veleni bianchi* (sale, zucchero raffinato, farina bianca e latte); i cibi pericolosi: *junk food*, bibite gasate, grassi idrogenati, dolcificanti, additivi...

Il *networked food*, in più, permette di vicariare la convivialità stessa: piuttosto che condividere i pasti, ne condividiamo le foto (Marrone, *op. cit.*). E, a questo punto, la memoria corre alla femminista italiana Micaela Staderini e alla sua nozione di pornografia come rassicurazione che esime da un incontro con una persona reale: il diverso, la diversa. Come l’evocazione di uno spazio protetto, dove tutto è possibile eccetto l’incontro con un altro essere umano (Staderini, 1998). Se il *food porn* rappresenta propriamente qualcosa di innaturale e di “pornografico” nel senso etimologico di questa parola anche per quanto attiene alla sua circolazione nello spazio — *pórne* in greco è la “prostituta”, ossia colei che “dissemina” la pratica sessuale al di fuori dei rapporti di amore simmetrico (Peters, 1999) — il *networked food* è non solo cibo disembedded (Giddens, 1990), ossia estratto dal contesto situato in cui avviene il suo consumo e prende forma la sua tradizionale “biografia sociale” (Appadurai, 1986), ma è in più una forma simbolica che permette un genere di convivialità al riparo dal confronto diretto e dall’impegno con l’altro.

Il crudo, il cotto e il *networked*

Va detto che il nesso fra queste due forme di “scambio simbolico” (il *food porn* e, a maggior ragione, il *networked food*) e la morte (Baudrillard, 1976) non risiede evidentemente solo nel fatto che esse rappresenterebbero una pratica vicaria di eccessi potenzialmente letali.

Michel Foucault ha sottolineato a più riprese come i Greci mostrassero un interesse per il cibo maggiore che per il sesso (Foucault, 1984: 101-102, 114 e 118) e ha osservato che anche nella storia antica cristiana il cibo è stato un tema di primato: oggetto di grandi preoccupazioni e campo privilegiato delle pratiche di soggettivazione (Foucault, 1983: 301). «In seguito» – egli afferma – «possiamo osservare un lentissimo mutamento, durante il Medioevo, quando questi problemi si trovavano in una sorta di equilibrio ... fino a che, dopo il XVII secolo, è il sesso a prevalere» (*ibid.*). Ma le implicazioni etiche oggi appannaggio dell'alimentazione sembrano dar ragione a Elspeth Probyn quando (1999a, cit.) — in opposizione a Foucault — afferma che nell'Occidente moderno il cibo è ormai un indicatore della soggettività più importante del sesso, poiché «i corpi che mangiano ci connettono più esplicitamente con i limiti di classe, genere ed etnia di quanto facciano i corpi che copulano, rappresentati in modo così ostentato nella cultura popolare» (*ivi*: 422).

D'altronde, una pratica così profondamente connessa con la vita, con la vita nel suo significato più pieno — dall'aspetto puramente biologico della *zoè*, a quello sociale e culturale del *bios* — non può evitare di toccare anche ciò che alla vita è strettamente, inevitabilmente, continuamente connesso: la morte. E su questo punto ci pare fondamentale ritornare a Claude Lévi-Strauss, secondo il quale le categorie di crudo, cotto e putrido danno forma al campo semantico del cibo e dell'universo culinario in ogni civiltà.

Alla base di queste categorie, l'antropologo francese riconosceva una serie di strutture binarie essenziali, tra cui quella tra natura e cultura (1964). Questa medesima matrice generativa renderebbe conto, ad esempio, anche delle diverse forme possibili di trattamento culinario, che vanno dall'arrosto al bollito (1968): il primo si pone sul versante della natura, giacché implica un rapporto diretto e non mediato tra il cibo e il fuoco, mentre il bollito si trova dalla parte della cultura in quanto effetto di una duplice mediazione (quella del recipiente e quella dell'acqua).

D'altra parte, va osservato su un piano più generale che mentre, per Lévi-Strauss, la putrefazione è un processo che reintegra il cibo nel ciclo naturale della materia, la cottura (quale che sia) lo fa accedere invece alla condizione di elemento sociale e culturale. Rispetto a questa tradizionale dicotomia putrido/cotto, l'attuale consuetudine di fotografare il cibo e postarlo nei social network rappresenta un ulteriore fattore di complessificazione e di culturalizzazione del cibo, coerentemente con i processi di disembedding spazio-temporale tipici della tarda modernità (Giddens, 1990, cit.).

Per quanto ben conservato, ogni cibo è destinato prima o poi a guastarsi e ad essere riassorbito negli elementi organici della natura. Stesso destino spetta al cibo cotto e mangiato.

In questo senso, si potrebbe dire che *food porn* e *networked food* esulino dalla coppia lévi-straussiana natura/cultura per acquisire direttamente la forma dell'anti-natura (ovvero di ciò che non si limita ad essere diverso dalla natura, ma programmaticamente vi resiste e la contrasta). L'immagine fotografica consegnata ad Instagram o a Facebook, poi, non solo prolunga la durata del ciclo di vita del cibo (come fa già il *food porn*), ma estende anche la circolazione sociale del pasto conviviale oltre ogni limite spaziale non meno che temporale.

Ed è precisamente in questo suo radicale opporsi alla propria condizione naturale mantenendo intatta la principale funzione sociale del cibo di essere condiviso, che risiede verosimilmente il tratto più innovativo e, perciò, anche tendenzialmente più socialmente “scandaloso” e produttivo di disagio che il *networked food* esibisce rispetto alle tradizionali categorie della semantica alimentare.

Come abbiamo detto, uno dei tratti distintivi fra *food porn* e *networked food* è che il secondo porta l'impronta di chi lo fotografa e lo condivide e che, così facendo, è come se in certo senso sottraesse la convivialità — l'atto sociale fondamentale del *mangiare insieme* — i invitati e il cibo stesso che si condivide al comune destino biologico di essere riassorbiti nella natura.

A condurre in porto questo ragionamento ci sono d'aiuto le pagine che Georg Simmel (1910) ha scritto riflettendo sul

significato sociologico del pasto in compagnia. Nella pratica del mangiare insieme Simmel ravvisava un singolare intreccio tra natura e cultura, tra vita e forma, ovvero tra il bisogno fisiologico di nutrire il corpo e la sfera dell'interazione sociale che dà sostanza alle relazioni umane.

Nessuna attività è così refrattaria alla socializzazione come lo è il mangiare, in quanto «evento di primitività fisiologica», a differenza di ogni altra attività che coinvolge la sfera delle funzioni superiori e del «significato sovraperonale»: «quello che penso lo posso comunicare agli altri; quello che vedo lo posso far vedere a loro; quello che dico lo possono sentire in centinaia – ma quello che il singolo mangia in nessuna circostanza può essere mangiato da un altro» (*ivi*: 101). Così, per Simmel il pasto in comune rappresenta un primo passo verso «il superamento del mero naturalismo del mangiare» (*ivi*: 110). Ma tale processo non può in ogni caso estendersi fino al punto da far dimenticare che il pasto costituisce pur sempre «la soddisfazione di un bisogno che è situato nel regno basso della vita organica e [che è] perciò assolutamente generale» (*ivi*: 107). Da qui discende secondo il sociologo tedesco la necessità di porre un limite alla tendenza ad estetizzare il pasto: «anche la tavola apparecchiata non deve apparire come un'opera d'arte compiuta in se stessa, in maniera che non si oserebbe distruggere la sua forma. Mentre la bellezza dell'opera d'arte trova la sua essenza nell'irraggiungibilità, che ci tiene a distanza, il raffinamento della tavola ci dice che la sua bellezza è comunque un invito a penetrare al suo interno» (*ivi*: 108). In questo senso, il *networked food* rappresenterebbe uno strappo rispetto all'equilibrio che nel pasto in comune si manifesta tra le ragioni della natura e quelle della cultura, tra le esigenze fisiologiche e le istanze sociali. Il cibo-immagine si sottrae al setting del pasto in compagnia, dove i piaceri più spirituali della socievolezza devono per Simmel mantenersi costantemente ancorati al bisogno del tutto primitivo e naturale di sfamarsi, e accede invece alla dimensione di forma pura ed autonoma. Per usare il linguaggio che lo stesso Simmel ha utilizzato a proposito dell'amore (1921), si potrebbe dire che se il pasto in comune è «più-natura», ossia è un bisogno fisiologico

incorporato dentro una pratica sociale, il *networked food* è “più-che-natura”, ossia altro dalla natura, dove il cibo rinnega la sua edibilità per diventare puro spettacolo estetico, puro elemento di scambio simbolico attraverso il quale mettere in atto un convivio che si sottrae alla finitudine del *qui e ora* ed in cui la sovrabbondanza, l’eccesso, il consumo servono a costruire una dimensione in cui i piaceri conquistano una circolazione sociale oltre ogni limite spaziale, temporale e quantitativo, in cui gli uomini e il loro nutrimento entrano in una dimensione olimpica, dove il cibo e i corpi non deperiscono, non muoiono, non imputridiscono mai.

In definitiva, il *networked food* appare come l’ambrosia (etimologicamente “il cibo degli immortali”) dei nostri giorni, postata nel cyberspazio perché i nostri “doppi” (Morin, 1951) la condividano, ma che tradisce l’inquietudine legata alla dolorosa mortalità dei nostri corpi di carne e sangue qui nel nostro spazio, «nel regno basso della vita organica».

Bibliografia

- Abbar S., Mejova Y, Weber I., *You Tweet What You Eat: Studying Food Consumption Through Twitter*, Qatar Computing Research Institute, Qatar, 2015.
- Appadurai A. (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- Barthes R., *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957.
- Barthes R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions Gallimard, Seuil, 1980.
- Bataille G., *Teoria della religione*, Cappelli, Bologna, 1948.
- Bataille G., «L'Erotisme», in *Œuvres Completes*, VIII, Gallimard, Paris, 1976.
- Belasco W., *Food. The Key Concepts*, Oxford, New York, 2008.
- Baudrillard J., *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976.
- Benjamin W., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1955 (trad. it., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995).
- Bertelli C., «La natura morta nell'età della fotografia», in Celant G. (a cura di), *Arts & Food. Rituali dal 1851*, Electa, Milano, 2015.
- Bond R.M., Fariss C.J., Jones J.J., Kramer A.D., Marlow C., Settle J.E., Fowler J.H., «A 61-Million-Person Experiment in Social Influence and Political Mobilization», *Nature*, 489(7415), 2012.
- Borrelli D., *Il mondo che siamo. Per una sociologia dei media e dei linguaggi digitali*, Liguori, Napoli, 2008.
- Castells M., *Communication Power*, Oxford University Press, Oxford, 2009 (trad. it., *Comunicazione e potere*, Egea, Milano, 2009).
- Censis/Ucsi, *I media siamo noi. L'inizio dell'era biomediatca. 10° Rapporto Censis/Ucsi sulla comunicazione*, FrancoAngeli, Milano, 2012.
- Cockburn A. (1977), *Gastro-Porn*, *New York Review of Books*, 8 December 1977, pp. 15–19, www.nybooks.com/articles/8309.
- Coward R., *Female Desire*, Paladin, London, 1984.

Culotta A. *Estimating County Health Statistics with Twitter*. In *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, ACM, New York, 2014.

Fischler C., *Gastro-nomie et gastro-anomie*, *Communications*, n. 31, 1979.

Foucault M., «Sulla genealogia dell'etica: compendio di un work in progress», in Dreyfus H., Rabinow P., *La ricerca di Michel Foucault. Analisi della verità e storia del presente*, La Casa Usher, Firenze, 1983.

Foucault M., *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità*, Feltrinelli, Milano, 1984.

Dubois P., *L'acte photographique et autres essais*, Nathan, Paris, 1983.

Giddens A., *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990 (trad. it. *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna, 1994).

Giddens A., *Beyond Left and Right. The Future of Radical Politics*, Stanford University Press, 1994 (trad. it. *Oltre la destra e la sinistra*, il Mulino, Bologna, 1997).

Harris J.L., Bargh J.A., Brownell K.D., «Priming Effects of Television Food Advertising on Eating Behavior», *Health psychology*, 28(4), 2009.

Holmberg C., Chaplin J., Hillman T., Berg C., «Adolescents' Presentation of Food in Social Media: An Explorative Study», *Appetite*, 99(1), 2016.

Hu Y., Manikonda L., Kambhampati S., «What we Instagram: A first Analysis of Instagram Photo Content and User Types», in *Proceedings of the International AAAI Conference on Weblogs and Social Media*, AAAI, Ann Arbor, 2014.

Huang L., Lu J., «Eat With Your Eyes: Package Color Influences the Expectation of Food Taste and Healthiness Moderated by External Eating», *Marketing Management Journal*, 25(2), 2015.

Ibrahim Y. (2015), «Food Porn and the Invitation to Gaze: Ephemeral Consumption and the Digital Spectacle», *International Journal of E-Politics*, 6(3), 1-12, July-September 2015.

- Jenkins H., *If It Doesn't Spread, It's Dead*, 2009, disponibile al sito: <http://www.henryjenkins.org/>
- Jenkins H., Ford S., Green J., *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, NYU Press, New York, 2013 (trad. it., *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Apogeo, Milano, 2013).
- Kaufman F., «Debbie Does Salad: The Food Network at the Frontiers of Pornography», *Harper's Magazine*, October, 57, 2005, disponibile al sito: http://frederickkaufman.typepad.com/harpersmag/harper_kaufman.html
- Kirshenblatt-Gimblett B., «Playing to the Senses, Food as Performance Medium», *Performance Research*, Volume 4, 1999 - Issue 1, 1999.
- Lévi-Strauss C., *Mythologiques 1. Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 1964 (trad. it., *Il crudo e il cotto*, il Saggiatore, Milano, 2016).
- Lévi-Strauss C., *Mythologiques 3. L'origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968 (trad. it., *L'origine delle buone maniere a tavola. Miti, usanze, comportamenti: le loro strutture comuni fra i popoli*, EST, Milano, 1999).
- Lupton D., *The Imperative of Health: Public Health and the Regulated Body*; Sage, London, 1995.
- Lupton D., *L'anima nel piatto*, Il Mulino, Bologna, 1996.
- Magee R.M., «Food Puritanism and Food Pornography: The Gourmet Semiotics of Martha and Nigella», *Americana: The Journal of American Popular Culture*, Fall 2007, 6(2), 2007, disponibile al sito: http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2007/magee.htm
- Marrone G., «Food porn: l'esposizione del cibo», in Abruzzese A. (a cura di), *EXPO 1851-2015. Storie e immagini delle Grandi Esposizioni*, Utet, Torino, 2015, disponibile al sito: http://www.gianfrancomarrone.it/php/altri_testi.php.
- McBride A., «Food Porn», *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, vol. 10, n. 1, 2010.

McLuhan M., *Understanding media*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1964 (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano, 1967).

Mejova Y, Abbar S, Haddadi H., «Fetishizing Food in Digital Age: #foodporn Around the World», *Proceedings of the Tenth International AAI Conference on Web and Social Media (ICWSM 2016)* 2016.

Mills C.W., *L'immaginazione sociologica*, Il Saggiatore, Milano, 1959.

Mitchell R.D. (Ed.), «Food Design on the Edge», *Proceedings of the International Food Design, Conference and Studio 2014*, Otago Polytechnic, Dunedin, 2014.

Mittel J., *To Spread or to Drill?* 2009, disponibile al sito: <http://justtv.wordpress.com/2009/02/25/to-spread-or-to-drill/>.

Morin E., *L'homme et la mort*, Éditions du Seuil, Paris, 1951 (trad. it., *L'uomo e la morte*, Meltemi, Roma, 2002).

O'Neill M., «Food porn», *Columbia Journalism Review* 5, 2003.

Peters J.D., *Speaking into the Air. A History of Idea of Communication*, Chicago University Press, Chicago, 1999 (trad. it. *Parlare al vento. Storia dell'idea di comunicazione*, Meltemi, Roma, 2005).

Probyn E., «An Ethos with a Bite: Queer Appetites from Sex to Food», *Sexualities*, vol.2, n.4, 1999a.

Probyn E., «Beyond Food/Sex. Eating and an Ethics of Existence», *Theory, Culture & Society*, Vol. 16(2), 1999b.

Rousseau S., «Food Porn» in Thompson P.B., Kaplan D.M. (eds.), *Media in Encyclopedia of Food and Agricultural Ethics*, Springer, Berlin, 2014.

Sassatelli R., *Consumo, cultura, società*, Il Mulino, Bologna, 2004.

Sharma S.S., De Choudhury M., «Measuring and Characterizing Nutritional Information of Food and Ingestion Content in Instagram», *Proceedings of the International Conference on World Wide Web Companion*, ACM, New York, 2015.

Simmel G., «Soziologie der Mahlzeit», *Berliner Tageblatt*, n. 41, 10 Oktober, 1910, (trad. it., «Sociologia del pasto», in ID., *Estetica e sociologia*, a cura di V. Mele, Armando, Roma, 2006).

- Simmel G., «Fragmente über die Liebe. Der Platonischen und der Modernen Eros», *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*, 1921 (trad. it., Frammento sull'amore, in ID., *Filosofia dell'amore*, Donzelli, Roma, 2001).
- Simmons W.K., Martin A., Barsalou L.W., «Pictures of appetizing foods activate gustatory cortices for taste and reward», *Cerebral Cortex*, 15(10), 2005.
- Sontag S., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1973 (trad. it., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 2004).
- Spence C., Okajima K., Cheok A.D., Petit O., Michel C., «Eating With Our Eyes: From Visual Hunger to Digital Satiation», *Brain and Cognition*, Volume 110, December, 2016.
- Staderini M., *Pornografie. Movimento femminista e immaginario sessuale*, Manifestolibri, Roma, 1998.
- Stagi L., *Food porn. L'ossessione per il cibo in TV e nei social media*, Egea, Milano, 2016.
- Taylor C., «Foucault and the Ethics of Eating», *Foucault Studies*, 9, 2010.
- Voight C., *You Are What You Eat: Contemplations on Civilizing the Palate with Gourmet*, master's thesis, McGill University, 1996, disponibile al sito: <https://core.ac.uk/display/41905480>.
- Wang G.J., Volkow N.D., Telang F., Jayne M., Ma J., Rao M., Fowler J.S., «Exposure to appetitive food stimuli markedly activates the human brain», *Neuroimage*, 21(4), 2004.
- Zukin S., Maguire J., «Consumers and Consumption», *Annual Review of Sociology*, 30(1), 2004

La tua morte, la mia morte.

Precedenze narrative: *Crash* di James Graham Ballard e David Cronenberg

Adolfo Fattori

*Il primo breve viaggio al luogo dell'incidente
mi aveva resuscitato lo spettro del morto,
e cosa più importante, il concetto della mia morte.*¹

(James G. Ballard, 1990)

Adolescenti insicuri che — manipolati via Web da uno psicopatico — dopo essersi cimentati in una serie di prove della propria resistenza al dolore e alla paura, si suicidano o cercano di farlo filmando con lo smartphone la propria uscita di scena. Non propriamente l'evoluzione digitale della lettera d'addio del suicida, ma quasi: a parte il cambio di medium, se una lettera deve essere predisposta per forza di cose *prima* di compiere “l'insano gesto”, il *selfie* può essere realizzato *live*, “in diretta”, per mostrare a tutti la propria morte mentre si svolge. Con la speranza di ottenere in prospettiva milioni di “contatti”, e comunque garantirsi l'immortalità — entrando così nel pantheon dei personaggi letterari, cinematografici, storici...

Dopo l'autorevole allarme dei moralisti istituzionali di vario grado e ordine — e gli interventi pieni di responsabile preoccupazione del “popolo dei social” — si scopre che è tutto un *fake*, una “bufala”. Un racconto, insomma, una *narrazione*. La stessa modalità della cronaca o del romanzo. Pronto per entrare ad arricchire l'immaginario della nostra epoca.

E se gli oggetti che popolano il nostro immaginario manifestano e rappresentano le paure, le pulsioni, le istanze di una certa formazione sociale, allora il fenomeno “Blue Whale Challenge”, il “gioco” online in cui i partecipanti sarebbero spinti a affrontare cinquanta “prove” in crescendo — tutte autolesioniste — filmandosi e spedendo i video all'amministratore del gioco, fino alla prova finale, il suicidio, può essere analizzato come qualsiasi

¹ Tondo mio.

altro oggetto culturale — e non ha importanza se sia “vero” o sia frutto dell’immaginazione.

D’altra parte, le ragioni della facilità e dell’ampiezza della diffusione di questa bufala sono le stesse che si possono riconoscere nelle leggende metropolitane, “storie possibili raccontate come vere” (Brunvand, 2007). Storie che hanno una loro plausibilità, almeno in superficie, e che incontrano di volta in volta i nostri terrori profondi, o le nostre speranze, anche, e che però hanno un qualcosa di vago, di indeterminato, che le fa somigliare alle fiabe, stimolando e gratificando il bisogno di sacro che sopravvive in profondità e che pare anzi riemergere in forme minacciose e inquietanti, riconcimando il senso del *perturbante* e dando espressione a quell’*ansietà escatologica* che pare essere un tratto dei nostri anni (Camorrino, 2015).

Così, il senso comune, il fatto di cronaca, la sotterranea preoccupazione quotidiana si mescolano e si combinano, stimolando la disponibilità ad accettare fenomeni forse possibili, ma non verificati. Gli esiti solo virtuali di tendenze, forse, connesse, alla fine, al rapporto irrisolto che noi moderni — e tardomoderni — abbiamo con la *Morte*.

Il senso comune — e il “dibattito” a ruota libera fra i vari *maître à penser* da *talk show* o da *forum online* — è però di memoria corta, come sono effimere le cose di cui si occupa, in «...questa circolarità delle masse e dell’informazione [...] né la massa ha opinione, né l’informazione l’informa [...] Oggi il sapere sull’evento non è che la forma degradata di quello stesso evento», come scriveva Jean Baudrillard nel 1984 in *Le strategie fatali*.

Da allora, questo circolo vizioso si è rinforzato (*grazie* ai cortocircuiti che periodicamente lo scuotono, non *nonostante* questi). E la rete ne ha promosso l’amplificazione, la possibilità di uscire per il filosofo, il sociologo o lo psicologo di complemento dall’ambito angusto del bar sotto casa, del salotto dei vicini o della piazza del rione e di avere virtualmente come *audience* l’intero pianeta della connessione, avvicinandone la dimensione a quella del telepensatore — forse la versione europea del telepredicatore americano? Ma questo non ha certo elevato la qualità del dibattito, o ampliato la visione dei fenomeni in senso

diacronico o sincronico. Ha semplicemente fatto emergere la potenza mitopoietica (*ça va sans dire*) e stabilizzante del mondo-*che-diamo-per-scontato*.

Due elementi su tutti gli altri emergono con forza in questa “narrazione” in particolare: la diffidenza connessa ai rischi della navigazione nel Web, territorio ampiamente sconosciuto, luogo infinito, fatto di uno spazio e un tempo senza limiti, retto da leggi sconosciute, inesplorabile, ineffabile; la preoccupazione per gli adolescenti, verso i quali gli adulti nutrono sentimenti contrastanti: la propensione alla cura e al sostegno, lo sconcerto verso un gruppo umano che appare col passare degli anni e il succedersi delle generazioni sempre più alieno, incomprensibile — e imprevedibile, abitante di una vita segreta, misteriosa. Tendente all’autodistruzione, sicuramente pericolosa.

Ma dietro l’imprevedibilità degli adolescenti di oggi e l’inconoscibilità del Web — tutte e due solo presunte — c’è secondo me dell’altro, decisamente più interessante.

C’è, intanto, una propensione ormai consolidata all’intervenire sul proprio corpo per modificarlo, per esplorarne le potenzialità, per personalizzarlo, per saggiarne i limiti, come nel *tattooing*, nel *piercing*, per superarli anche nel dolore, addirittura, come nel *branding* — comprese o meno le implicazioni erotiche di queste pratiche (Cooper, 1999) — per renderlo luogo dell’arte, come nel caso del performer greco Stelarc (Macrì, 2006; Mastrosimone, 2009).

E poi, c’è una dimensione più introspettiva, autoreferenziale, forse, che ha a che fare col dolore e la sofferenza, che *non è* solo degli adolescenti, ma può riguardare chiunque di noi — abitanti della “società del disagio” (Ehrenberg, 2010). Schiacciati — o lacerati — dalle morsa del *diritto* e del *dovere* di “essere se stessi”, rabbiosi e rivendicativi nei confronti di un mondo che sentiamo ostile perché indifferente e nello stesso tempo in colpa perché ci sentiamo inadeguati, trasformiamo il dolore interiore in dolore fisico, ferendoci, tagliuzzandoci, infliggendoci dolore. Qualche anno fa il fenomeno esplose nella cronaca, quando toccò qualche persona famosa...

Ancora, c'è una ripresa dell'attenzione verso il mistero e il soprannaturale nelle loro forme più oscure e brutali, e verso l'*horror* narrativo, a livello di pubblico come di ricerca: si pensi al rinnovato interesse verso Howard Phillips Lovecraft, uno dei maestri del genere, e al suo Pantheon fatto di poteri non sacri, semplicemente *alieni*, ai nostri occhi crudeli e feroci, ma semplicemente indifferenti alle sorti degli umani (Sederholm, Weinstock, 2016).

Tagliuzzarsi e vedere film horror, pratiche riproposte entrambe nelle “prove” imposte ai partecipanti alla sfida della balena blu, a quanto si legge in giro...

Il “surplus”, nel caso della “Balena blu”, è la registrazione in video delle prove affrontate, il rendersi immortali grazie alla propria morte. Gotico postmoderno — o postumano: “Che senso ha vivere se alla fine non si muore?” (DeLillo, 2016).

Una tendenza all'autodistruzione mediante la sperimentazione di pratiche estreme anticipata, peraltro, da uno dei più lucidi, disincantati e profetici osservatori della deriva dell'umano di fine millennio, James Graham Ballard, in *Crash* (1990), pubblicato nel 1973 e da lui stesso definito «il primo romanzo pornografico basato sulla tecnologia» (*ivi*: XII), da cui David Cronenberg trasse un film epocale (1996).

Lungo tutto il suo lavoro, al centro dell'interesse dello scrittore inglese sono le tecnologie della comunicazione (in senso generale: il cinema, l'elettronica, l'automobile) nel loro intreccio con il corpo dell'umano. Dopo averlo saggiato nel romanzo che precede *Crash*, *La mostra delle atrocità* (1991), pubblicato nel 1970, Ballard inizia ad esplorare il tema del rapporto fra sesso, violenza, tecnologie, mettendo in scena e fondendo fra loro le sue ossessioni: le icone dei media come James Dean, Elizabeth Taylor, John F. Kennedy, Jayne Mansfield, Ronald Reagan, il loro rapporto con l'auto, la dimensione fatidica che ne ha contrassegnato la vicenda personale grazie alla mediazione mortale delle automobili.

Presto il connubio fra violenza e tecnologie acquista una necessaria declinazione sessuale, connessa all'idea della progressiva integrazione fra l'organico dei corpi umani e

l'artificiale del metallo, della plastica, del vetro, integrazione che avviene però attraverso il dolore e la violenza (cfr. Fattori, 2003) ad esaltare la cifra profonda del rapporto dell'umano con la tecnica, indifferente e oppressiva — coattiva e nello stesso tempo progressiva.

Così, in una delle note a commento della ristampa del 1990 di *La mostra delle atrocità*, lo scrittore afferma: «Non c'è bisogno di dire che io sono convinto che occorran più sesso e violenza, in televisione. Entrambi sono dei potenti catalizzatori di cambiamento, in aree dove il cambiamento è più urgente e indispensabile» (ivi: 191). *In televisione*: cruciale è quindi il *medium* come catalizzatore perché certe pratiche inneschino e nutrano il mutamento sociale. E se negli anni Settanta del Novecento sicuramente il mezzo per eccellenza della diffusione di massa dell'immaginario era la Tv, ai nostri giorni questo canale è Internet. Corpi e coscienze feriti, mutilati, quindi — con implicazioni sessuali evidenti — come luogo del mutamento individuale — e necessariamente sociale. Come scriveva anni fa Norbert Elias,

«Noi siamo [...] spinti a formare concetti assurdi come quello “di individuo e di società”, che fanno apparire l'individuo e la società come due cose diverse [...] È così che ci si trova impigliati in discussioni senza fine, per determinare quale relazione può esistere fra due oggetti apparentemente separati» (1989).

Se la separazione fra i due elementi è superflua e fuorviante, allora ciò che avviene alle singole parti (gli “individui”) della totalità (la “società”) riguarda direttamente questa totalità e i fenomeni che la investono.

Ballard dà conto dei conflitti e delle sofferenze che impregnano sempre più profondamente il corpo sociale di fronte all'impatto man mano più invasivo e pervasivo della tecnologia imbastendo uno scenario radicale e iperbolico in cui il rapporto dell'umano con l'automobile si celebra attraverso i violenti impatti degli incidenti stradali, le mutilazioni e i traumi che questi provocano, filmati, fotografati, documentati, oscillando fra il voyerismo di

chi vi passa accanto, le ossessioni dei protagonisti del romanzo, le radiografie e i referti dei medici e dei chirurghi...

Il protagonista del romanzo è in crisi con la moglie e alla ricerca di una nuova dimensione relazionale. Una sera, di ritorno a casa, è coinvolto in un incidente mortale con un'auto in cui viaggia una coppia. Lui e la donna nell'altra auto ne escono feriti, l'altro uomo rimane ucciso.

Trasportato in ospedale, entra in contatto con Robert Vaughan, un esperto in elettronica ossessionato dagli incidenti d'auto e dalle loro conseguenze sulle vittime, che fa quasi da grande sacerdote di un culto inedito incentrato su una vertiginosa versione dello scambio simbolico i cui elementi sono "dolore e desiderio", realizzato attraverso incidenti automobilistici provocati volutamente con se stessi come attori (Ballard, 1990, cit.: 145), composto da adepti che portano sul corpo i segni della loro ossessione (cicatrici, protesi, tutori). Seguendo costoro fino alla morte di Vaughan, impegnato a celebrare personalmente i misteri della sua fede, imbastendo e provocando incidenti, troverà una nuova, convinta, dimensione di consapevolezza.

Sedotto dalla logica di Vaughan, la prima cosa che farà, una volta uscito dall'ospedale, sarà visitare il luogo dell'incidente, evocando "lo spettro del morto" e l'idea della propria possibile morte. Di seguito, raggiungerà il garage dove è depositata la carcassa della sua auto.

Lì incontrerà l'altra superstite, con cui avrà subito un rapporto sessuale — a sigillare l'epifania della relazione fra incidenti stradali e sesso — le nozze non più "alchemiche", come nelle elucubrazioni rosacruciane, ma meccaniche e violente fra il metallo e la carne.

La pellicola di Cronenberg è sostanzialmente fedele, filologicamente e nell'ispirazione, al romanzo, con un'unica significativa inserzione, presa peraltro da *La mostra delle atrocità*, che ne esalta il senso (cfr. Baldoni, 2016): nella sua parossistica ricerca della dimensione definitiva del connubio fra carne, metallo, media e icone della cultura di massa, Vaughan imbastisce in un'area abbandonata un vero e proprio set cinematografico per replicare dal vivo con se stesso come

protagonista l'incidente d'auto in cui rimase ucciso James Dean, con tanto di spalti per gli spettatori e macchina da presa per registrare e riprodurre l'evento.

Ecco, in questa messa in scena, che eleva all'esponente la "ricerca" condotta da Robert Vaughan e dai suoi seguaci, realizzando una sorta di *modello* dello scontro frontale idealtipico, possiamo ritrovare la cerniera fra il voyeurismo di cui sono oggetto dalle persone coinvolte negli scontri automobilistici, che subiscono inermi gli sguardi di coloro che rallentano o si fermano a guardare in attesa che arrivino le ambulanze e i furgoni delle Tv, e le *performance* richieste dal famigerato Philipp Budeikin, l'"amministratore" del gioco online che avrebbe dato vita al fenomeno — fra realtà materiale e virtuale.

L'allestimento della replica della morte automobilistica di James Dean trasforma un evento di cronaca — "nera" e "rosa" insieme — in un'opera d'arte e la consegna definitivamente all'immaginario collettivo. In fondo, per un uomo dello *show business* è la consacrazione definitiva: diventa oggetto artistico *in sé*. Non più attore che interpreta personaggi, ma egli stesso *character* di una storia tutta sua.

Nello stesso tempo Vaughan, pur sopravvivendo all'incidente che ha interpretato, si consacra come officiante di un culto nuovo, quello della fusione fra *organico* e *artificiale*, fra *carne* e *metallo*. Un culto cruento, di cui gli impatti fra le automobili sono le cerimonie che celebrano i rituali di veri e propri riti di passaggio a una nuova dimensione della condizione umana, ibrido cruento di un'entità già proiettata (anche se Ballard non poteva *nominarla*) verso il *postumano*.

La celebrazione della fusione fra organico e artificiale fatta di foto e sequenze di ferite, tumefazioni, penetrazioni della carne da parte di lamiere sfibrate, plastiche spezzate, vetri spaccati dà conto della violenza delle trasformazioni del corpo e dell'umano ad opera del progresso tecnologico e del mutamento sociale. Una metafora estrema, spietata, che anticipa l'ingresso nell'immaginario dei Borg dell'universo di *Star Trek* e in generale del *cyborg* nella narrativa di *science fiction* fino ai "Rifatti" immaginati dal romanziere di *weird fiction* China Miéville in *Perdido Street*

Station (2003). Anticipa insomma la dimensione del dolore e della sofferenza connessi alla difficoltà di affrontare il mutamento, le trasformazioni sociali.

E così fino ad oggi. Come scriveva Alberto Abruzzese qualche anno fa, a commento del suo *Il crepuscolo dei barbari* (2011),

«In sostanza si può dire che disuguaglianza, ingiustizia e alienazione del lavoro, dunque la sofferenza e infelicità della vita contemporanea non possono essere più considerate soltanto come dirette conseguenze dei tradizionali conflitti di classe (padroni, proletari, sottoproletari, borghesi, ceti medi, politici, burocrati, tecnocrati, imprenditori e finanziari, ecc.), ma ormai vanno definitivamente riconosciute come effetto del potere assunto da ceti dominanti che si sono formati in modo trasversale ai conflitti di classe scatenati dal capitalismo.

Ora si tratta di un conflitto sempre più drammatico tra la massa crescente dei subordinati, dei non garantiti, e élite di potere sempre più ristrette» (Fattori, 2012).

È una dimensione di sofferenza diffusa, endemica, quindi, che sembra estendersi, oltre le classi sociali storicamente oppresse, a nuove categorie sociali prese nella loro globalità, oltre il censo e lo status: prima di tutto i giovanissimi, certamente — gli *adolescenti*.

Il futuro-presente immaginato da Ballard già nei primi anni Settanta si è realizzato pienamente a cavallo fra il Secondo e il Terzo millennio a partire dalla nascita dei primi smartphone, e quindi dalla possibilità di filmare qualsiasi “evento” drammatico si svolga alla nostra presenza — attentati, incendi, risse, *incidenti stradali* — ma sempre con il ferito, il mutilato, il contuso nel ruolo di oggetto, di inerme protagonista involontario — e probabilmente renitente.

Con il “Blue Whale Challenge” il ruolo della vittima si eleva a quella di protagonista consapevole, attivo, colluso. È vittorioso, alla fine, nel dimostrare la sua determinazione. È in questa rivoluzione di 180 gradi che si materializza una nuova forma di *reincanto del mondo*: la religione della compenetrazione fra materiali industriali e tessuti umani immaginata da James Ballard

e celebrata dai suoi adepti concedendosi agli impatti delle automobili fra loro in amplessi bizzarri e violenti sotto lo sguardo delle cineprese super-8 e delle prime videocamere analogiche si evolve nel culto della propria annichilazione in forma *selfie*, a documentare il rito di passaggio dalla condizione del dolore interiore a quella del nulla estremo.

Bibliografia

- Abruzzese A., *Il crepuscolo dei barbari*, Bevivino, Milano, 2011.
- Baldoni R., «Crash», *Quaderni d'Altri Tempi*, n. 62, luglio 2016, disponibile al sito: http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero62/cinebook/q62_06.html.
- Ballard G.J., *Crash*, Rizzoli, Milano, 1990.
- Ballard G.J., *La mostra delle atrocità*, Rizzoli, Milano, 1991.
- Baudrillard J., *Le strategie fatali*, Feltrinelli, Milano, 1984.
- Brunvand J.H., *Leggende metropolitane. Storie improbabili raccontate come vere*, Costa & Nolan, Genova, 2007.
- Camorrino A., *La natura è inattuale. Scienza, società e catastrofi nel XXI secolo*, Ipermedium, S. Maria Capua Vetere, 2015.
- Cooper W., *Sesso estremo. Pratiche senza limiti nell'epoca cyber*, Castelvecchi, Firenze, 1999.
- DeLillo D., *Zero K*, Einaudi, Torino, 2016.
- Elias N., *Che cos'è la sociologia?*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1989.
- Ehrenberg A., *La società del disagio*, Einaudi, Torino, 2010.
- Fattori A., «Crash: Metafisica dell'ubiquità», *Belphégor*, vol. II, 2003, disponibile al sito: http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47661/02_02_Fattor_crashnew_it_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Fattori A., «Guardare a un altro orizzonte insieme ad Alberto Abruzzese», *Quaderni d'Altri Tempi*, n. 37, 2012, disponibile al sito: http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero37/bussolle/q37_b01.html.
- Macrì T., *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Costa & Nolan, Genova, 2006.
- Mastrosimone M., «Stelarc, se questo è un uomo», *Quaderni d'Altri Tempi*, n. 19, marzo-aprile, 2009, disponibile al sito: http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero19/03mappe/q19_m02stelarc01.htm.
- Miéville C., *Perdido Street Station*, Fanucci, Roma, 2003.
- Sederholm C.H., Weinstock J.A. (Eds), *The Age of Lovecraft*, Minnesota University Press, Minneapolis, 2016.

Videografia

Cronenberg D., *Crash*, Can/Gb, 1996.

Roddenberry G., *Star Trek. The Next Generation*, Syndication,
Usa, 1987-1994.

The Art of Killing. L'omicidio come performance identitaria nella serie *Hannibal*

Mario Tirino

Il presente saggio si pone l'obiettivo di indagare, da una prospettiva socioculturale, le modalità di rappresentazione dell'omicidio in quanto performance identitaria nella serie televisiva *Hannibal*, a partire dai concetti di ecosistema narrativo, postserialità, performance e identità.

La serie *Hannibal* nell'ecosistema finzionale lectureriano

In linea con Innocenti e Pescatore (2012), adottiamo qui il paradigma ecosistemico, quale approccio interdisciplinare (sociologico e culturologico) che analizza vasti materiali finzionali riconducibili a un unico dominio narrativo, caratterizzato da un elevato livello di coordinamento tra tutte le sue componenti. L'ecosistema narrativo riconducibile ad Hannibal Lecter, inteso come personaggio finzionale e mito culturale, si compone di quattro romanzi scritti da Thomas Harris (*Red Dragon*, Il delitto della terza luna, 1981; *The Silence of the Lambs*, Il silenzio degli innocenti, 1988; *Hannibal*, 1999; *Hannibal Rising*, Hannibal — Le origini del male, 2006), di cinque film (*Manhunter*, Manhunter — Frammenti di un omicidio, 1986, di Michael Mann; *The Silence of the Lambs*, Il silenzio degli innocenti, 1991, di Jonathan Demme; *Hannibal*, 2001, di Ridley Scott; *Red Dragon*, 2002, di Brett Ratner; *Hannibal Rising*, Hannibal — Le origini del male, 2007, di Peter Webber) e di una serie televisiva (*Hannibal*, 2013-15, 3 stagioni, sviluppata da Bryan Fuller per NBC).

Se la quadrilogia letteraria di Thomas Harris ha condotto una progressiva riflessione sulla liminalità di Lecter tra civiltà e barbarie, in consonanza con gli studi di Arens (1979), e se i film di Jonathan Demme e di Ridley Scott hanno optato per un processo di estetizzazione delle modalità di costruzione e presentazione del serial killer (Tirino, 2017), questi due processi

socioculturali interni all'ecosistema narrativo centrato su Hannibal giungono a compimento con la serie televisiva NBC. Nell'ambito del paradigma della postserialità (Brancato, 2011), la serie creata da Bryan Fuller è uno dei prodotti culturali nella fiction contemporanea a segnare il transito dall'eroe classico all'eroe postclassico (Cano-Gómez, 2012). L'eroe classico, espressione di un insieme di virtù, lascia il passo gradualmente a un modello eroico scisso dai tormenti e dalle sofferenze, la cui identità lacerata si ripresenta in un discreto numero di narrazioni post-11 settembre (Pintor, 2009: 2). L'ascesa dell'eroe postclassico risponde sostanzialmente a precisi indirizzi delle audience, che rifiutano prodotti consolatori in favore di narrazioni organizzate intorno a personaggi dominati da personalità maligne, scisse, ambigue, di cui i *character* della serie *Hannibal* costituiscono esempi altamente significativi.

Hannibal, che adatta per la serialità televisiva il romanzo *Red Dragon*, racconta le vicende dell'agente speciale Will Graham (Hugh Dancy), che, esattamente come nelle due interpretazioni filmiche, di William Petersen in *Manhunter* e di Edward Norton in *Red Dragon*, affronta la difficile convivenza con la sua particolare abilità di "sentire" empaticamente le menti dei serial killer. La particolare sensibilità di Graham, da un lato, gli consente di ricostruire le scene del crimine, i moventi e le psicologie degli assassini e delle vittime, contribuendo alla risoluzione di spinosi casi per il Bureau, dall'altro, destabilizza l'agente per il contatto troppo ravvicinato con gli orrori di criminali seriali senza scrupoli.

Nella prima stagione della serie, allo psichiatra forense Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen) viene affidato l'incarico di assistere Graham nel tentativo di evitare un eccessivo coinvolgimento nei casi che gli sono affidati. Come osserva Crisóstomo (2014), visualizzando gli incubi di Graham, gli spettatori accedono alla sfera più intima dei killer, ma tale accesso avviene attraverso la deformazione di una mente turbata: in una dimensione angosciosa, nei meandri dell'esperienza di empatia e ricostruzione dell'agente, fa la sua irruzione scioccante il perturbante attraverso la figura del *doppelgänger*, ossia del doppio malefico, umbratile e

oscuro. Nei vari episodi della serie, infatti, il punto di vista prediletto è quello del *villain*, che subordina l'intera narrazione audiovisiva (suono, regia, dialoghi, luci, ecc.) all'obiettivo di rendere, in toni iperrealistici, le inquietanti immagini delle efferate esecuzioni. La spettacolarizzazione del cannibalismo, che si inserisce in un percorso di estetizzazione della figura lecteriana nelle cinque pellicole tratte dai romanzi di Harris, si focalizza nella serie concentrando l'attenzione visiva sui dettagli delle scene del crimine e sui sontuosi pasti preparati da Hannibal. Le audience più introdotte nell'ecosistema narrativo lecteriano, già consapevoli della patologia antropofagica del Lecter/Hopkins filmico, o di quello letterario di Harris, intuiscono nelle succulente preparazioni i rituali cannibalici.

L'impianto estetico della serie alimenta una sorta di scissione nell'esperienza spettatoriale, sospesa tra il rifiuto e il disgusto nutrito verso le barbariche stragi perpetrate dai serial killer, da un lato, e il fascino suscitato da immagini di grande raffinatezza formale, intrise di riferimenti ai dipinti di Caravaggio e ai maestri della natura morta. Dentro questa tessitura estetica la fotografia contribuisce prediligendo una palette di tonalità fredde nelle scene con Graham e una ricca di colori caldi in quelle con Hannibal.

La stilizzazione della narrazione audiovisiva investe anche la figura del protagonista: il Lecter di Mikkelsen perde i tratti animaleschi e mitico-archetipali della maschera ferina del Lecter interpretato da Hopkins, per trasformarsi in una figura algida, imperturbabile, sempre in pieno controllo delle emozioni, dotato di grandi abilità professionali e culinarie, contrassegnato da un'estrema eleganza nel look. Un simile apparato, pienamente funzionale a rendere il fascino e la complessità mentale di Hannibal, conduce la costruzione drammaturgica a produrre una sorta di inversione emotiva (Crisóstomo, *op. cit.*), per cui l'agente federale Will, tutore dell'ordine e della legge, procede attraverso eterodossi procedimenti empatici, mentre lo psichiatra Lecter si muove seguendo schemi perfettamente logici e razionali.

L'omicidio come gesto estetico e performativo

Il risultato più rilevante del processo di spettacolarizzazione in *Hannibal* consiste nel trasformare fenomeni antisociali e riprovevoli, come gli assassini, in oggetti estetici. Proprio nelle qualità estetiche, spettacolari e stilistiche della performance omicida va individuato il decisivo passaggio, praticato dalla serie televisiva, nel processo di estetizzazione dell'ecosistema letterario avviato con i film.

Più dettagliatamente, la serie NBC esibisce il legame tra omicidi seriali, identità e performatività. In questa chiave, la scena del crimine si manifesta come un teatro dell'orrore esteso, in cui si attua la performance omicida, ma anche, contestualmente, come lo spazio per inscenare una simulazione delle identità altrui, deformate dal crimine e dalla corruzione, attraverso un complesso e rischioso gioco di approfondita analisi psicologica.

Per comprendere il nesso tra identità, performance e omicidio, è utile recuperare la nozione di performance proposta da Schechner (2013: 2): dopo aver concepito la performance come un continuum di azioni umane che vanno dal rito, al gioco, allo sport, all'intrattenimento popolare, alle arti performative (teatro, danza, musica), fino alla vita quotidiana, egli adotta una definizione che assicura un'applicazione molto vasta: «any action that is framed, enacted, presented, highlighted, or displayed is a performance».

Secondo Erving Goffman (1959), affinché un'azione umana possa configurarsi come performance, occorre che essa sia ripetibile, secondo schemi d'azione predeterminati replicati o replicabili in diverse occasioni. Schechner (*op. cit.*) precisa che tale comportamento ripetuto, in qualunque sfera dell'attività umana si manifesti, stabilisce una stretta connessione con l'identità. In questa chiave, allora, il comportamento umano può essere considerato quale insieme di atti simbolici da osservare e interpretare. L'omicidio seriale presenta sicuramente alcuni elementi rituali (modus operandi, disposizione dei corpi, predisposizione degli ambienti e delle scenografie, arredi e costumi, per esempio); esso consiste in azioni replicabili, ordinate e spesso sperimentate in precedenti esecuzioni.

Nella serie *Hannibal* i serial killer realizzano le loro performance attraverso atti criminosi rappresentati, ritualizzati e stilizzati,

secondo le dinamiche stravaganti degli omicidi e dei gesti cannibalici. Attraverso queste performance i killer comunicano i loro messaggi, costruiscono e inscenano le proprie identità, mentre Hannibal crea una sorta di “teatro”, replicando i crimini (e quindi rubando le identità) degli altri criminali, dimostrando così la sua superiorità. L’intera prima stagione è puntellata da omicidi bizzarri, cruenti e scioccanti: vittime drogate e sepolte vive per diventare fertilizzante per funghi (*Amuse-Bouche*, Assaggiato, 1x02); una giovane coppia assassinata e scuoiata in modo che la loro pelle assomigliasse alle ali di un angelo (*Coquilles*, Frutti di mare, 1x05); corpi riempiti di strumenti chirurgici e lame affilate in un rifacimento della nota illustrazione del “Wound Man” diffusa sui testi di chirurgia a partire dal Medioevo (*Entrée*, Antipasto, 1x06); un musicista dalla gola tagliata, al cui interno è posto un collo di violoncello per poter suonare le corde vocali (*Fromage*, Formaggio, 1x08); un insieme di corpi impilati su un totem (*True Normand*, Calvados, 1x09); un medico ucciso col sistema della *corbata colombiana* (la gola della vittima sezionata orizzontalmente e la lingua estratta dallo squarcio) (*Rôti*, Arrosto, 1x11). Ancora più sconvolgenti sono gli omicidi perpetrati nella seconda stagione, che ruota intorno al tentativo di Graham, incastrato da Lecter e rinchiuso in manicomio, di dimostrare la sua innocenza: un collage di corpi umani, dalla pelle di ogni sfumatura di colore, che compongono un grande occhio (*Sakizuki*, 2x02); un giudice ucciso ed esposto come una sorta di raffigurazione della figura mitologica della Themis (*Hassun*, 2x03); un cadavere umano nel cui cranio è posto un alveare (*Takiawase*, 2x04); un corpo fatto a fette e mostrato come campione pronto per l’esame al microscopio (*Mukōzuke*, 2x05); il corpo di un uomo trapiantato in un albero, con gli organi vitali estratti e sostituiti da fiori (*Futamono*, 2x06); una vittima di sesso femminile collocata nell’utero di un cavallo morto (*Su-zakana*, 2x07); parti di un corpo maschile nascoste dentro lo scheletro di una specie di orso estinta, riassembleta in un museo naturale (*Shiizakana*, 2x09).

Molteplici possono essere le motivazioni che spingono all’azione il serial killer, dalla gratificazione sessuale al compimento di un

disegno imperscrutabile per tutti gli altri. In ogni caso, l'obiettivo del killer attraverso la performance criminosa è negoziare la propria identità. Esattamente come nei romanzi di *Bolaño* (Del Gaudio, 2017), l'identità dei personaggi in *Hannibal* è performativa, ambigua, fluida. Emblematico in proposito il caso dell'assassina Georgia Madchen in *Buffet Froid* (Buffet freddo, 1x10), affetta sia dalla sindrome di Capgras (disturbo delirante che consiste nella convinzione che i propri cari siano stati sostituiti da sosia) sia dalla sindrome di Cotard (convinzione di essere morti). Credendosi defunta e incapace di riconoscere le persone intorno a lei, Georgia ammazza la sua migliore amica.

Performatività e cannibalismo

Il ruolo esercitato da Lecter in questa sciarada identitaria è, con ogni evidenza, nevralgico: egli non solo “ruba” le identità degli altri serial killer imitandone i delitti, ma manipola le identità delle sue vittime, grazie alle sue capacità di persuasione e alla conoscenza di ansie, traumi e ambizioni dei suoi pazienti. Hannibal non ambisce al soddisfacimento di bisogni psicologici e sessuali, quanto piuttosto ad affermare il proprio dominio sugli altri. Il bersaglio preferito delle mire di Hannibal è Graham, che, sfruttando la fragilità psicologica derivante dalla capacità di Will di empatizzare con i killer, egli intende trasformare in un assassino. Se, dunque, copiando le marche identitarie degli omicidi di altri killer, l'azione lectureriana sembrerebbe priva delle qualità ritualistiche e ripetitive che permetterebbero di codificarla come performance, in realtà la dimensione performativa connota i riti culinari, in cui lo psichiatra affina, in forme sofisticate e raffinate, l'arte di confezionare manicaretti a base di carne umana, trasformando gli invitati alla sua tavola in cannibali inconsapevoli.

Nella classificazione dell'agire cannibalico, gli studi antropologici (Travis-Henikoff, 2008: 24) individuano diverse tipologie: l'endocannibalismo (mangiare amici e membri della propria comunità deceduti); l'esocannibalismo (uccidere e ingerire le carni dei nemici, come atto di potenza); il cannibalismo di sopravvivenza (praticato in circostanze eccezionali); il

cannibalismo medico (consumare sangue o tessuti umani per finalità pseudoterapeutiche); il cannibalismo gastronomico; il cannibalismo come perversione, messo in atto da individui dai tratti sadici o psicopatici. Seguendo questa classificazione, quello praticato dal Lecter televisivo è un cannibalismo gastronomico, che, trattando organi e muscoli di corpi umani alla stregua di carni rare, mostra come la performatività dell'agire cannibalico porti a compimento il processo di deumanizzazione delle vittime, già chiaramente in atto anche nelle performance omicide (di Hannibal e degli altri assassini seriali). Il punto più cruento del processo di deumanizzazione, si ha nel caso dell'autofagia, allorché Hannibal convince Mason Verger a mangiare pezzi del suo volto, ossia della parte anatomica più strettamente connessa all'identità (in *Tome-wan*, 2x12). La cosificazione della preda, favorita dalla mancanza di informazione sulla sua vita, si compie allorché l'uomo diventa materia alimentare. Nella serie, però, sono numerose anche le strategie di manipolazione dell'identità delle vittime, trasformate *post mortem* in oggetti di un'altra dimensione (vegetale, animale o inanimata): strumenti musicali, totem, orsi estinti, alberi, figure mitologiche. La performance omicida esibisce così proprietà creative, avvicinandosi ad un lavoro artistico, in una sorta di revisione in chiave postumana del noto trattato ottocentesco di De Quincey (2013).

L'immagine (digitale) della morte

Come spiega Cavicchia Scalamonti (2007), la consapevolezza dell'esistenza della nostra morte fa crollare le strategie di autodifesa del soggetto. Ciononostante, la morte è stata a lungo un tabù, poiché la società non ha elaborato gli strumenti culturali adatti a produrre significati collettivamente condivisi. In tempi più recenti, lo sviluppo delle tecnologie biomediche e delle scienze della longevità ha favorito l'esponenziale crescita di ricerche orientate a favorire le condizioni per un prolungamento della vita umana oltre ogni limite conosciuto, tanto da poter parlare di una società della postmortalità (Jacobsen, 2017).

Il dibattito sociologico sulla dimensione della morte nelle società occidentali contemporanee è tuttora oggetto di controversie, in un

campo che, per comodità espositiva, si può polarizzare intorno alle opposte accezioni di morte legittimata (ovvero intesa come compimento della vita e perciò vissuta all'interno di un ordine simbolico che le attribuisce significato) e morte delegittimata (cioè vissuta nella disperazione solipsistica individuale). In ogni caso, che la morte sia considerata ancora un tabù nel discorso sociale, come affermava Gorer (1955) in un celebre articolo, appare oggi molto più controverso, alla luce di una serie di fenomeni e processi socioculturali che hanno significativamente inciso sulla riflessione, sociologica e filosofica, sul tema. Limitandoci al campo di diretto interesse per il presente saggio, appare opportuno problematizzare il modo in cui il digitale ha inciso sulle modalità di rappresentazione audiovisiva della morte, che hanno favorito la prossimità delle audience occidentali con l'idea di morte. Già una serie come *House, M.D.* (Dr. House — Medical Division, 8 stagioni, 2004-2012) aveva utilizzato le tecniche di manipolazione digitale dell'immagine per sondare, attraverso le risorse simboliche del *medical imaging*, le possibilità di esplorazione anatomica del corpo malato, in un contesto di stretta contiguità con la morte e l'elaborazione del lutto, quale l'ospedale — analogamente, hanno operato con digital compositing ed editing per sondare superfici e spazi corporei *post mortem* serie come *Bones* (12 stagioni, 2005-2017) e *NCIS* (14 stagioni, 2003-in corso).

In questo contesto, *Hannibal* pone una serie di interessanti questioni sulla rappresentazione culturale della morte nell'era digitale. In primo luogo, nelle sessioni “empatiche” di Graham, l'identificazione con i carnefici esperita ripercorrendone le gesta si fonda, in primo luogo, sulla possibilità di visualizzarne l'azione, in una sorta di riavvolgimento di un immaginario file su cui gli eventi sono registrati. La performance omicida resta quindi affidata, sostanzialmente, alla potenzialità insita nella costruzione della narrazione digitale di restituirne l'efferatezza, dai particolari (per esempio, le gocce di sangue che si staccano dalle superfici e rientrano nei corpi) ai singoli movimenti di vittime e assassini. In secondo luogo, l'omicidio ha sicuramente una valenza estetica, storicamente fissata sia nelle arti visive (dalle medioevali pitture

infamanti, a *L'assassino* di Cezanne) e sia nei media contemporanei (si pensi alla quantità di esempi rinvenibili nel cinema). Come abbiamo visto, affinché l'assassinio possa configurarsi come performance identitaria occorre che esso si manifesti come evento ripetibile in grado di favorire l'espressione di marche identitarie del killer attraverso una deliberata disposizione di elementi della scena del crimine. In questo senso, il serial killer è il soggetto che più facilmente iscrive nel discorso sociale una performance identitaria. Le caratteristiche performative e seriali di questo tipo di crimini trovano una rappresentazione molto funzionale, attraverso forme di narrazione serializzata come, appunto, le serie tv. In questo senso, all'interno del mediascape attuale, serie televisive come *Hannibal* garantiscono una narrazione estesa, transmediale (perché interna a un ecosistema narrativo che comprende romanzi e film) e orientata a sottolineare la qualità dequinceyana dell'omicidio in quanto pratica artistica, mediante un'accurata costruzione della tessitura audiovisiva regolata dal pieno controllo digitale di ogni elemento (colonna sonora, suoni, inquadrature, crome, ecc.).

Il male come tonalità estetico-percettiva

In ultima analisi, la rappresentazione senza tabù delle performance omicide dei serial killer, ulteriormente perfezionata dalla dotazione di soluzioni di costruzione digitale della narrazione audiovisiva, si rivolge a delle audience che già si rapportano al tema della morte in una dimensione totalmente desacralizzata. In un recente saggio Arturo Mazarella (2014: 90-91), ha osservato come «negli ultimi decenni del Novecento (...) l'aspetto esplicitamente trasgressivo per tradizione associato al male è andato via via sbiadendo, fino a scomparire, rientrando nella normalità dell'esperienza». Nelle opere di scrittori, registi e artisti presi ad esempio, Mazarella nota come «la riflessione sul male ha perso le sue radicate connotazioni etiche (...) per acquistare, viceversa, uno spessore estetico: dunque, percettivo, secondo l'etimologia (...) del termine aisthesis». Il male perde lo stigma maledetto cui era associato da secoli, per caratterizzarsi come una tonalità estetico-percettiva. Riteniamo che questo

processo culturale di vaste proporzioni sia applicabile anche alla narrazione della serie *Hannibal*, che, come si è cercato di argomentare, indirizza le risorse simboliche e i materiali espressivi verso una messa in scena del crimine come lavoro estetico di espressione delle identità dei killer, in un rapporto di perverso fascino (*perverse allegiances*) (Smith 1999: 227) delle audience rispetto alla perfezione formale delle immagini di morte.

Bibliografia

Arens W., *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*, Oxford University Press, New York, 1979.

Brancato S. (a cura di), *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series*, Liguori, Napoli, 2011.

Cano-Gómez A.P., «El héroe de la ficción postclásica. Interpretación de la teoría del postclasicismo filmico en la serie de televisión *Hijos de la Anarquía*», *Palabra Clave*, XV(3), 2012.

Cavicchia Scalamonti A., *La morte. Quattro variazioni sul tema*, Ipermedium, S. Maria Capua Vetere, 2007.

Crisóstomo G.R., «Dr. Lecter y Mr. Dexter Morgan: mutaciones del héroe postclásico en la ficción televisiva», *Área Abierta*, 14(2), 2014.

Del Gaudio V., «Modelli performativi di costruzione dell'identità mediale tra letteratura e social network society. *La letteratura nazista in America* di Roberto Bolaño», in Amendola A. e Tirino M. (a cura di), *Romanzi e immaginari digitali. Saggi di mediologia della letteratura*, Gechi Edizioni, Salerno-Milano, 2017.

De Quincey T., *L'assassinio come una delle belle arti*, SE, Milano, 2013 [ed. or., *Murder considered as one of the fine arts*, 1827].

Goffman E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, New York, 1959.

Gorer G., «The Pornography of Death», *Encounter*, 1955.

Innocenti V., Pescatore G., «Information Architecture in Contemporary Television Series», *Journal of Information Architecture*, 4 (1-2), 2012.

Jacobsen M.H., «Introduction», in Jacobsen M.H. (ed.), *Postmortal Society: Toward a Sociology of Immortality*, Routledge, London-New York, 2017.

Mazzarella A., *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

Pintor Iranzo I., «Melancolía y sacrificio en la ciencia ficción contemporánea», *Formats: revista de comunicación audiovisual*, 5, 2009.

Schechner P., *Performance Studies: An Introduction* (3rd Edition),

Routledge, London and New York, 2013.

Smith M., «Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances», in Platinga C., Smith G.M. (eds.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

Tirino M., «La bocca del male. Cannibalismo, estetizzazione e performatività nell'ecosistema narrativo di Hannibal Lecter», *Im@go*, No. 9, 2017.

Travis-Henikoff C.A., *Dinner with a Cannibal: The Complete History of Mankind's Oldest Taboo*, Santa Monica Press, Santa Monica, 2008.

Morte pubblica, tra classe e status. I casi Jade Goody e Lady Diana

Luca Bifulco

Introduzione

Se nella contemporaneità la morte ha una dimensione soprattutto privata, che fatica a trovare un impianto simbolico ed emozionale capace di integrarla in un orizzonte di senso collettivo che la legittimi, è utile chiedersi cosa succede quando — specie in virtù della ribalta mediatica — essa diviene quotidianamente visibile, pubblica, condivisa. I casi di due personaggi celebri possono aiutarci nelle nostre riflessioni.

Jade Goody è stata una giovane concorrente del *Big Brother*¹ del 2003. Appartenente alla *working class* inglese, ha alle spalle una storia familiare problematica, con una madre ex tossicodipendente e un padre con precedenti penali morto per overdose. Non vince l'edizione del reality show, ma diviene molto famosa, nonostante la sua ignoranza, la scarsa educazione, lo stile volgare. Il suo personaggio calamita l'attenzione del vasto pubblico, presumibilmente per una condotta che coniuga schiettezza e cattivo gusto, riuscendo a trasformarsi in una celebrità più duratura del tipico concorrente da reality. E lo fa giocando su questa immagine di membro della classe subalterna che trova una sua via al successo mantenendo intatte le caratteristiche della sua appartenenza, anzi, rendendole redditizie. Naturalmente non è sempre apprezzata, spesso è criticata per la sua volgarità, le sue maniere poco ortodosse, i suoi atteggiamenti rudi, ma riesce ugualmente a ricavare dalla sua ingombrante presenza sui media benefici d'immagine e commerciali.²

La sua reputazione ha un brutto colpo quando, in un nuovo reality, si lascia andare a un epiteto considerato razzista nei confronti della bella e altolocata attrice indiana Shilpa Shetty. Una frase — l'invito ad andare nei bassifondi etnici di

¹ Il Grande Fratello d'oltremania.

² Jade lancerà addirittura una sua linea di profumi.

provenienza dei suoi connazionali — che per qualcuno rappresenta più che altro una rivendicazione di classe, tesa a smascherare l'ipocrita raffinatezza formale dell'avversaria, ma che le costa l'esclusione dal programma e la gogna pubblica (Walter, 2009).³ Jade dovrà ricostruire la sua immagine mostrando continuamente pentimento e fornendo comportamenti di redenzione.⁴

Nell'agosto del 2008, mentre, sempre con intento riabilitativo, partecipa a un reality indiano⁵ viene informata che ha un tumore al collo dell'utero. È costretta a tornare in patria per curarsi. Le terapie non hanno successo e il 4 febbraio 2009 Jade apprende di essere in fase terminale. Da qui, nel poco tempo che rimane, si sposa col suo nuovo compagno, si battezza insieme ai suoi due figli e, il 22 marzo, muore.

Il tutto sotto l'occhio insistente dei media, che è lei stessa a cercare. Se la sua vita è stata vissuta completamente sotto i riflettori, anche il percorso che la porterà alla morte seguirà lo stesso standard. Jade vende ai media la copertura dei suoi ultimi giorni, matrimonio e battesimo compresi — dirà per guadagnare soldi per l'educazione dei figli, oltre che per sensibilizzare le giovani donne al pap-test e alla prevenzione; la testata *OK! Magazine* si assicura un contratto esclusivo a cifre rilevanti; la sua immagine affolla tutti i giorni le copertine di molti tabloid,⁶ specie nel periodo terminale; scrive un diario che racconta il suo calvario, dalla scoperta della malattia agli ultimi momenti, e che diventa un libro postumo; il documentario pensato per ristabilire la sua popolarità, *Living with...Jade*, cambia subito fisionomia e diventa un racconto del periodo di malattia. In tutto sei episodi più due di commemorazione dopo la morte.⁷

³ Un'esclusione dovuta anche all'ingerenza della politica inglese e indiana, e incentivata da sollevazioni popolari che hanno luogo nell'ex colonia britannica.

⁴ Come dare in beneficenza il suo cachet.

⁵ Il nome del programma è *Bigg Boss*.

⁶ Soprattutto il *Sun*, il *Daily Star* e il settimanale *News of the World*.

⁷ Un documentario dalla durata incerta, come il decorso della malattia, che all'approssimarsi della fine velocizza la messa in onda degli episodi. Gli ultimi due – al di là di quelli commemorativi – sono separati da pochi giorni, e non da

Il percorso verso la fine diviene così un vero e proprio reality, per una celebrità costruita totalmente sulla visibilità pubblica della sua vita privata. E oggi niente è più intimo e personale della morte. Ma con Jade, e grazie alla fisionomia che hanno assunto i media, pubblico e privato sembrano intrecciarsi inesorabilmente.

La principessa Diana, invece, muore a Parigi il 31 agosto del 1997 insieme al suo ricco compagno egiziano, Dodi Al-Fayed,⁸ in seguito a un incidente stradale. Ha trentasei anni. La storia d'amore sfarzosa tra i due, la fuga dall'invadenza dei fotografi che causerà l'incidente, le dinamiche mai bene accertate dell'evento, i tumultuosi dissapori con la Famiglia Reale sono ingredienti aggiuntivi per un racconto mediatico che si preannuncia subito fragoroso. La copertura dei media è totale, monopolizza le pagine dei quotidiani e gli spazi dei notiziari televisivi britannici.

Lungo tutta la sua vita Diana è sempre stata un personaggio pubblico dai tratti controversi, capace di attirare l'attenzione in modo corposo, calamitando giudizi contrapposti, di elogio e comprensione o di aspro biasimo. Non è casuale che il suo funerale diventi un fenomeno mediatico e di massa con pochi precedenti.

Fiori, foto, candele, omaggi vengono lasciati dalla gente fuori ai cancelli di Buckingham Palace, ma anche all'esterno delle chiese e dei luoghi più rappresentativi del Paese. Diversi registri di condoglianze sul territorio nazionale diventano meta per ingenti quantitativi di persone, desiderose di lasciare una testimonianza, con code anche di più di dieci ore.

Si stima che lungo il percorso del funerale siano state presenti più di un milione di persone, mentre la trasmissione via satellite dell'evento in tutto il mondo ha avuto un'audience complessiva di circa 2 miliardi e mezzo di telespettatori. Il racconto dei media è alquanto univoco: si narra di un trauma nazionale e di scene di

qualche settimana come era accaduto per i precedenti, seguendo così il ritmo del cancro e la sua accelerazione conclusiva.

⁸ Figlio del magnate proprietario della catena di negozi Harrods.

dolore esasperato. Un' enfasi del racconto con alcune forzature, che attesta un'emozione condivisa, cercando però solo pianti ed espressioni intense, veementi, fotogeniche. Reazioni più sobrie, morigerate o negligenti rimangono sullo sfondo.

Nei due casi esposti è centrale la portata complessiva della visibilità pubblica della morte. È proprio su tale tema che si concentra questo lavoro. Esso si basa su un'analisi qualitativa condotta con approccio ermeneutico su 47 articoli di giornali e riviste britanniche che hanno focalizzato la loro attenzione sulle due vicende.⁹ Inoltre sono state analizzate le immagini di copertina di tabloid e riviste e i video degli episodi del documentario *Living with...Jade*. L'arco temporale, nel caso di Jade Goody, ha abbracciato i mesi di febbraio, marzo, aprile 2009, nel caso di Lady Diana settembre e ottobre 1997. Si è, altresì, fatto ricorso, in chiave comparativa, alla letteratura già presente sull'argomento. Il lavoro interpretativo ha permesso di individuare le principali dimensioni concettuali che caratterizzano il discorso e le immagini prese in esame: il nascondimento della morte; il corpo e la sofferenza fisica; simboli, significati e concetti chiave associati alla morte; i ruoli e le immagini sociali del morente; i rituali e l'identità collettiva e individuale; la rappresentazione dell'appartenenza di classe e di ceto. Nei paragrafi che seguono verrà presentata un'agile sintesi dei risultati ottenuti.

La morte visibile

La vicenda di Jade presenta due particolarità: aver ricevuto la notizia del cancro durante un reality e la visibilità pubblica della malattia, del suo privato più nascosto, del decorso verso la fine, fatto di segni corporei, dolori, angosce, speranze infrante.

Jade ha costruito un'intera carriera sull'idea di un sé che si presenta come trasparente e che reclama la coincidenza precisa — benché poco plausibile — di pubblico e privato. Ora, in modo inedito e palpitante, anche la morte, in genere relegata nel

⁹ *Sun, Daily Star, OK! Magazine, News of the World, Daily Mirror, The Times, Style.*

retroscena, assume la ribalta, suggerendo una risolutiva destrutturazione degli spazi sociali ad opera dei media (Meyrowitz, 1995). Pubblico, privato, ordinario, straordinario, tutto si fonde, violando ogni confine, nel pervasivo spettacolo mediatico.

Per un inglese sarebbe stato quasi impossibile non venire a contatto visivo con la sua malattia e il suo approssimarsi al decesso. Se si poteva ignorare il documentario, era difficile, anche per chi avesse avuto un interesse nullo, evitarne la vicenda, dal momento che la sua immagine era continuamente presente sulle prime pagine di tanti giornali.

Nei risconti giornalistici come nel suo reality, Jade affronta la malattia mantenendo la linea del suo personaggio (Goffman, 1988: 7-50): diretta, schietta, sfacciata, per nulla riservata, priva di intellettualismi spirituali.¹⁰

Da un'attenta analisi emergono comunque delle differenze tra giornali e Tv. Innanzitutto per la rappresentazione del corpo. Segni della sofferenza o del deterioramento fisico sono cruciali nel rapporto con la morte, nostra o altrui, perché ci mettono visibilmente in contatto con la mortalità, svelano e ci ricordano la nostra finitudine, in modo tanto angosciante che il loro nascondimento appare salvifico (Morin, 2002).

Va detto che per Jade il corpo è sempre stato al centro dell'attenzione pubblica.¹¹ La sua continua lotta per dimagrire, le gravidanze, il make-up, il taglio di capelli, la sua sessualità hanno sempre avuto una rilevanza mediatica (Kavka, West, 2010).

Ora c'è una malattia con le sue inevitabili conseguenze fisiche. La carta stampata è stata più indulgente e riguardosa. Il corpo offerto al pubblico, nelle foto o negli articoli, non presenta eccessivi segni di malattia, se si eccettua la perdita di capelli causata dalle terapie, che non viene sempre nascosta. Specie durante il battesimo o il matrimonio, dove il capo calvo si confonde con

¹⁰ Intellettualismi che in genere sono tipici dei racconti autobiografici di chi affronta gravi malattie (Walter, 2009).

¹¹ Tra l'altro, su questo interesse pubblico per il corpo si è costruito un implicito valore economico.

l'abbigliamento e il trucco patinato creando una suggestiva aporia.

In pochi casi Jade ha l'aspetto o gli abiti della malata terminale. Almeno nelle copertine le foto raramente narrano un dolore fisico evidente. Le immagini, pur ritraendo una persona che si sa sofferente, non sembrano rappresentare esplicitamente l'agonia. Non si indugia sul tipico corpo smagrito, emaciato di chi affronta la fase finale di un tumore. La pena che viene raccontata è più emozionale che fisica (Walter, 2010). Si mantiene una certa discrezione, presumibilmente anche per ragioni commerciali, per evitare un disagio al generico lettore da quotidiano o da gossip più frivolo.

Certo, la dimensione di morente le si appiccica comunque addosso, come abito identitario ineludibile. Tanto è vero che le foto usate per commemorarla saranno quelle dei suoi ultimi giorni. È così che verrà ricordata, per il suo avvicinarsi alla morte, magari sorridente, ma non nei momenti di maggior vitalità o vigore fisico.

Diverso l'approccio del documentario, concepito per un pubblico più selezionato, avvezzo all'indiscrezione più spinta e all'idea di un'invasione pubblica della quotidianità privata — presuntamente — autentica.

Il programma mette in scena la malattia di Jade, vissuta con parenti e amici, le cure mediche, i momenti conviviali. La telecamera entra nella sfera privata, a casa o in ospedale, riprende i dialoghi, le sue opinioni, le sue sensazioni, il rapporto con chi gli sta vicino, i suoi affetti. Si ferma solo di fronte a luoghi e situazioni ancora considerate inaccessibili, come la nudità, o momenti di particolare sofferenza psicofisica.

Il corpo ha qui una più esplicita tematizzazione e connessione con la sofferenza. Il racconto visivo, come le descrizioni e le riflessioni di Jade, si concentrano sulle esperienze corporee, sui dolori, sul deterioramento fisico. Le immagini non nascondono la stanchezza, i segni della malattia, gli effetti della terapia sulla pelle o sulla capigliatura. Indicatori visivi, pubblici e spettacolari, del male e del suo procedere, pur senza esasperazione (Kavka, West, *op. cit.*).

Il corpo narrato da giornali e Tv, con i suoi indizi di morte, è comunque presentato come emblema di dignità.¹² Nel mercato dei segni (Baudrillard, 2002) in cui Jade ha investito il suo ultimo capitale simbolico, il corpo morente — esposto o semplicemente suggerito — non è motivo di vergogna, ma di orgoglio o di fascino, modello di moralità interiore (Walter, 2010, cit.).

Questa constatazione ci porta a una seconda questione, quella dei significati collegati alla morte pubblica di Jade. Il bagaglio di personaggi che ella sfoggia nella malattia è composito: madre affettuosa, sposa sorridente, star che si riprende la ribalta. La morte sancisce il ruolo definitivo che le viene cucito addosso, quello di icona da ricordare ossequiosamente.

Anche se non mancano critiche per la spettacolarizzazione del dolore e della morte, il dibattito pubblico è intriso di compassione per la sfortunata madre che lascerà i figli da soli e per il dramma che affronta con coraggio. La figura di Jade ondeggia quindi tra la santificazione della donna che sfida la morte e il biasimo.¹³

Nella maggior parte della rappresentazione mediatica, ad ogni modo, la sua immagine è positiva: lei lotta eroicamente, con forza, fermezza, anche umorismo per rendere la sua morte meno drammatica anche per chi le sta accanto. Eppure nelle riflessioni, anche della stessa Jade, pena, paura, dolore, difficoltà nel sentirsi malati, brutti e in disfacimento sono concetti chiave.

Anche il senso di consapevolezza nell'affrontare il cancro, l'immagine costruita di una donna che prende in mano il proprio destino¹⁴ e lo trasforma in una risorsa per dare un futuro ai figli e per suggerire ad altre donne quei test preventivi che lei stessa aveva ignorato, si scontra con una malattia incontrollabile. Un

¹² Diversamente da ciò che accade generalmente alle celebrità, che temono lo scemare dei motivi di notorietà nella perdita di vigore corporeo.

¹³ Un'ostilità che affonda le radici sulla sua immeritata celebrità e sulla sua sgraziata ricerca della scena pubblica. Anche la morte diviene, secondo questa prospettiva, un modo per alimentare una celebrità senza talento, perché non si hanno meriti nell'ammalarsi di cancro. Si aggiunge così una componente cinica – legata a un ipotetico perverso voyeurismo – alla pletora di colpe imputate a Jade.

¹⁴ Contrariamente allo stereotipo fatalista della sua classe di provenienza.

male che non consente di prevedere il suo andamento quotidiano, sebbene si possa intuire a grandi linee quanto si vivrà. Tant'è che i propositi di Jade sono in parte vanificati — dovrà, ad esempio, battezzarsi nella cappella dell'ospedale — e il racconto rimane quello di una lotta strenua, ma spesso perdente, sofferente e con un'autonomia minata (Walter, 2010, cit.).

Un racconto, per altro, che preme sul senso di ingiustizia, sulla morte legata a una scienza medica inefficace: medici che ce la mettono tutta, ma una medicina incapace di sconfiggere la morte. Anche ogni individuo è responsabilizzato. Non a caso, Jade diviene ambasciatrice della sensibilizzazione alla prevenzione e dell'estensione del pap-test alle giovani donne.

Fanno capolino anche temi religiosi, come fattore di conforto spirituale o segno di redenzione, sebbene il battesimo condiviso con i figli assomigli più a un tentativo ideale — che fonde elementi personalistici e magici — di creare un legame eterno con i bambini in un paradiso personalizzato.

È infine significativo notare come gli ultimissimi giorni di vita siano comunque rimasti nascosti. Se il decorso della malattia con l'avvicinamento al momento conclusivo è stato decisamente pubblico, l'esalazione dell'ultimo respiro è stato celato. La fine, il passaggio da uno stato all'altro con tutti i suoi timori reverenziali, è rimasta fuori dalla ribalta.

Nel caso di Lady Diana, la reazione mediatica alla morte si dispiega subito con un'intensità poco replicabile. La narrazione ondeggia tra la magnificazione della principessa e la ricerca dei responsabili, concreti o simbolici, dell'incidente. La rappresentazione della donna — che fino a poco tempo prima attirava critiche per i suoi comportamenti poco regali — ora gira attorno a tre figure: la santa, la vittima e l'eroina fiabesca (Bennett, Rowbottom, 2009).

La storia ha tutti i crismi per trasformare la sfortuna di Diana nella messa in scena mediatica di una grande tragedia sociale (Baker, 2014). In primo luogo un evento esterno crea una singolare ingiustizia che richiede una sorta di riequilibrio morale: la morte di una giovane, bella, caritatevole donna già temprata da una vita difficile. Lo shock è l'effetto immediato dell'improvvisa

sciagura. Nascono congetture su una morte provocata intenzionalmente, oppure accuse alla foga invadente dei fotografi e alla distanza emotiva manifestata dalla Famiglia Reale. L'idea di ingiustizia sociale reclama a gran voce che il lutto sia collettivo e che il dolore cementi l'unità. Diana acquisisce, nella retorica più accreditata, uno statuto eroico e sacrificale, anche se non in modo del tutto automatico e concorde.¹⁵

La morte ha mondato i suoi errori biografici, a maggior ragione perché drammatica e prematura. Il suo onore viene in qualche modo protetto dal discorso pubblico, e la retorica prevalente le costruisce un abito simbolico in cui la collettività può trovare temi di identificazione, purezza e redenzione.¹⁶ Abbondano riferimenti al martirio, alla salvezza e a tutto un bagaglio di significati convenzionali dal retaggio religioso che ne fanno un'evidente icona culturale. Almeno nel periodo immediatamente successivo all'incidente, l'approvazione è corposa. Diana viene dipinta come esempio di bontà, gentilezza, calore, premura, amorevolezza. Si loda il suo umanitarismo, la sincerità, la socievolezza, la capacità di entrare in contatto con le persone, e ci si rammarica per i maltrattamenti che ha subito in vita (Hermes, Noordhuizen, 1999).

In quanto tragedia sociale costruita, la sua morte — specie in virtù della folta partecipazione diretta e mediata al suo funerale — trascende l'evento in sé e consente di rappresentare l'idea di una popolazione unita emotivamente, che può riconoscersi come tale e orientare specifici comportamenti.

È chiaro, dunque, come la sua morte risulti fatto pubblico. Il suo funerale riunisce fisicamente un numero enorme di partecipanti, accorsi nelle strade a dare testimonianza e prova di tristezza, ma è anche evento e cerimonia mediatica di grande impatto. Non a caso, la retorica dominante narra di un ampio rituale di integrazione, un lutto collettivo che unisce la nazione al di là delle

¹⁵ La sua vita, poco ortodossa e indisciplinata per un membro della Famiglia Reale, rimane passibile di critiche.

¹⁶ Acquisisce, insomma, quelle che O. Klapp (1954), con un tono eccessivamente funzionalista, individua come alcune delle finalità sociali dell'eroe.

differenze. Anche il mondo accademico viene attratto dall'idea di un rituale durkheimiano su scala nazionale capace di creare unità e fusione nel cordoglio comune, sulla base di intensi fattori emozionali e morali.¹⁷

Viene spontaneo chiedersi da dove nasca tanto affetto. Diana gode di una reputazione di autenticità, non venendo percepita come una star creata dall'industria dei media. La sua celebrità è semmai ascritta, legata al rango.¹⁸ In più, il modo in cui era trattata dal marito o dalla Famiglia Reale, il suo impegno umanitario, ma anche i suoi difetti la rendono oggetto di facile identificazione per diversi strati della popolazione. Questa sua immagine, al contempo regale e ordinaria, di principessa dalla sensibilità comune, definisce una celebrità con cui può installarsi agevolmente un rapporto para-sociale di vicinanza empatica.

Tutto ciò spiega un coinvolgimento al funerale che va oltre le attese. Una partecipazione che non disdegna toni da religiosità popolare, come testimoniano le candele, le preghiere, gli inni sacri lasciati accanto a chiese o importanti edifici pubblici, le storie sul suo conto colme di accenti religiosi, le richieste di canonizzazione (Bennett, Rowbottom, *op. cit.*).

L'idea che ciò configuri automaticamente il ritorno a una dimensione pubblica e ampiamente ritualizzata della morte, capace di creare significati collettivi che ne abbraccino il senso, va però verificata. Anche perché nel caso di Diana il ruolo dei media è stato articolato. Certo, non è facile distinguere il lutto mediatico da quello reale. Nondimeno è innegabile che i media abbiano influenzato fortemente la risposta del pubblico ispirando il frame emotivo e i significati prevalenti.

C'era un voler ritrarre, per ragioni di coerenza narrativa e spettacolarità, solo le persone emotivamente coinvolte, con atteggiamenti ed espressioni più appariscenti. La versione della perdita di Diana è stata univoca, mentre molte voci dissenzienti sono rimaste sullo sfondo. L'unico comportamento ritenuto

¹⁷ Si veda Roseneil, 2001.

¹⁸ Benché, di fatto, la visibilità sui media abbia avuto un ruolo importante, nel bene o nel male, per la sua popolarità.

accettabile, e telegenico, era quello luttuoso. Il resto era relegato nel retroscena, ridotto al silenzio perché sul momento non approvato. Voci diverse sono poi emerse gradualmente, creando una memoria dell'evento meno conforme. È possibile che i media, più che unire una nazione, abbiano diviso chi ha partecipato a questa forma enfatica di lutto da chi non riteneva questo comportamento adeguato (Thomas, 2008).

Sul senso

Rimane la domanda sul valore pubblico della morte e sulla portata di questa sua visibilità. Le morti di Jade e Diana hanno un che di poco ordinario, naturalmente. Non sono rappresentative dell'esperienza quotidiana della morte che caratterizza la biografia comune. Tuttavia, la dipartita delle celebrità, la cui vita è simbolicamente intrecciata con quella del pubblico, ci può dare indicazioni sui significati con cui una collettività affronta l'idea della fine della vita, la perdita, il lutto.

La caratteristica principale della morte nella società moderna è stata identificata nella sua individualizzazione e nel suo cosiddetto nascondimento.¹⁹ Grazie anche al miglioramento delle condizioni igienico-sanitarie, oltre che a una certa pacificazione sociale, è più raro trovarsi al suo cospetto.²⁰ Inoltre, la malattia, anche quando ti consuma e ti porta all'epilogo fatale, viene relegata nelle istituzioni mediche, al riparo dallo sguardo pubblico. Ciò ha comportato un occultamento del corpo morente allo sguardo pubblico, un suo isolamento.

Non si intende dire che non esiste più un coinvolgimento emozionale nei confronti della morte – cosa non vera – ma che l'ospedale, più che l'ambiente domestico, è oggi il luogo che accoglie il percorso del malato verso la fine. Un processo di vera e propria “medicalizzazione” della morte (Cavicchia Scalamonti,

¹⁹ P. Mellor e C. Shilling (1993) parlano di segregazione della morte rispetto allo sguardo pubblico. Un fenomeno caratterizzato dalla separazione del morente e dalla restrizione del sacro.

²⁰ Si pensi, solo a titolo esemplificativo, al calo della mortalità infantile o alla riduzione — almeno in Occidente — di epidemie, carestie, guerre falcidianti, ecc.

1991: 161-184; Bauman, 1995). Di conseguenza, il rapporto con essa diviene tecnicizzato, delegato ad esperti all'interno di strutture tecnologicamente adeguate. Un modo per offrire trattamenti adeguati, ma non privo di concreti effetti secondari.

In primo luogo il medico assume le caratteristiche di un "tanatocrate", rappresentante di un sistema esperto idealizzato a cui affidare le proprie speranze e dispensatore di prescrizioni scientifiche da seguire fedelmente. È colui che ci fa scudo, che ci evita di guardare la morte e, soprattutto, diventa il portavoce del nostro desiderio inconscio di immortalità, nel pieno rispetto di quella sfida alla morte che, in virtù di migliaia d'anni di Cristianesimo, è conservata ancora nel retaggio del nostro subconscio culturale.

Vi è poi l'allontanamento dall'esperienza quotidiana della sofferenza che preannuncia la morte. A. Giddens (1999: 212-214) ha parlato, a tal proposito, di "esproprio dell'esperienza", intendendo l'elusione dal contatto con questi aspetti sconvolgenti dell'esistenza. Si prova a rendere idealmente inoffensive la malattia e la morte, distogliendo lo sguardo e lasciandole in luoghi asettici, distanti dalla vita e dall'attività quotidiana.

Ciò vuol dire che il morente abbandona la scena pubblica e vive una condizione che avverte come di isolamento, o meglio di silenzio, dal momento che la società cerca di essere al riparo dalla sua immagine preoccupante perché rivelatrice.

Al contempo, se si vive e si muore individualmente, risulta problematico inglobare la morte in un abbraccio simbolico comunitario e dotato di senso. Una difficoltà nel trovare un conforto e simboli collettivi capaci di portare ad una qualche accettazione della fine. Le tradizionali soluzioni collettive alla gestione della morte, siano esse religiose o laiche come il richiamo alla continuità della nazione, della comunità o della famiglia, sembrano vacillanti. La strategia contemporanea di confronto con l'angoscia di morte sembra piuttosto la fuga attraverso la routine quotidiana, l'impegno pervasivo o la frenesia dei consumi, in modo da allontanarne il pensiero dalla coscienza.

La tanatologia accreditata ha così spiegato la morte nella contemporaneità, ma la vicenda della malattia di Jade e il funerale di Diana ci danno nuovi spunti di riflessione?

In effetti, se il contatto fisico con la morte è diminuito, invece sue immagini e rappresentazioni proliferano nella cultura popolare e sui media, aprendo il dibattito su quanto essa sia davvero negata alla visibilità pubblica. La morte, nella sua forma mediata, pervade il nostro sguardo quotidiano: guerre, omicidi, decessi celebri, notizie sull'incidenza di un male non curabile, episodi di mala-sanità, ecc. Il discorso sulla morte è in fondo vivace (Baglow, 2007). Certo, parliamo di una morte al più eccezionale, che difficilmente il pubblico avrebbe quotidianamente davanti. Una morte a distanza, in qualche modo, sebbene non manchino esperienze o resoconti più ordinari.

Rimane il fatto che immagini della morte sono abbondanti e ci accompagnano lungo le nostre attività quotidiane, mentre magari nelle conversazioni private essa è un argomento meno presente.

Jade e Diana rappresentano esempi di una morte che diviene affare pubblico. I media hanno consentito anche una ritualizzazione del lutto, come nel caso di Diana. Certo, una performance teatralizzata, un lutto orchestrato e anche costruito nel racconto. E quanto l'esperienza della perdita e del cordoglio per una persona non conosciuta, ma comunque sentita come idealmente prossima, sia più o meno autentica è questione dibattuta.

Aggiungendosi a quella concreta per le strade, la ritualità funeraria dei media ha comunque avuto una dimensione partecipativa, benché indiretta.²¹ Il fatto che sia un rituale costruito può essere più o meno rilevante. Difficile pensare che i riti funebri dell'antichità, dalla chiara dimensione comunitaria, non fossero allestimenti scenici di un certo rilievo, specie quando a morire erano persone d'alto rango.

Ma i significati costruiti attorno al lutto per Diana sono interessanti, anche se a volte sospetti nella loro artificiosità.

²¹ Ciò anche se mancano elementi fondamentali del rituale durkheimiano, come la propagazione e la condivisione corporea delle emozioni.

L'appello all'unità nazionale è quello prevalente e abbondano riferimenti o allusioni religiose, benché il richiamo alla fede possa sembrare formalizzato, convenzionale. Si costruisce un impianto simbolico comunitario, su cui si fonda un'idea — presunta — di normalità e di moralità inattaccabile. Si dice: il lutto con i significati e le emozioni socialmente appropriate è questo.

Appare in essere una forma peculiare di nostalgia fusionale per un mondo comunitario capace di abbracciare l'individuo e dare senso e accettabilità anche alla morte (Cavicchia Scalamonti, 2007: 54-56). Ma questi richiami simbolici sembrano temporanei, delle risposte resistenziali non si sa quanto radicate. Questo spirito di comunità pare una risposta momentanea, tanto che dopo un anno Diana sarà quasi dimenticata (Hermes, Noordhuizen, *op. cit.*), e le voci di dissenso o di indifferenza per questo impianto funebre saranno poi numerose (Thomas, *op. cit.*). Insomma, un tentativo di proporre un significato collettivo, rassicurante in senso tradizionale, in un mondo che affronta privatamente la morte, la cui tenuta nel tempo è da valutare.

Non dimentichiamo un aspetto fondamentale: perché l'emozione condivisa si trasformi in un fattore di solidarietà e integrazione sociale, numerosi rituali devono concatenarsi nel tempo e nello spazio (Collins, 2004). Altrimenti rischiano di rimanere eventi un po' a sé.

Un elemento ulteriore che emerge è la ricerca della colpa, retaggio culturale arcaico persistente nel modo moderno di affrontare e negare la morte (Borkenau, 1984): quest'ultima, considerata non in sintonia con la natura dell'essere umano, ha sempre un colpevole.²² A dispetto di soluzioni di salvezza spirituale, rimane un'ingiustizia, con colpe da perseguire, che reclama una soddisfazione morale. Il funerale — che è anche un'inchiesta, una ricerca di spiegazioni — suggerisce una dimensione vendicativa. E per Diana si cerca una spiegazione, e implicitamente un colpevole — la Famiglia Reale, i fotografi, il fato.

²² Come colpevole era Adamo, tanto da concentrare in sé peccati collettivi.

Discorso simile vale per Jade, personaggio meno ammirato e sovente criticato. Nel suo caso il racconto è quello di un'ingiustizia per una giovane madre che muore. Tale torto si collega alla scienza medica, ancora non del tutto efficace, e alla mancanza di cultura della prevenzione. Non a caso, uno dei dibattiti più accesi, anche dopo la sua morte, è su quanto la figura di Jade abbia inciso sull'aumento di consapevolezza sanitaria e sull'uso del pap-test.²³ Tutto sommato un indicatore della medicalizzazione come tratto centrale del senso della morte contemporaneo.

La vicenda di Jade si oppone all'idea del nascondimento della morte. Anzi, lei è un personaggio celebre che muore per una malattia comune, tra la più diffuse. La fine diventa pubblica, visibilissima. Certo, uno spettacolo commerciale, che non si ferma se non proprio negli ultimi istanti, ma che mostra segni corporei di disfacimento tanto problematici per la sensibilità contemporanea.²⁴ D'altronde, essendo simbolicamente nata grazie ai media,²⁵ è come se vi si fosse rivolta non semplicemente per

²³ Tra gli articoli accademici sull'argomento si possono citare, giusto ad esempio: Hilton S., Hunt K., «Coverage of Jade Goody's Cervical Cancer in UK Newspapers: a Missed Opportunity for Health Promotion?», *BMC Public Health*, 10(368), 2010; Metcalfe D., Price C., Powell J., «Media Coverage and Public Reaction to a Celebrity Cancer Diagnosis», *Journal of Public Health*, 33(1), 2010; Lancucki L., Sasieni P., Patnick J., Day T.J., Vessey M.P., «The Impact of Jade Goody's Diagnosis and Death on the NHS Cervical Screening Programme», *Journal of Medical Screening*, 19(2), 2012; Marlow L., Sangha A., Patnick J., Walzer J., «The Jade Goody Effect: Whose Cervical Screening Decisions were Influenced by her Story?», *Journal of Medical Screening*, 19(4), 2012; Cassidy J., «Medicine and the Media: Jade, Class, and Cervical Cancer», *British Medical Journal*, 338(7692), 2009; Kmietowicz Z., «Screening Has Halved Incidence of Cervical Cancer in the UK», *British Medical Journal*, 338(7692), 2009.

²⁴ Come abbiamo visto, in modo diverso a seconda del tipo di medium e di target.

²⁵ L'attenzione del pubblico l'ha praticamente messa in vita.

speculare, ma per affrontare psicologicamente la morte, come illusione di immortalità.²⁶

Naturalmente la morte di Jade non è ordinaria, non tutti muoiono davanti a una telecamera. L'intimità del decesso è la norma. Questo esibizionismo è molto specifico, e difficilmente nel breve periodo l'esperienza della morte cambierà in modo sostanziale. Ma Jade ci dice qualcosa sulla trasformazione della visibilità della morte? Con quali ripercussioni sull'esperienza e sul senso del morire?

L'avanzamento materiale della sua malattia ha avuto una chiara ribalta. C'è da chiedersi, però, quanto la mediatizzazione del morire possa essere considerata sempre esperienza del tutto accomunabile a quella diretta e ravvicinata. Esperienza mediata, diversa, che apre a emozioni coinvolgenti, ma meno complete.

Per quanto concerne il giddensiano esproprio dell'esperienza, utile a non disturbare la nostra routinaria sicurezza, va detto che il pubblico non è stato particolarmente disturbato dalla vicenda di Jade, se si escludono delle recriminazioni indirizzate contro un approccio commerciale, indiscreto o irrispettoso (Walter, 2009, cit.).²⁷ Questo vuol dire che immagini di morte o malattia sono ormai integrate nell'esperienza quotidiana, ma, di nuovo, soprattutto quella indiretta e mediatica. Vicinanza e distanza si confondono. La morte è percepibile, fa breccia nel nostro sguardo e nella nostra quotidianità, ma si può tenerla ancora parzialmente a distanza, farsi colpire affettivamente in modo diluito. Quello che manca nella rappresentazione mediatica è soprattutto "l'odore" della morte. La morte puzza, nel concreto. Il morente che abbiamo fisicamente davanti non muore semplicemente, ma si mostra nel tanfo del suo deterioramento fisico, smarrendo un aspetto dignitoso.²⁸ Anche per questo l'esperienza mediatica, pur coinvolgente, non è del tutto completa.

²⁶ Devo questa intuizione a una conversazione informale con Antonio Cavicchia Scalamonti, verosimilmente il più importante studioso della morte e della memoria nel panorama sociologico italiano.

²⁷ Presumibilmente era all'opera anche un pregiudizio classista.

²⁸ Anche in questo caso sono debitore ad Antonio Cavicchia Scalamonti.

Sui significati collettivi che accompagnano la morte di Jade spiccano la continuità familiare, nel suo ruolo di madre o congiunta affettuosa, e una religiosità dai toni, però, molto privatizzati. Sono comunque temi a cui ci si rivolge, come per Diana, per scovare un senso, emozionalmente pregno, e rendere la fine più accettabile. Con un'idea di partecipazione collettiva.

In entrambi i casi analizzati, dunque, la morte assume visibilità, ed esiste una qualche ritualità che contrassegna l'evento, raggruppa le persone e struttura un dibattito identitario. Ciò che si nota è la fusione di un approccio tipicamente moderno — fatto di salvifica distanza, medicalizzazione della morte, colpe esterne — con tentativi di proposizione retorica di motivi dal sapore comunitario — il lascito materno, l'unità di una nazione, la trascendenza religiosa — che trovano vasta eco mediatica. Una specie di ibridazione che ci narra di esigenze vive di risposta all'assurdità dell'essere, al rapporto con l'invisibile, o di un lutto collettivo che consoli. Eppure, visibilità non vuol dire automaticamente accettazione o consapevolezza della morte. Non è detto — ci ricorda M. Gibson (2007) — che la morte esposta prepari ad affrontare il lutto per una persona vicina o la propria fine, e non sia più che altro sintomo del fascino di una violazione della separazione tra pubblico e privato. La morte mediata e quella per così dire reale potrebbero anche rimanere esperienze distanti.

Morte di classe, morte di status

Rimane il fatto che la morte delle celebrità è comunque un momento in cui si elaborano discorsi pubblici, e la gente si confronta con concezioni morali, norme, concetti, paure, speranze che accompagnano gli sforzi di trovare significati alla perdita. Diverse idee si misurano, e le idee non sono mai neutrali. Non di rado le convinzioni dominanti acquisiscono un'evidente ribalta, soprattutto quelle che hanno a che vedere con la struttura complessiva della società. Le morti di Jade e Diana non fanno eccezione.

Jade era esponente di quella sezione della *working class* inglese i cui membri vengono definiti “chav” e corrispondono a una

precisa immagine stereotipata: bianchi, pigri, disonesti, sconsiderati, rozzi, ignoranti, sgarbati, sessualmente sregolati, dai consumi grossolani e ostentati. Più nello specifico, lei era una *celebrity chav*, la cui caratteristica distintiva è quella di acquisire notorietà in modo improvviso, magari nei reality show.²⁹ La celebrità e la ricchezza acquisite sono in genere considerate immeritate, e si è dipinti come incapaci di maneggiare la fortuna con decoro, giudizio, cautela (Tyler, Bennett, 2010).

La rappresentazione di Jade — sguaiata, maleducata, incolta, sessualmente ingorda, dedita all'alcol, sovrappeso — è assolutamente in linea con la sua appartenenza, e assume sovente toni di chiara denigrazione. Le sue mancanze, i suoi difetti, i suoi errori sono implicitamente o esplicitamente legati allo stereotipo di classe e vengono attribuiti alla sua ineludibile provenienza sociale.³⁰ Non le si perdona mai il fatto di urtare la suscettibilità, finanche estetica, delle classi medie e alte (Gies, 2011). Non è facile, allora, riscattarsi quando l'errore è iscritto nel dna della tua appartenenza.

Anche le colpe della sua famiglia — l'educazione sbagliata, la dedizione alle droghe o al crimine — sono responsabilità associate alla classe. Il successo di Jade è visto, nel dibattito pubblico e da una prospettiva tipica delle classi medie e alte, con diffidenza, come un qualcosa che sa di abusivo nel suo essere improvviso e immotivato. L'ascesa sociale che le ha dato popolarità e benessere non l'hanno insomma liberata dallo stigma. Anzi, sembra che a Jade si imputi addirittura la durata della sua notorietà. Se buona parte delle celebrità che hanno successo solo per una visibilità fine a sé stessa presto ritornano nell'anonimato — i cosiddetti *celetoids* (Rojek, 2001) — la sua fama, acquisita senza sforzo, talento, esercizio e affinamento di una qualche

²⁹ In altri casi la notorietà la si può acquisire in campi diversi, come la moda o la musica.

³⁰ Ad esempio, nell'ambito dell'alterco con Shilpa Shetty, a Jade non venne semplicemente imputato un epiteto razzista, ma il fatto che una ragazza sboccata, meno raffinata, meno femminile, meno aggraziata e con minore educazione avesse attaccato una donna graziosa, bella, più acculturata, oltre che di un'altra razza.

abilità³¹ non ha mai mostrato cedimento. L'etica del lavoro — e dell'attitudine — viene allora percepita come pericolosamente sotto scacco. La celebrità, in Jade, sembra garantire una mobilità sociale che, trasformando la propria condizione biografica, mette al contempo in discussione i rapporti di classe certificati. E se — all'interno di una struttura sociale stratificata in modo inequivocabile — la classe subalterna deve rimanere sullo sfondo, evitando di guadagnare il centro dell'attenzione, mantenendo un contegno discreto e poco appariscente, con Jade ciò non avviene (Kavka, West, *op. cit.*).

Se si diventa famosi per un giorno, bisogna poi rientrare nei ranghi, ma la sua colpa è aver rifiutato l'anonimato legato alla sua provenienza, accedendo alle risorse di prestigio sociale e ricchezza materiale che la fama concede, senza credenziali educative, titoli, abilità, segni distintivi di appartenenza ai ceti superiori.

Inaspettatamente, però, è proprio a quei comportamenti e atteggiamenti consonanti con lo stereotipo di classe che Jade deve la sua notorietà. Rimanendo fedele al suo sé, fatto di ignoranza, grossolanità e cattivo gusto, dimostra l'inviolabilità dei tratti culturali di classe. La cosa in qualche modo è rassicurante per le classi medio-alte: i confini non vengono travalicati e la superiorità dei gruppi dominanti non viene messa in discussione, proprio perché lei è biasimabile per i suoi comportamenti giudicati indegni. Si possono così consolidare un senso di supremazia e la morale dominante, che garantisce la convinzione di possedere comportamenti, gusti, stili, interessi più dignitosi e meritevoli (Raisborough *et al.*, 2013).

Quando Jade apprende di dover morire e trasforma la malattia in un evento pubblico, il discorso dominante — pur non senza contrasti — si modifica. Il racconto prevalente si concentra sull'immagine della madre amorevole e redenta. Nella narrazione riabilitativa l'atteggiamento impulsivo, senza filtri, sguaiato — che aveva fatto la sua fortuna in termini di audience, ma che le

³¹ Anche se Jade ha dimostrato un valido spirito imprenditoriale nel commercializzare il proprio sé spacciato come autentico.

aveva creato non poche critiche — ora è definito più che altro come sincero, schietto, leale. Potere taumaturgico della morte, evidentemente, che dà una veste onorevole anche ai limiti.

Ma non si tratta solo di semplice cortesia e pietà. La morte ha innescato nel discorso prevalente significati di accettabilità e compimento sociale. Vale a dire adesione a ruoli tradizionali e plausibili per una della sua classe: donna sposata, madre amorevole, signora con spirito religioso. Il decorso mediatizzato della morte ha significato, così, collocarsi nei binari giusti della disciplina convenzionale (Walter, 2010, cit.).

La maternità, in particolare, ha avuto gran rilevanza per la sua riabilitazione e per la costruzione dell'immagine di donna che affronta con piglio duro le avversità (*ibid.*). Anche la messa in piazza della morte viene idealmente assolta, trattandosi di una madre che si sacrifica per il futuro dei figli e che trasforma la sua sofferenza in un'opportunità per loro. La volgarità della commercializzazione della malattia — pur presente nelle critiche — può essere smorzata dal senso di responsabilità e amore materno che permette anche di trascendere idealmente morte e dolore.

Ma c'è di più. Il discorso prevalente fa di quell'esistenza povera, disagiata, incolta, indecorosa, irresponsabile proprio ciò che lei, ormai madre impeccabile di fronte alla morte, vuole evitare ai propri figli. Una vittima della vita, per il suo passato familiare, che cerca riscatto, ma non per sé. C'è comprensione ora, ma una comprensione che mantiene, anzi si regge sulla condanna per quel contesto sociale in cui Jade è vissuta e che l'ha danneggiata (Raisborough *et al.*, *op. cit.*). Lo stile di vita delle classi subalterne è quello che una madre responsabile cerca di tenere a distanza. Quella dimensione di classe rimane oggetto di disapprovazione e scherno. Difficile ignorarla, ma si può apprezzare la volontà di sfuggirne. Se la morte messa in scena ha questo obiettivo, ben venga.

Le rappresentazioni di Jade diventano così più indulgenti, sebbene non manchino lo snobismo e la derisione tipica della distinzione di classe. L'elogio di chi può addirittura insegnare qualcosa sul valore della morte, sfidando le vetuste convenzioni,

comprese quelle sul nascondimento della fine, è tale nella misura in cui, permettendo il biasimo delle caratteristiche delle classi subalterne, si legittima e riproduce la disuguaglianza. I gruppi subalterni, insomma, sono narrati positivamente quando sono in linea con le aspettative sociali e vi si sottomettono, cioè se garantiscono la perpetuazione del divario e rimpolpano le idee che lo avallano.

La stratificazione sociale condiziona anche i contenuti del decesso di Lady Diana. Sebbene il suo rapporto con la Famiglia Reale sia stato sempre conflittuale per la sua resistenza alle convenzioni, la sua morte e i significati connessi non preannunciano impeti rivoluzionari. Anzi, in qualche modo confermano simbolicamente le gerarchie di status, accreditando l'onore di ceto che legittima l'istituzione monarchica — più che i suoi singoli esponenti — e la sua continuità.

Non a caso, la sua morte stimola un acceso dibattito relativo al suo status reale, al titolo di *Her Royal Highness* in teoria decaduto per il divorzio dal principe Carlo. L'ideale permanenza dello status avrebbe giustificato la dimensione collettiva del dolore e la legittimità dell'unità nel cordoglio della comunità nazionale. In caso contrario il suo funerale sarebbe stato quello di una celebrità come tante (Watson, 1997).

Secondo una sistema simbolico tradizionale, la regalità ha una dimensione sacrale e sintetizza i valori morali della comunità. La morte del monarca, secondo tale concezione, diviene un momento sacrificale di redenzione e purificazione nazionale, di affermazione della continuità dei valori e del benessere collettivo (*ibid.*). Ma ciò vuol dire anche di stabilità della struttura sociale con le sue disuguaglianze di ceto.

L'immagine di Diana alla sua morte sintetizza sacralità e regalità, e la sua storia acquisisce le fattezze della fiaba. Lei è l'eroina vicina alla gente, unica ma con tratti ordinari, nobile e umile allo stesso tempo, virtuosa e fragile, “la Principessa del Popolo”, dirà Tony Blair, rivendicando in modo alquanto stravagante un'implicita affinità simbolica e politica.

La sua santificazione, nel discorso pubblico, rientra in una narrazione favolistica che la collega all'onore aristocratico. La

cortesìa, la gentilezza, la bellezza, la bontà di cui si fa portavoce sono qualità legate a un elevato spirito nobile che reclama glorificazione e ricompense morali. La retorica dominante intravede nella sua idealizzata regalità un segno di promozione di umanità e sensibilità nella sfera pubblica britannica.³² La sua condizione di celebrità ascritta, legata al lignaggio, all'appartenenza di ceto, sostiene l'attestazione dei privilegi simbolici.

In una simile retorica si legge in controluce come le sue qualità nobili le abbiano consentito di oltrepassare col suo sacrificio le varie ombre biografiche. La collettività che si identifica in lei — esemplificata dall'idea di nazione — può così riscontrare una moralità ideale a cui partecipare, o grazie a cui elevarsi, intravedendo un ipotetico rinnovamento che la purificazione di Diana genera.

La Famiglia Reale nel racconto simil fiabesco assume i tratti dell'antagonista che rischia un contraccollo e da cui la principessa si è simbolicamente liberata. La reputazione dei singoli regnanti sembra in bilico, ma la partecipazione al funerale e l'esibizione di un lutto saldo consentono anche a loro una netta riabilitazione. La tragedia sociale della morte di Diana ha comunque un effetto conservativo sull'istituzione monarchica nel suo complesso, che non vacilla, anche perché è la stampa, tacciata di invadenza, ad addossarsi le colpe maggiori. La dimensione morale del cordoglio collettivo incentiva però dei cambiamenti nella presentazione pubblica della Casa Reale, che si sforza di mostrare nel tempo un'indole più affabile (Baker, *op. cit.*).

Per concludere, esitanti o solidi che siano, i significati che racchiudono il decesso di Jade e Diana, richiamando dimensioni collegiali, identitarie, valoriali, partecipano a un discorso pubblico con una chiara dimensione politico-sociale. Le idee sottese richiamano conflittualità, principi sulla stratificazione e le gerarchie sociali. La morte, se celebre, quando celebrata, dialoga in qualche modo col potere.

³² È curioso notare come il Partito Laburista raccolga esplicitamente il testimone politico di questa retorica.

Bibliografia

- Baker S.A., *Social Tragedy. The Power of Myth, Ritual, and Emotion in the New Media Ecology*, Palgrave MacMillan, New York, 2014.
- Baglow J.S., «The Rights of the Corpse», *Mortality*, 12(3), 2007.
- Baudrillard J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2002.
- Bauman Z., *Il teatro dell'immortalità. Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*, il Mulino, Bologna, 1995.
- Bennett G., Rowbottom A., «“Born a Lady, Married a Prince, Died a Saint”: The Deification of Diana in the Press and Popular Opinion in Britain», *Media & Folklore. Contemporary Folklore IV*, 2009.
- Borkenau F., «Il concetto della morte», in Cavicchia Scalamonti A. (a cura di), *Il “senso” della morte*, Liguori, Napoli, 1984.
- Cavicchia Scalamonti A., *Tempo e morte*, Liguori, Napoli, 1991.
- Cavicchia Scalamonti A., *La morte. Quattro variazioni sul tema*, Ipermedium libri, S. Maria Capua Vetere, 2007.
- Collins R., *Interaction Ritual Chains*, Princeton University Press, Princeton, 2004.
- Gibson M., «Death and Mourning in Technologically-Mediated Culture», *Health Sociological Review*, 16(5), 2007.
- Giddens A., *Identità e società moderna*, Ipermedium libri, S. Maria Capua Vetere, 1999.
- Gies L., «Stars Behaving Badly. Inequality and Transgression in Celebrity Culture», *Feminist Media Studies*, 11(3), 2011.
- Goffman E., *Il rituale dell'interazione*, il Mulino, Bologna, 1988.
- Hermes J., Noordhuizen M., «Diana. Death of a Media-styled Secular Saint », *Etnofoor*, 12(2), 1999.
- Kavka M., West A., «Jade the Obscure: Celebrity Death and the Mediatized Maiden», *Celebrity Studies*, 1(2), 2010.
- Klapp O.E., «Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control», *American Sociological Review*, 19(1), 1954.
- Mellor P.A., Shilling C., «Modernity, Self-Identity and the Sequestration of Death», *Sociology*, 27(3), 1993.

- Meyrowitz J., *Oltre il senso del luogo*, Baskerville, Bologna, 1995.
- Morin E., *L'uomo e la morte*, Meltemi, Roma, 2002.
- Raisborough J., Frith H., Klein O., «Media and Class-making: What Lessons Are Learnt When a Celebrity Chav Dies?», *Sociology*, 47(2), 2013.
- Roseneil S., «A Moment of Moral Remaking: the Death of Diana, Princess of Wales», in Webster F. (ed.), *Culture and Politics in the Information Age: a New Politics?*, Routledge, London, 2001.
- Rojek C., *Celebrity*, Reaktion Books, London, 2001.
- Thomas J., «From People Power to Mass Hysteria. Media and Popular Reactions to the Death of Princess Diana», *International Journal of Cultural Studies*, 11(3), 2008.
- Tyler I., Bennett B., «“Celebrity chav”: Fame, Femininity and Social Class», *European Journal of Cultural Studies*, 13(3), 2010.
- Walter T., «Jade’s Dying Body: The Ultimate Reality Show», *Sociological Research Online*, 14(5)1, 2009.
- Walter T., «Jade and the Journalists: Media Coverage of a Young British Celebrity Dying of Cancer», *Social Science and Media*, 71(5), 2010.
- Watson C.W., «“Born a Lady, Became a Princess, Died a Saint”. The Reaction to the Death of Diana, Princess of Wales», *Anthropology Today*, 13(6), 1997.

Malattia e Morte ai tempi della Rete. Scienza medica e post-verità nella società contemporanea

Antonio Camorrino

Introduzione

Accade talvolta che una battuta di spirito sintetizzi in poche parole temi che altrimenti richiederebbero, per essere affrontati, fiumi di inchiostro. È possibile leggere su un noto quotidiano satirico online (Lercio.it) un titolo che recita così: “Abolita la laurea in medicina: dal 2016 basterà avere internet”. Ora, al di là del sorriso che questa acuta battuta riesce certamente a strappare, è forse opportuno scavare più a fondo nella questione, seppur solo ironicamente, ivi evocata. È necessario, però, procedere per gradi. Fintanto che i modi e le forme della vita sociale premoderna irreggimentavano l’esistenza degli uomini, le relazioni con la malattia e la morte si risolvevano presso la giurisdizione del dominio religioso. Se ciò per un verso comportava l’affidamento a pratiche di cura largamente inefficaci non di rado esaurienti nella sola preghiera, per l’altro l’incrollabile autorità riconosciuta alla volontà del trascendente garantiva un elevato grado di “sicurezza ontologica” (Giddens, 1999). Lo spettacolo quotidiano di afflizione e morte che funestava senza requie il susseguirsi delle generazioni premoderne veniva tuttavia inglobato nell’alveo di un orizzonte di senso superiore, capace di comprenderlo, giustificarlo e riempirlo di significato. Ai ministri del culto veniva riconosciuta un’inconscussa legittimazione in virtù della quale diveniva possibile, per mezzo di una fitta trama di prediche, confessioni, liturgie, sacramenti, feste e rituali, scongiurare la minaccia dell’insensatezza e offrire rifugio dalla malattia e dalla morte al riparo di una “sacra volta” (Berger, 1984).

L’età moderna registra l’interruzione dei rapporti tra la dimensione terrena e quella sovrasensibile, una frattura in conseguenza della quale il male che colpisce gli uomini e che attenta alla loro sopravvivenza perde ogni carica simbolica legata

al trascendente. Malattia e morte vengono derubricati dall'agenda della morale e sono ora annoverati nel libro mastro della ragione (Cfr. Neiman, 2011). Alla scienza medica – vera punta di diamante dell'ideologia del progresso — tocca in sorte quindi il lascito di una gravosa eredità, una consegna gigantesca, o per meglio dire irrealizzabile: promettere l'immortalità in vece della religione (Cfr. Camorrino, 2017a). Così ai significati ultimi della salvezza cristiana succede l'orizzonte di senso della salute: l'immaginario di speranze e attese prima vagheggiato dalla storia sacra rifluisce ora nella narrazione della scienza medica — narrazione via via rinforzata dal grandioso, inarrestabile e costante ampliamento dell'arsenale delle sue scoperte e miglorie tecniche. Tale è l'autorità riconosciuta ai medici che gli uomini affidano loro la cura dei corpi con spirito non dissimile a come sino ad allora avevano consegnato le anime ai preti (Foucault, 1969). In questo ideale passaggio di consegne è racchiuso tutto il capitale simbolico a disposizione dei rappresentanti istituzionali della medicina nella società moderna.

Nella fase attuale qualcosa cambia. Nel ventesimo secolo la scienza tutta subisce un graduale processo di delegittimazione per cui il clima di generale fiducia che precedentemente circondava le imprese scientifiche svapora in favore di un ingrigoito sentimento di sospetto. Il Novecento assiste sconcertato al funereo spettacolo successivo allo sganciamento della bomba atomica (Cfr. Anders, 1992) così come inorridisce al cospetto della fredda razionalità che anima il sistema industriale di morte messo a punto dal regime nazista ai danni del popolo ebraico (Bauman, 1992). L'equazione che oramai da tre secoli pareva legare indissolubilmente la scienza al benessere materiale e spirituale dell'intera umanità, è infirmata dai paesaggi di distruzione e morte che si impongono alla vista degli uomini all'indomani della Seconda Guerra mondiale (Cfr. Camorrino, 2015b). Certo esiste ancora un sentimento di speranza legato alle innovazioni e a nuove entusiasmanti scoperte — si pensi all'epopea delle missioni spaziali — ma le nozze d'oro con la scienza in quanto possibile vettore di emancipazione universale paiono oramai appartenere a un passato ingenuamente ottimista (Cfr. Lyotard, 2008).

L'umanità — una volta consumatosi questo divorzio — non è più disposta acriticamente a identificare lo sviluppo tecnoscientifico con il progresso *tout court*: se l'immaginario tecnologico conserva una forte carica simbolica, lo fa tuttavia in modo peculiare, in una versione *diminuita* se comparata all'età anteriore allo scioglimento della “alleanza metafisica” con la escatologia progressista (Camorrino, 2016).

Se la morte è cosa vera, meglio un mondo di post-verità!

La medicina ha in effetti conservato un'aura di inviolabilità assai più a lungo di altri ambiti scientifici proprio per la carica salvifica che da essa sempre promana (Camorrino, 2017b). Ciò pare comprovato dal fatto che ingenti investimenti — in relazione alle risorse a disposizione — vengono costantemente destinati alla ricerca medica anche quando i risultati ottenuti non sono affatto proporzionali alle spese affrontate. Fondi che potrebbero essere stornati in altri campi della socialità con effetti assai più consistenti anche in termini — seppure in maniera forse più indiretta — di benessere collettivo (Callahan, 2009). D'altronde, accettare i limiti della scienza medica — constatare dunque l'impotenza di quest'ultima innanzi alla morte — significa *eo ipso* impattare con l'angoscia prodotta dalla resa al carattere finito dell'esistenza. L'insostenibile condizione psicologica discesa dal constatare i limiti oggettivi della presa razionale sulla morte può comportare una negazione del principio di realtà e un conseguente regresso a forme di pensiero magico (Freud, 2006): evidenze e argomentazioni ragionate hanno quindi la peggio in uno scenario immaginale trasfigurato, terreno ideale per la proliferazione di teorie e spiegazioni le più diverse e fantasiose (Elias, 1985 e 1988). La morte, divenuto l'oggetto indicibile per eccellenza (Bauman, 1995), una volta rimosso dalla coscienza collettiva ritorna surrettiziamente nelle vesti più svariate e con il suo ingente carico affettivo può minare alle fondamenta ogni tentativo di realistica comprensione della condizione umana e dei suoi limiti costitutivi: la morte, oramai pesantemente “delegittimata”, bandita dai quadri ordinari dell'esperienza umana, ospedalizzata, stigmatizzata e marginalizzata, si fa irrepresentabile (Cavicchia

Scalamonti, 2007). La morte appare insomma come uno scandalo poiché sembra rivelarsi frutto di un tradimento, di una “infedeltà ontologica” di cui solo l’eternità divina poteva non essere imputata (Landsberg, 1980: 20): ricacciata a forza dietro le quinte della scena sociale dalle promesse moderne di un miglioramento indefinito delle aspettative di vita, essa — come un amante tenace e imperterrito che non vuol sentirne di scendere a patti con la ragione — fa capolino sistematicamente nell’esistenza degli uomini, sopravvivenza di un passato insuperabile, residuo inaggrabile con cui fare i conti.

È in fondo questo senso di risentimento che diffonde oggi un impulso reattivo nei confronti della modernità,¹ rea di non aver mantenuto fede agli altisonanti proclami (d’altronde inattuabili) strombazzati dai suoi più radicali portavoce. Tale stato di cose rappresenta il brodo di coltura per il florilegio di posizioni anche contrapposte, ma tenute insieme da un comune rifiuto verso ogni cosa rinvii alle soluzioni approntate dalle istituzioni moderne. Autorevoli studiosi della società contemporanea hanno inoltre messo bene in evidenza quanto la crisi dei “sistemi esperti” sia effetto di una continua e sistematica messa in discussione del sapere via via accumulato (Giddens, 1994) e quanto la portata inedita dei nuovi pericoli che inesorabilmente si abbattano sull’esistenza sociale abbia determinato un radicale indebolimento dell’efficacia delle strategie moderne di previsione, controllo e gestione dei problemi (Beck, 2003). Anzi, il sospetto generalizzato che le minacce all’incolumità altro non siano che il prodotto di “guasti” umani, rinforza il risentimento cui prima si è fatto cenno: dilaga quindi un profondo senso di sfiducia nelle strutture istituzionali della modernità che, da bastioni della

¹ In tal senso deve leggersi, ad avviso di chi scrive, l’attuale reviviscenza di tutta una serie di movimenti “neo-romantici” che fanno appello al *topos* di una perduta Arcadia: l’equilibrio armonico della natura, oramai compromesso dalla *hybris* moderna, può essere ripristinato dall’avvento di un Uomo Nuovo e dalla conseguente radicale riforma dell’esistente. Sul carattere millenaristico della “grande narrazione ecologista”, a esempio, ho avuto modo di soffermarmi altrove (Camorrino, 2015a).

sicurezza collettiva, vengono oggi vissuti come principali responsabili del regime d'incertezza (Beck *et al.*, 1999).

Lo scenario qui solo sinteticamente tratteggiato lascia intravedere le possibili cause alla base di alcuni fenomeni che stanno interessando la nostra società e che trovano il loro massimo dispiegamento nel mondo della Rete. Il Web difatti, soprattutto per mezzo dei social network, costituisce il palcoscenico ideale per la diffusione di visioni alternative della realtà, la cui definizione condivisa e intersoggettivamente validata — in virtù per l'appunto dell'esponenziale moltiplicazione dei punti di vista ritenuti legittimi — diviene sempre più problematica.² Questioni che precedentemente erano oggetto esclusivo di comunità di specialisti sono oggi invece di dominio pubblico: ciascuno può esprimere il proprio parere e a suo modo far valere la propria posizione per cui l'autorevolezza del titolo e il magistero della competenza paiono non costituire più discriminare per sindacare sulle questioni di uno specifico ambito. È il tempo delle “post-verità” — neologismo non a caso eletto «parola dell'anno 2016» dall'Oxford Dictionary (Riotta, 2016). In sostanza, per quanto tutt'altro che pacifico sia (e sia mai stato) il rapporto tra verità e realtà nella cultura occidentale, ci troviamo oggi — e qui un ruolo decisivo è appunto giocato dalla Rete — in una fase in cui lo statuto di realtà di un oggetto può non avere *nulla* a che vedere con il suo contenuto di verità. Non è detto certo che tutto quanto circoli su Internet rappresenti una menzogna ma la sola consapevolezza dell'esistenza di “*fake news*”, di “bufale” — paradossalmente ne basterebbe anche una percentuale irrisoria (come un unico *bluff* a poker può portare a dubitare della verità di ogni singolo punto dell'avversario) — congiunta all'impraticabilità di un'identificazione certa e tempestiva, alimenta la spirale del sospetto che finisce con l'investire potenzialmente anche tutto quanto c'è di vero (Riotta, *op. cit.*). Questo “effetto *bluff*” tanto più deflagra quanto più ci si imbatte in questioni che rappresentano una minaccia (poco

² Sulle radici teoriche di questa definizione di realtà sociale e sulle implicazioni della problematicità cui si è fatto cenno si veda (Schütz, 1974 e 2008).

importa se immaginaria o fattuale, siccome mai come oggi è di bruciante attualità il teorema di Thomas «se gli uomini definiscono certe situazioni come reali, esse sono reali nelle loro conseguenze») per la sopravvivenza. Naturalmente, in questa “notte in cui tutte le vacche sono nere”, se ogni cosa può essere falsa, tutto può essere vero. In definitiva ciò che nel regime di post-verità definisce la plausibilità di un fatto è la sua capacità di suscitare emozioni, vellicare e magari confermare l’idea di mondo che più appaga il desiderio di ciascun fruitore della notizia. La malia fascinatrice della post-verità discende, in ultima analisi, dalla possibilità — implementata dalla Rete — di modellare la sostanza del mondo esterno secondo le pressanti istanze dell’inconscio: questa “risonanza” tra mondo e inconscio attualizza in modo inedito la freudiana condizione di “onnipotenza del pensiero” per cui il principio di realtà abdica in favore della signoria, assai più consolante, del principio di piacere (Cfr. Freud, 1980 e 2006, cit.). È per queste ragioni che va sempre più corrompendosi «il senso del reale, [... e viene così allentandosi] la nostra presa sulla realtà [...rimpiazzata da] fatti “alternativi”, *fake theory*, bugie rese “reali” dai social media» (Cavarero, 2017). Ciò soprattutto quando si ha a che fare con questioni cruciali per la costruzione dell’identità individuale, delle proprie credenze profonde — magari religiose o politiche — o su fatti relativi alla salute, su temi, insomma, che rischiano di compromettere l’integrità psicologica del singolo.

Non è vero, ma ci credo! Il “caso vaccini”

Nelle ultime decadi enormi polemiche hanno accompagnato controversi casi in cui differenti protocolli medici sono stati ciclicamente posti sotto accusa. La legittimità che viene riconosciuta all’operato della scienza medica ha subito una robusta spallata, tant’è che un crescente numero di pratiche non-standard sta salendo alla ribalta. Più in generale, soprattutto dalla metà degli anni Novanta, si è registrata una crescente partecipazione pubblica alla ricerca medica che ha determinato sensibili trasformazioni dei processi stessi di produzione scientifica. La sfiducia nei confronti dell’istituzione scientifica è

effetto anche della sua manifesta compromissione con interessi economici enormi: la perdita immagine di una scienza neutrale — originariamente sua cifra caratteristica — getta ombre di sospetto sulle procedure e sulle finalità della medicina sempre più percepita come un'attività piegata a mere logiche di mercato (Bucchi, 2006). Buoni esempi di quanto si è finora affermato sono certamente i polveroni alzati dai casi Di Bella o Stamina i quali, in modo pressoché paradigmatico, certificano i profondi cambiamenti prodottisi nel rapporto tra scienza medica e società. La normativa che prescrive l'aumento del numero obbligatorio dei vaccini il cui adempimento possiede carattere vincolante per l'accesso a scuola sta però, proprio in questi giorni, letteralmente rubando la scena. Un infuocato dibattito sulla presunta pericolosità dei vaccini è stato sollevato dai media e amplificato in special modo dalla Rete, divenuta teatro di accesissimi dibattiti sull'argomento al punto che si è parlato, probabilmente non a torto, di una “guerra dei vaccini” (Internazionale, 2017). Va evidenziato quanto il crescente assortimento del mercato delle cure alternative accresca il senso di disorientamento collettivo. Tale smarrimento deve intendersi anche, sul piano della coscienza individuale, quale precipitato di una certa ibridazione istituzionale per cui è possibile trovare «migliaia di professionisti che prescrivono [prodotti] omeopatici, elenchi di professionisti antroposofici all'interno degli Ordini, master in Medicine complementari nelle università, trattamenti “alternativi” detraibili dalle tasse o addirittura dispensati dal Servizio sanitario come in Toscana [...] e poi il Centro di medicina integrata di Pitigliano [...e il] Servizio di oculistica omeopatica in un centro di ricerca di eccellenza come il San Raffaele di Milano»³ (Villa, 2017).

³ È curioso ma quanto mai indicativo notare che, a piè di pagina dell'interessante articolo di Roberta Villa — breve saggio critico sulle infondate credenze che rischiano di sostituirsi a consolidate acquisizioni scientifiche in ambito medico — campeggino alternativamente pubblicità di trattamenti di guarigione tutt'altro che conformi alla prassi scientifica. Anzi, queste miracolose “terapie” vengono presentate in esplicita opposizione alla medicina ufficiale, rea di nascondere — per ragioni economiche — questi antichi, naturali ed efficacissimi rimedi (ovviamente nient'affatto gratuiti...).

L'indebolimento dell'economia di senso determinata dal collasso dell'architettura istituzionale moderna e la conseguente erosione delle certezze prodotta dalla dinamica dei "sistemi esperti", favorisce l'emergere di fronti contrapposti le cui posizioni riflettono, più che altrettante "ragioni", differenti universi valoriali. L'intima sensazione di prender parte a "un gioco più grande di noi" in cui forze politiche ed economiche sovrapersonali paiono ridurre ciascuno all'impotenza; la diffusa convinzione di un'ininfluenza a livello individuale nell'ordine di un cambiamento dello stato di cose; la consapevolezza di un costante ampliamento delle nuove frontiere del controllo e della sorveglianza soprattutto sul Web (Di Salvo, 2017), persuadono fette crescenti di popolazione della possibile esistenza di gigantesche cospirazioni⁴ — in cui le industrie farmaceutiche, a esempio, avrebbero un ruolo da protagonista. Il Web diviene quindi una "arena morale" in cui proliferano teorie cospirazioniste che denunciano la presenza ubiquitaria dell'umano dietro ogni

Chiaramente l'autrice non ha alcuna responsabilità a riguardo non avendo nulla a che fare con le sponsorizzazioni presenti sul sito su cui è pubblicato il suo articolo: con questa nota si vuole esclusivamente rimarcare il peculiare mix di flussi informativi cui è sottoposto un qualsiasi fruitore della Rete e il comprensibile stato di disorientamento che ne deriva. Mi pare, a ogni modo, che l'elemento nostalgico che in massima parte informa l'immaginario di queste pratiche di cura alternative si fondi sul "*pastiche*", figura tipica della logica post-moderna (Jameson, 1989).

⁴ Il fenomeno sociale delle *conspiracy theories* è forse collegato dialetticamente al mito della "trasparenza" tipico della società della comunicazione (Breton, 1996) che vorrebbe la Rete come il luogo del completo disvelamento della verità sulla base dell'accesso universale e democratico alla conoscenza (Cfr. Musso, 2007). Quest'immaginario "*cyberutopista*" (Morozov, 2011) deve fare i conti, in modo solo apparentemente paradossale, col regime ben più ambiguo delle post-verità. L'equivoco si nasconde nelle presunte proprietà — frutto di un *revival* dell'essenzialismo platonico — attribuite dai più a Internet: purtroppo da sola questa tecnologia (come qualsiasi altra tecnologia) non può ingenerare nessuna illuminazione individuale, figuriamoci dell'umanità. La fuoriuscita dalla caverna delle umbratili illusioni non è affatto assicurata dall'universalizzazione dell'accesso in Rete; l'*esclusiva* fruizione della tecnologia del Web non garantisce il raggiungimento di alcuna Verità, tutt'al più risospinge in una caverna assai più profonda — il regno, per l'appunto, delle post-verità.

fatto tragico, sia esso una catastrofe naturale o un decesso successivo al lancio sul mercato di un nuovo farmaco: in un mondo interamente incorporato nell'universo tecnico — per cui l'uno in ultima istanza si identifica con l'altro — c'è sempre un colpevole da convocare alla sbarra di un processo cosmico, un imputato cui far confessare l'orditura di un complotto (Camorrino, 2015a, cit.).

Mi pare che la “guerra dei vaccini” rientri a pieno titolo in questo articolato scenario. Un'ulteriore variabile dev'essere tuttavia presa in considerazione. Un dato risulta difatti di particolare interesse. Le resistenze maggiori verso l'innalzamento del numero obbligatorio dei vaccini provengono dagli strati più «istruiti e alfabetizzati anche sul piano scientifico» (Bucchi, 2017a:1) della società: queste posizioni dunque non rifletterebero una presunta ignoranza ma piuttosto una radicata volontà di autodeterminazione. In sostanza con questa obiezione i singoli individui “contrari” rivendicherebbero l'emancipazione da ogni imposizione li costringa a una scelta non integralmente autonoma: manifestano in questo modo una volontà di sottrazione ai *diktat* che impediscono loro di essere sovrani assoluti del proprio destino e del proprio corpo (Bucchi, 2015 e 2016). Una sorta di «“individualismo salutista”» (Bucchi, 2015, cit.: 28) che li spinge a esprimere una preferenza su questioni finanche di vita o di morte — preferenze individuali le cui conseguenze, sia detto per inciso, possono in ultimo ricadere sull'intera collettività — di cui non si ha nessuna effettiva padronanza. Per queste ragioni, oltre che per una sfiducia persistente verso le istituzioni sanitarie alimentata da scandali e farraginose trfile burocratiche, si rifiuta ogni delega agli organismi preposti (Bucchi, 2015, cit.; 2016, cit.; 2017b) al grido di «“il vaccino è mio e me lo gestisco io”» (Bucchi, 2016, cit.:1): si pospone, in questa condizione di scetticismo generalizzato, il bene della comunità in favore del singolo interesse individuale. Il profluvio di informazioni presente sul Web convince gli uomini dell'inutilità del medico, di una sua parzialità addebitabile a caratteristiche soggettive (Bucchi, 2016, cit.). L'innalzamento del numero obbligatorio dei vaccini può esser percepito dunque come l'espressione di una improvvisata

manovra dall'alto di una politica sino a quel momento indifferente al problema e pronta, per motivi di mero opportunismo, a strumentalizzare un'ondata emotiva effetto di qualche morte sospetta (Bucchi, 2017b, cit.). Il clima di tensione da “complotto cosmico” (Douglas, 1996) pare inoltre confermato dalla «proliferazione dei conflitti e ricorsi giudiziari» (Bucchi, 2017a, cit.: 7). Quanto detto sinora riflette una disposizione verso il mondo che ha da fare con un sentimento di onnipotenza individualistico se è vero che «oggi vogliamo (o ci illudiamo di poter) controllare ogni aspetto della nostra vita, della nostra salute, della nostra morte perfino. Riteniamo di poter fare a meno di qualunque esperto o istituzione che si frapponga tra i nostri desideri e convincimenti e questa libertà» (Bucchi, 2017a, cit.: 1). Certo questo sentimento altro non è che una razionalizzazione di uno stato di endemica incertezza, in cui sono perse quelle che apparivano come le solide sicurezze della modernità. In tal senso la Rete rappresenta esclusivamente un mezzo e un luogo tecnologico con determinate caratteristiche capace di riverberare, e a suo modo modellare, alcune tendenze — che qui si è sinteticamente cercato di analizzare — della contemporaneità. In virtù di quanto sopra esposto dovrebbe, questo è l'augurio, essere perdonata l'irrituale decisione dell'apertura di un saggio scientifico con una *boutade*: d'altra parte è noto che un motto di spirito — Freud mi è testimone — può talvolta rivelare assai più di quanto comunemente non si ritenga.

Bibliografia

- Anders G., *L'uomo è antiquato. La terza rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.
- Bauman Z., *Modernità ed Olocausto*, il Mulino, Bologna, 1992.
- Bauman Z., *Il teatro dell'immortalità. Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*, il Mulino, Bologna, 1995.
- Beck U., *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Roma, 2003.
- Beck U., Giddens A., Lash S., *Modernizzazione riflessiva. Politica, tradizione ed estetica nell'ordine sociale della modernità*, Asterios editore, Trieste, 1999.
- Berger P.L., *La sacra volta. Elementi per una teoria sociologica della religione*, Sugarco, Milano, 1984.
- Breton P., *L'utopia della comunicazione. Il mito del "villaggio planetario"*, UTET, Torino, 1996.
- Bucchi M., *Scegliere il mondo che vogliamo. Città, politica, tecnoscienza*, il Mulino, Bologna, 2006.
- Bucchi M., «Pochi vaccini, siamo italiani», *Tutto Scienze-La Stampa* (15/07/2015), testo disponibile al sito: http://www.soc.unitn.it/sus/membri_del_dipartimento/pagine_personali/bucchi/articoli/2015_vaccini.pdf
- Bucchi M., «I vaccini, l'informazione e il senso di comunità. Perché prevale la logica de il vaccino è mio e me lo gestisco io», *Corriere del Veneto* (23/10/2016), testo disponibile al sito: http://www.observa.it/wp-content/uploads/2012/06/2016_vaccini.pdf
- Bucchi M., «Se oggi non si crede a nessuno», *Corriere del Veneto* (12/04/2017a), testo disponibile al sito: <http://www.observa.it/wp-content/uploads/2012/06/VE73134.pdf>
- Bucchi M., «I vaccini, la (s)fiducia e la lezione di Fukushima», *Corriere del Veneto*, (17/06/2017b), testo disponibile al sito: <http://www.observa.it/wp-content/uploads/2012/07/I-vaccini-la-sfiducia-e-la-lezione-di-Fukushima.pdf>
- Callahan D., *La medicina impossibile. Le utopie e gli errori della medicina moderna*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2009.

- Camorrino A., *La natura è inattuale. Scienza, società e catastrofi nel XXI secolo*, Ipermedium libri, S. Maria Capua Vetere, 2015a.
- Camorrino A., «Fenomenologia del futuro. La trasformazione della percezione sociale del tempo», *Futuri*, N. 6, 2015b.
- Camorrino A., «L'immaginario tecnologico. Un'analisi sociologica della cosmologia contemporanea», *Im@go*, 7(V), 2016.
- Camorrino A., «Le radici irrazionali della ragione. Uno sguardo sociologico sulla pratica scientifica», *Futuri*, 8, 2017a.
- Camorrino A., «Il Malato e l'Immaginario. La malattia da segno di elezione a nuova forma di moralizzazione», *Im@go*, 9(VI), 2017b.
- Cavarero A., «La “post-verità” da Platone fino a Trump», *Corriere della Sera*, (18/6/2017), testo disponibile al sito: http://www.corriere.it/esteri/17_giugno_19/post-verita-platone-trump-cb7efb2c-5464-11e7-b88a-9127ea412c57.shtml
- Cavicchia Scalamonti A., *La morte. Quattro variazioni sul tema*, Ipermedium libri, S. Maria Capua Vetere, 2007.
- Di Salvo P., «La cultura della sorveglianza sta divorando qualunque attività umana», *Motherboard*, (5/5/2017), testo disponibile al sito: <https://motherboard.vice.com/it/article/ae5g7p/cultura-della-sorveglianza-intervista-david-lyon-privacy>
- Douglas M., *Rischio e colpa*, il Mulino, Bologna, 1996.
- Elias N., *La solitudine del morente*, il Mulino, Bologna, 1985.
- Elias N., *Coinvolgimento e distacco. Saggi di sociologia della conoscenza*, il Mulino, Bologna, 1988.
- Foucault M., *Nascita della clinica. Il ruolo della medicina nella costituzione delle scienze umane*, Einaudi, Torino, 1969.
- Freud S., *Al di là del principio di piacere*, Boringhieri, Torino, 1980.
- Freud S., *Totem e tabù*, Newton Compton, Roma, 2006.
- Giddens A., *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, il Mulino, Bologna, 1994.
- Giddens A., *Identità e società moderna*, Ipermedium libri, S. Maria Capua Vetere, 1999.

Internazionale, *La guerra dei vaccini*, N. 1204, anno 24, (12-18/5/2017).

Jameson F., *Il postmoderno, o logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.

Landsberg P. L., *Saggio sull'esperienza della morte e il problema morale del suicidio*, Moizzi, Milano, 1980.

Lyotard J. F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 2008.

Morozov E., *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di internet*, Codice Edizioni, Torino, 2011.

Musso P., *L'ideologia delle reti*, Apogeo, Milano, 2007.

Neiman S., *In cielo come in terra. Storia filosofica del male*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

Riotta G., «I fatti non contano più: è l'epoca della "post verità"», *La Stampa*, (17/11/2016), testo disponibile al sito: <http://www.lastampa.it/2016/11/17/esteri/i-fatti-non-contano-pi-lepoca-della-post-verit-7rqK1viJq99OPL7n5sslMJ/pagina.html>

Schütz A., *La fenomenologia del mondo sociale*, il Mulino, Bologna, 1974.

Schütz A., *Don Chisciotte e il problema della realtà*, Armando editore, Roma, 2008.

Villa R., «Società contro scienza. Lo scontro sui vaccini è solo l'ultimo capitolo del rapporto complicato tra scienza e società in Italia», *Il Tascabile* (13/06/2017), testo disponibile al sito: <http://www.iltascabile.com/scienze/societa-contro-scienza/>

La morte nel mondo digitale: memoria, lutto e immortalità

Alessandra Santoro

Introduzione

Il Web è diventato per tutti un amplificatore di contenuti personali atti a guadagnare consenso, approvazione e visibilità sociale. Attraverso i social media, caricando foto e video personali, condividendo contenuti di vario genere, diventa possibile soddisfare quello che molti psicologi definiscono un bisogno di autoaffermazione, una pratica di comunicazione mediata che si è andata rapidamente rafforzando nel corso degli ultimi anni. (Di Gregorio, 2017: 9-10). Queste nuove tendenze, questi nuovi comportamenti sociali emergenti, oltre a rappresentare in parte una forma non sottovalutabile di esibizionismo, voyerismo e narcisismo legato alla necessità di raggiungere l'ideale del proprio Io (Freud, 1914), sembrano contenere implicitamente il bisogno altrimenti inesprimibile di poter fissare la propria immagine, una parte della propria storia privata, di enfatizzarla a dismisura con un'azione che tenda a rimarcare il valore e la consistenza. È molto probabile che tali atteggiamenti nascondano implicitamente una paura individuale e collettiva, ovvero un timore di essere al fondo condannati all'oblio e all'estinzione.

La finitudine della vita umana, infatti, oltre a rappresentare una realtà che mette scompiglio nella naturale routine quotidiana, implica in sé un'ulteriore problematica da affrontare, probabilmente avvertita come una verità ancora più disarmante della consapevolezza della morte, l'accettazione di poter essere dimenticati (Cavicchia Scalamonti, 2000). Basta osservare il modo in cui, durante il corso della nostra esistenza, ci affanniamo a cercare un modo per differire l'oblio, lasciando tracce, assicurandoci la posterità, costruendo un'identità e una memoria solida e tale da poter essere trasmessa a coloro che ci succederanno, per capire quanto sia angosciante il terrore di esporsi alla scomparsa.

È forse proprio l'incapacità di governare razionalmente una tale atavica paura di non riuscire a lasciare dietro di sé un'impronta tangibile e resistente al trascorrere del tempo, che spinge dal profondo così tante persone a voler lasciare un qualche segno sulle reti sociali; si tratta di testimonianze della propria storia personale, una vicenda umana particolare, manifesto di un'identità personale presente e visibile, duratura nel tempo e che non sia esposta al rischio di evaporazione sociale (Di Gregorio, *op. cit.*: 58-59).

In altri termini, tale atteggiamento può essere considerato alla stregua di un vero e proprio bisogno d'immortalità che nel digitale trova una nuova e del tutto singolare forma di rappresentazione.

Morte nascosta e morte esposta

In alcuni paesi del Sud Italia, immediatamente dopo aver partecipato ad una commemorazione funebre, che sia la visita alla camera ardente o un funerale vero e proprio, è tradizione cercare un bar o un locale pubblico dove riunirsi. Questa particolare consuetudine nella tradizione popolare ha la precisa finalità di disperdere il lutto, abbandonarlo in un luogo pubblico, confinarlo lontano dalla propria quotidianità (Ziccardi, 2017: 20-22). Dimenticare è una necessità, per le società e per gli individui che vogliono vivere senza lasciarsi schiacciare dalle scorie più insopportabili del passato; come sostiene Candau «passare la spugna è una condizione indispensabile per andare avanti, innovare, rifondare» (2002: 67). D'altra parte, come descrive egregiamente Ernesto De Martino in Sud e magia, questa particolare usanza è vissuta come una specie di trasmissione: la morte porta nella famiglia luttuata una forma di *libido deficientis*: l'idea di un incremento della pulsione libidica dopo la morte ha un duplice scopo, la riaffermazione della vita da un lato ma anche un modo per sgomentare il morto in modo che fosse avvertito della grande forza vitale che gli viene contrapposta (De Martino, 2015: 9).

Se si riflette, nella modernità si è sempre cercato di allontanare la morte, di rimuoverla confinandola nei distanti cimiteri, per lo più

separati dal centro città. Come sostenuto da Norbert Elias si è sempre cercato di relegare la morte dietro le “quinte della vita pubblica”, lontano dal “palcoscenico” della vita quotidiana (Elias, 2010); si è preferito trattare la morte come qualcosa di privato, sempre più intimo, da non esporre e da commemorare in luoghi separati da quelli normalmente frequentati nella quotidianità. La morte è da rimuovere, da isolare in luoghi distanti dalla vita e dall’attività routinarie. Ci si trova in imbarazzo dinanzi alla morte e al morente, probabilmente perché si fatica a integrarli in un orizzonte di senso e significato adeguato a legittimarli e giustificarli (Berger, Lukmann, 2007). La società occidentale rende la morte inopportuna, inadatta ad essere un argomento di conversazione pubblica e culturale, al punto che, osserva Benjamin «i parenti più stretti circondano il morente come una retroguardia che copra la fuga dei vivi» (Benjamin 1936: 344).

L’antico atteggiamento in cui la morte è familiare, dolce, “addomesticata” e quindi pubblica (Ariès, 2013), è sostituito nel mondo moderno da una rigorosa privatizzazione e dal suo nascondimento. Non si parla della morte, e si cerca di avere con essa meno contatti possibili.

Se la morte nella modernità vive un’evidente condizione di isolamento e di rimozione dalla scena pubblica, nella contemporaneità questo atteggiamento è sostituito invece dalla sua spettacolarizzazione: si enfatizzano in maniera quasi pornografica, per usare un termine di Gorer (Gorer, 1955), gli aspetti dolorosi e paurosi della morte attraverso una moltitudine di rappresentazioni audiovisive cagionati dalle novità tecnologiche e informatiche che hanno travolto la nostra vita quotidiana con l’avvento della Rete. La realtà virtuale occupa, infatti, lo spazio immaginario che si crea tra una forma di anestesia del reale e una fuga dal dolore, «costruendo una realtà alternativa privata dell’esuberanza emotiva e carnale delle persone» (Sisto, 2016: 35). Rispetto all’esperienza della morte questo tipo di simulazione è dinanzi ai nostri occhi quotidianamente e incide profondamente sulla relazione che si instaura con essa, seppur con qualche differenza rispetto al passato (*ibid.*).

L'era dei social network in parte ha reso nuovamente il lutto esposto, social, condiviso e partecipato, contribuendo a rendere al contempo obsolete, soprattutto fra le nuove generazioni, le tradizionali forme di commemorazione: oggi la morte è accessibile, è visibile e condivisibile da tutti e su tutti i social media tramite pc, tablet e smartphone.

Di certo parliamo di una morte diversa, di una morte mediata, indiretta e partecipata in modo meno sentito rispetto al ritrovarsi dinanzi alla sofferenza di chi vive una perdita; eppure, in qualche modo lo spazio virtuale inizia ad essere visto come l'unico tramite il quale è possibile garantirci una sorta di permanenza. Del resto, la vita quotidiana è stata a tutti gli effetti digitalizzata, ed è quindi stato necessario che ad un certo punto venisse digitalizzata anche la morte.

«A breve su Facebook ci saranno più morti che vivi [...]». È questo l'annuncio apparso sulle pagine del sito web della BBC, una delle più famose emittenti radiotelevisive britanniche. Sembra infatti che il social network per eccellenza abbia già preso le sembianze di un vero e proprio cimitero virtuale, in costante e inarrestabile crescita.

Questa informazione lascia presagire ciò che sarà nel prossimo futuro di Facebook e degli altri social network come Google, Twitter, LinkedIn.

Secondo queste considerazioni, il web si starebbe trasformando sempre di più in un luogo di morte, tanto che alcuni hanno già coniato l'espressione "morte digitale" per circoscrivere l'evento: un genere di morte che si unirebbe e si aggiungerebbe all'idea, a tutti ben nota, di morte fisica. L'idea di morte digitale sul web ha modificato o, più semplicemente, si starebbe aggiungendo al modo attraverso il quale l'essere umano ha sempre pensato al momento del passaggio dal mondo fisico all'aldilà.

Alcuni studiosi hanno calcolato in oltre trenta milioni quei profili che appartenerebbero già a persone scomparse: si sta procedendo a un ritmo di decina di migliaia di decessi digitali al giorno; non solo: «nel 2065 — o al massimo nel 2095 — si registrerà il tanto temuto sorpasso: ci saranno più account di utenti morti che vivi» (Ziccardi, 2017: 10).

È innegabile che il fenomeno della cosiddetta “morte digitale” sia diventato argomento di interesse centrale per gli studiosi dei più importanti fenomeni connessi alla società dell’informazione. È un tema che potrebbe sembrare molto settoriale ma che in realtà tocca le più svariate discipline sociali, tecnologiche, storiche, religiose, psicologiche e filosofiche, sino ad arrivare a contemplare all’orizzonte la possibilità di una nuova idea di comprensione e gestione della morte, ripensata e adattata per l’era digitale e per le numerose identità virtuali dell’individuo (*ibid.*). Partendo dall’idea più semplice, quella cui è destinato l’account di un social network, è possibile tracciare alcune linee essenziali del rapporto, sempre più complesso, tra le tecnologie e l’essere umano.

Lungo il corso della storia, tutte le civiltà, le religioni e le concezioni del mondo hanno elaborato numerose e sempre diverse strategie rituali per ignorare, rimuovere, esorcizzare o attribuire un qualche significato alla morte. Anche la civiltà più tecnologicamente avanzate, così fortemente condizionate dalle attività online e dai social network, stanno provando a confrontarsi con questa sempre ostica e ricorrente tematica. Come ci spiega Bauman in uno dei suoi scritti più rilevanti, l’esperienza che ognuno ha della morte è, evidentemente, sempre quella della morte altrui, che rafforza, di norma, il sentimento di incredulità sulla propria (1992).

Se è pacifico che trovarsi al cospetto della morte, osservarla in modo partecipato, avvertirne fisicamente il disagio è cosa ben diversa dal viverla mediaticamente, vi possono essere, allo stesso modo, margini di riflessione sulle possibilità di intervento della tecnologia, non tanto sulla morte in sé, sulla qualità o allungamento della vita ma, piuttosto, su come «le tecnologie possono cambiare le reazioni, i timori, le speranze, i modi di comportarsi e, in ultima istanza, le convenzioni sociali e giuridiche cui siamo abituati da millenni» (Bodei, 2016: 25-26).

Oggi i dati in rete, accumulati nel corso del tempo, sono in grado di creare un alter ego che ha sempre di più assunto la forma di un *avatar* o un corpo elettronico che cresce e si sviluppa di pari passo con le attività dell’uomo. Anche se è eccessivo e non

esaustivo sostenere che noi siamo i nostri dati, è tuttavia possibile ammettere che la nostra rappresentazione sociale è sempre più affidata a informazioni sparse in una molteplicità di profili e banche dati digitali che su questa base vengono costruiti.

Siamo sempre più conosciuti come soggetti pubblici o privati attraverso i dati che ci riguardano e che diffondiamo di noi attraverso l'uso di queste nuove tecnologie. Alla nostra più comune esistenza reale e carnale, ne abbiamo contrapposta una disincarnata, che però necessita sempre più di una tutela e di un'appropriata gestione e regolamentazione (Rodotà, 2012: 395-397).

Comincia dunque a farsi largo l'idea di una sorta di eredità, definita successivamente eredità digitale che potrebbe essere collegata direttamente a quanto una persona lascia di sé complessivamente nel mondo digitale. Un patrimonio che non ha precedenti nella storia. La gestione di questa eredità dà però avvio a numerosi dilemmi e considerazioni. È d'obbligo chiedersi, quindi, se parallelamente all'avvento delle reti digitali e dei social network, si stiano anche modificando le modalità di gestione del dolore, del lutto e della commemorazione dei defunti, temi che in ogni caso sono stati attraversati da una vera e propria rivoluzione tecnologica.

Di certo, mai come prima, le tecnologie digitali hanno fornito degli strumenti in grado di aiutare i parenti e gli amici a perpetuare il ricordo di una persona cara. Strumenti che si affiancano a comportamenti e rituali tradizionali antichi quanto l'uomo, ma che sfruttano meglio le capacità di amplificazione, di connessione e di persistenza delle informazioni (Ziccardi, *op. cit.*: 12-15). In qualche misura, infatti, questa tipologia di commemorazione digitale rimanda nitidamente alla modalità più antica e tradizionale di perpetuare il ricordo dei defunti. Essa rende possibile riafferrare, in effetti, lo stesso principio narrato ne *La camera verde*, un film di Francois Truffaut del 1978 (da *L'altare dei morti* di H. James). Il protagonista, Georges Strandom, aveva costruito una sorta di luogo sacro, come una chiesa con un altare pieno di candele in cui ognuna di esse rappresentava un morto che egli si sforzava di ricordare attraverso

una fiamma che alimentava continuamente. In tal modo, secondo Georges, egli stabiliva un profondo legame con i suoi morti, i quali, grazie al suo costante pensiero, accompagnato dalle sue azioni routinarie, sarebbero sopravvissuti. Il tema di Truffaut è in generale quello della memoria, o della *piccola memoria* — precisa Antonio Cavicchia Scalamonti — ed è una memoria assai delicata, fragilissima (Cavicchia Scalamonti, *op. cit.*: 135). Essa svanisce con grande facilità, «come a volte svanisce il ricordo dalla superficie di una foto così, improvvisamente, proprio mentre la stiamo guardando» (*ibid.*).

Ma è anche il tema dell'abbandono, del rifiuto, della dimenticanza e dell'oblio, cui è inevitabilmente esposto il destino degli scomparsi. È questa la funzione essenziale della memoria secondo il sociologo italiano: «consentire ai viventi di dimenticare i defunti, collocandoli in un luogo garantito per permetterci di allontanarli da noi senza traumi particolari» (Cavicchia Scalamonti, *op. cit.*: 130). Come non chiedersi, allora, se lo spazio per la commemorazione aperto dalla Rete possa in qualche modo avere la stessa funzione dei rituali tradizionali, con la non sottile differenza che questo nuovo spazio non è necessariamente legato né somigliante ai rituali di commemorazione religiosa (*ibid.*); inoltre, l'utilizzo di tali tecnologie e spazi digitali prevedono nella maggior parte dei casi che ci sia una collaborazione in vita da parte degli individui che vogliono assicurarsi tale tipo di eredità o sopravvivenza digitale.

Dopo la morte, quindi, un profilo, un account, nella maggior parte dei casi e dei servizi, e con il consenso dell'utente, può tranquillamente continuare a vivere online, a esistere in tutti i rapporti virtuali che già manteneva. Da un lato, paradossalmente, sembra essere diventato molto più complesso morire digitalmente che non fisicamente; dall'altro, stanno avendo sempre più successo servizi quali *Legacy Locker* (<https://legacylocker.com/>) che si propongono di gestire la vita digitale degli utenti attraverso una semplice interfaccia web: si autodefiniscono digital life manager, e *PasswordBox* ne è un esempio, essendo in assoluto il primo gestore di vita digitale al mondo.

Se invece l'utente, anche dopo la sua morte, decidesse di voler apparire nella vita di parenti e dei suoi contatti online, potrebbe rivolgersi a servizi come *Deadsoci.al*, che permettono di proseguire a inviare messaggi ai vivi, di condividere foto, video e di continuare una sorta di dialogo con tutti gli amici e i parenti anche dopo la dipartita. È quanto accade ne *La corrispondenza*, ultimo capolavoro di Tornatore, in cui il protagonista non fa altro che costruirsi una sorta di immortalità digitale tramite messaggi e video che a distanza di giorni, settimane e mesi, continua a far recapitare alla sua amata, con l'istinto puro e amorevolissimo di continuare ad esistere nella sua vita. Un tipo d'immortalità sicuramente relativa e incompleta e che, tutt'oggi, desta non poche perplessità.

Infatti, quando si parla d'immortalità nell'ambiente digitale, ci si riferisce in particolare, non all'idea dell'immortalità fisica, legata al corpo o all'anima ma all'idea di essere ricordati per sempre, di superare il limite delle poche tracce che si possono lasciare fisicamente ai vivi e di affidarsi ai computer e a un'intelligenza artificiale in modo che rimpolpino e rinnovino continuamente queste informazioni (Ziccardi, *op. cit.*: 23). L'idea di immortalità digitale contiene la possibilità concreta di far sì che tutto ciò che è online e che ci riguarda continui a rimanere sul web anche dopo la nostra dipartita. Dai nostri documenti alle tracce di navigazione che lasciamo, dai ricordi ai post, agli articoli che elaboriamo, il digitale e i social network consentono oggi di descrivere e conservare le esperienze digitali che può vivere l'uomo moderno anche dopo la morte. Nella vita in rete i defunti continueranno a stare tra noi. Come sostenuto da Derrick de Kerckhove, ai due spazi classici, quello mentale e quello fisico, si è intrecciato un nuovo spazio, quello virtuale, che è diventato l'unico nel quale è possibile sopravvivere anche dopo la morte (de Kerckhove, 2016).

Il tema della tecnologia che arriva a garantire l'immortalità è frequentato in modo particolare da scrittori di letteratura e realtà virtuale, da registi di fantascienza, studiosi d'intelligenza artificiale: da un lato c'è la fiction, con descrizioni di scenari apparentemente irrealizzabili; dall'altro c'è la realtà, che è legata

all'evoluzione tecnologica e che, anno dopo anno, ci riserva numerose sorprese, avvicinandosi a quelle trame narrative che solo con l'immaginazione pensavamo potessero concretizzarsi.

Il cinema, infatti, è la forma artistica che ha avuto un'influenza determinante nel riflettere ed elaborare l'immaginario collettivo che caratterizza la nostra società. L'opera cinematografica, infatti, trae la sua ispirazione dalla realtà circostante, che rimodula e trasferisce in una dimensione che gli è propria. La potenza del cinema sembra risiedere nella capacità di rendere visibile ciò che in principio poteva appartenere esclusivamente all'immaginazione e grazie alle caratteristiche intrinseche al mezzo possiede una straordinaria capacità di diffusione e penetrazione sociale. Dati questi presupposti, la relazione tra realtà e immaginario, dunque, diventa più complessa: non solo il reale è presente nell'immaginario, ma esso si espande nel reale influenzandolo e trasformandolo, ispirando atteggiamenti e comportamenti che producono un forte senso di appartenenza, al punto da determinare nuovi orientamenti, linguaggi, valori e norme di condotta (Cavicchia Scalamonti, *op. cit.*). L'intrinseca capacità fabulatoria e rappresentativa del cinema, sommata alla forza dell'immagine, fa dell'immaginario prodotto uno dei modi di rappresentazione sociale di maggior rilievo e, a questo proposito, rilevante per analizzare una connessione tra ciò che è reale e quel che di essa è rappresentato (Morin, 2016).

Temi come la morte e l'immortalità attraverso il cinema trovano la modalità forse più adatta per coglierne il senso e rappresentarlo. In questi ultimi tempi, infatti, si sta notando sempre di più la fusione tra il tema dell'immortalità tecnologica e i social network o, comunque, gli ambienti digitali e il cinema.

Sono molti, ad esempio, gli scrittori di fantascienza e gli studiosi che si sono interessati, e s'interessano, al cosiddetto *mind uploading*, ossia un procedimento che consente di creare una copia perfetta del cervello dell'uomo per poi trasferirla su un supporto non biologico di modo che, da un lato, esso possa sfuggire al deperimento naturale e, dall'altro, possa crescere, alimentarsi di nuova conoscenza e interagire con il mondo reale (Ziccardi, *op. cit.*: 189).

Dimitry Istkov ne è un esempio. Esperto di transumanesimo, il suo intento è quello di trapiantare la coscienza umana su un supporto non biologico, in altre parole creare un avatar, un ologramma che ci permetterà di fare a meno del nostro corpo mortale per poter vivere per sempre. Per la sua realizzazione Istkov si è circondato di oltre 50 esperti fra neuroscienziati, biologi, fisici, informatici, filosofi, sociologi e psicologi per dare vita alla *Fondazione 2045*, un centro di ricerca dove è possibile finanziare start-up innovative impegnate nello sviluppo di *2045 Initiative* e creare una vera e propria Università dell'immortalità. Nel film *Transcendence* diretto da Pfister, il grande limite che separa il computer dall'uomo, ossia l'incapacità di pensare, è travalicato copiando l'intero cervello di uno scienziato in un supercomputer, esattamente ciò che Dimitry Istkov si propone di realizzare col suo progetto *2045 Initiative*. L'idea che non si possa creare una macchina che abbia coscienza di sé è superata nel film attraverso uno stratagemma: anziché programmare un'intelligenza artificiale, ne viene duplicata una già esistente. Il tema dell'intelligenza artificiale, così come viene sviluppato nel film in questione, ci mostra un computer in grado di processare milioni di dati provenienti da satelliti, telecamere e Internet. Si suggerisce quindi che una realtà artificiale possa immagazzinare e successivamente elaborare, tutte le tracce che una persona lascia online e che, come accennato, possono ben delineare una seconda persona elettronica ((Ziccardi, *op. cit.*: 190-191). Chi volesse ricreare un profilo umano, magari un clone di una persona defunta, potrebbe certamente seguire questa strada: provare a raccogliere il maggior numero di informazioni possibili della persona deceduta per poi darle in pasto a un'intelligenza artificiale che le elabori.

Un caso esemplare e realmente accaduto è quello che ha riguardato due ragazzi russi, Eugenia Kuyda e il suo amico Roman Mazurenko. Nell'ottobre del 2016 su "la Repubblica" appare questo titolo: «Algoritmi e ricordi: così il mio amico resuscita nella chat». Eugenia Kuyda, dopo la morte del suo amico Roman ha voluto utilizzare le sue competenze in intelligenza artificiale per "ricostruirlo", per ridargli vita in una

sorta di monumento digitale interattivo. Eugenia, nei tre mesi successivi alla morte di Roman, ha raccolto tutti i suoi vecchi messaggi di testo e li ha immessi dentro una rete neurale costruita da sviluppatori della sua start-up di intelligenza artificiale. Un modo questo per riportarlo in vita, o quantomeno, per riportare in vita la parte più visibile della sua personalità, azione che ha posto per lungo tempo dei dubbi sia etici, sia di opportunità e correttezza. Alla fine ha prevalso l'idea di poter avere una nuova chance di parlare con lui, e di continuare, per certi versi, a portare a termine un progetto al quale entrambi i giovani erano interessati.

Sembrerebbe per molti versi la trama di un film di fantascienza, e in effetti nel 2013 la puntata *Be Right Back*, della serie televisiva *Black Mirror*, raccontava di una donna che commissiona un clone, prima soltanto digitale e poi dotato anche di un corpo robotico, del marito scomparso. Martha, a seguito della morte di suo marito Ash, si abbona a un servizio che raccoglie tutte le precedenti comunicazioni, dati e immagini di Ash e le tratta per creare un *avatar* digitale che imiti la sua personalità. È quello a cui stava lavorando Eugenia già da due anni, una startup, *Luka.ai*, che nel 2014 aveva raccolto perfino 4,4 milioni di dollari da investitori della Silicon Valley.

Una possibilità quindi tutt'altro che inverosimile: *Eterni.me*, ad esempio, è uno dei servizi web più citati e rinomati, pensato per garantire una sorta di immortalità digitale dei dati e della persona. *Who wants to live forever?*: questa è la domanda che troviamo nella Homepage del sito web di *Eterni.me*, che riprende il titolo di una canzone dei Queen di Freddie Mercury, e che nei trafiletti a seguire ci spiega che aldilà delle poche tracce che lasciamo di noi, siamo tutti destinati ad essere dimenticati «una volta che la nostra data di morte venga resa obsoleta dallo scorrere del tempo» (Sisto, *op. cit.*: 36).

Si è in presenza di una piccola startup che si propone di portare i servizi per la fine della vita a picchi estremi che finora si potevano leggere solo nei romanzi di fantascienza. La peculiarità di *Eterni.me* sarebbe quella di basarsi sulla reale essenza della vita nel XXI secolo, ossia l'attività online e la volontà di essere

sempre connessi soprattutto sui social. Il servizio funziona nel modo seguente: ci si iscrive gratuitamente e poi viene offerta la possibilità di memorizzare costantemente e continuamente i dati da Facebook, Twitter, Google, da caselle di posta elettronica, da blog, foto, video, etc. con lo scopo di creare un individuo artificiale eterno. In sostanza, mentre un individuo svolge le sue attività quotidiane, può curare l'upload di questo materiale in un sistema che lo userà dopo la morte, prestando attenzione anche ai parametri per la privacy che determinano quale informazione si vuole che sia memorizzata e resa pubblica. Il servizio inoltre consente di creare una lista di persone che saranno contattate e che potranno avere accesso all'account in caso di morte, dando un rapido e veloce accesso a tutti i dati. La funzione più di pregio è la generazione di un *avatar* in 3D che viene disegnato per apparire e parlare come il soggetto originale e il cui compito sarà quello di emularne la personalità e di condividere con gli amici e la famiglia tutte le informazioni acquisite dal database. Un utente in vita sarà incoraggiato ad allenare il suo *avatar* con interazioni giornaliere per aumentare il suo vocabolario e le sue capacità umane. Viene composto in altre parole un simulacro della persona vissuta o, in altre parole, uno "spettro digitale" (Sisto, *op. cit.*: 35) di ciò che siamo stati.

Per concludere, queste nuove modalità lasciano aperti diversi spazi di riflessione.

In principio potrebbe sembrare che queste piattaforme, seppur in modo totalmente insolito ed estroso, si facciano carico della tradizionale comunicazione simbolica tra l'aldilà e l'aldilà, una comunicazione percepita — davanti allo schermo — come reciproca (*ibid.*). Se ci si riflette, è un processo certamente molto diverso da quello che si crea quando ci ritroviamo al cospetto della tomba di una persona amata in un cimitero o durante un'onoranza funebre: quest'azione è più elaborata, è più riflessiva ed emotiva, oltre che realmente vissuta attraverso tutti i sensi. Una tomba virtuale difficilmente metterà a nudo tutta quella serie di immagini ed emozioni sensoriali evocate con il reale spirare della vita: non si avvertirà l'odore dell'incenso, non si poggerà la mano sulla bara del defunto, né si bacerà la sua fronte; la

commemorazione online dispensa i nostri sensi dai segni e dalla simbologia che una tradizionale liturgia usa per penetrare il sentimento profondo della perdita. Eppure, il meccanismo di messaggistica commemorativa attivato sulla Rete, sembrerebbe in qualche modo ricreare quella sorta di “effervescenza collettiva” solitamente evocata durante i rituali tradizionali: una modalità innovativa utile per condividere virtualmente il dolore con altre persone, eludendo il pudore e le difficoltà che normalmente hanno luogo nella realtà.

Se però, queste tecnologie hanno in qualche modo proposto la stessa sorta di semplicità che poteva crearsi nel momento in cui, nei tempi antichi, i vivi e i morti entravano in contatto, il significato latente di queste pubbliche manifestazioni è profondamente diverso rispetto a chi si trova al capezzale di un moribondo (Ariès, *op. cit.*): lasciare un commento, una riflessione, condividere un ricordo sotto un messaggio di commiato sulla bacheca di Facebook o Twitter, ha un valore esperienziale differente, meno invasivo, sia per chi lo invia sia per chi lo riceve: lo schermo è capace di celare uno stato d’animo, nascondere e uniformarlo alla sua piatta e fredda indifferenza.

Potrebbe sembrare allora che l’abitudine e la facilità di essere esposti al lutto abbia alleggerito il sentimento che noi individui contemporanei nutriamo nei confronti dei morti o della morte.

Nella realtà, ancora oggi, faremmo esattamente la stessa fatica a superare la vergogna, l’imbarazzo e il disagio, di condividere quello stesso pensiero, o messaggio, in una situazione luttuosa che si mostra a noi nella sua realistica crudezza.

Allo stesso modo, l’atavico sogno d’immortalità che si è esteso, ha invaso e permeato le tecnologie digitali, creando una sorta di comunicazione simbolica tra il mondo dei vivi e quello dei morti, non ha di certo alleviato il terrore della fine: non sarà l’eternità del nostro *avatar* virtuale ad alleggerire il peso ineluttabile del morire; il sollievo morale, tuttalpiù, se esiste, è solo per chi ci sopravvive. Il vero punto di incontro tra vivi e morti, in realtà, resta la memoria che i primi serbano per i secondi.

Eterni.me, *Deadsoci.al*, *Facebook* sono infatti utilissimi sistemi di persistenza e conservazione della memoria per chi ha subito una

perdita che, sommati alle forme più tradizionali di commemorazione, vanno a formare la più grande eredità, o testamento digitale, mai esistita nella storia dell'umanità; tuttavia, essi falliscono miseramente se mirano ad eludere il problema della morte: la loro espressione altro non sembra che un aggiornamento digitale del processo di rimozione socio-culturale del morire.

Bibliografia

- Ariès P., *Storia della morte in Occidente*, BUR Saggi, Milano, 2013.
- Bauman Z., *Il teatro dell'immortalità. Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*, il Mulino, Bologna, 1992.
- Benjamin W. «Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows», *Orient und Occident*, 1936 (trad. it.: «Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov», *Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino)
- Berger P.L., Luckmann T., *La realtà come costruzione sociale*, il Mulino, Bologna, 2007.
- Bodei R., *Limite*, il Mulino, Bologna, 2016.
- Candau J., *La memoria e l'identità*, Ipermedium libri, S. Maria Capua Vetere, 2002.
- Cavicchia Scalamonti A., *La camera verde. Il cinema e la morte*, Ipermedium libri, S.Maria Capua Vetere, 2000.
- de Kerckhove D., *La rete ci renderà stupidi?*, Lit Edizioni, Roma, 2016.
- De Martino E., *Sud e magia*, Donzelli, Roma, 2015.
- Di Gregorio L., *La società dei selfie. Narcisismo e sentimento del sé nell'epoca dello smartphone*, FrancoAngeli, Milano, 2017.
- Elias N., *La solitudine del morente*, il Mulino, Bologna, 2010.
- Freud S., *Introduzione al narcisismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1914.
- Gorer G., «The Pornography of Death», *Encounter*, 1955.
- Morin E., *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016.
- Rodotà S., *Il diritto di avere diritti*, Laterza, Roma-Bari, 2012.
- Sisto D., *Digital Death. Come si narra la morte con l'avvento del web*, in *Tròpos*, Anno IX, num.1, p.29-46, 2016.
- Ziccardi G., *Il libro digitale dei morti. Memoria, lutto, eternità e oblio nell'era dei social network*, UTET, Milano, 2017.

Sitografia

- Deadsoci.al (<http://www.deadsoci.al>)
Eterni.me (<http://eterni.me/>)

Legacy Locker (<https://www.passwordbox.com/legacylocker>)
2045 Initiative (<http://2045.com>)

Videografia

Tornatore G., *La Corrispondenza*, Italia, 2016.

Pfister W., *Transcendence*, USA, 2014.

Harris O., *Be Right Back* in Black Mirror, UK, 2013.

Hable con ella: i selfie estremi e la morte

Antonella Napoli

È da relativamente poco tempo che la pratica di scattare autoritratti¹ con le fotocamere digitali e postarli e condividerli sulle proprie reti online si è imposta globalmente — un termometro sociale come l'Oxford Dictionary ha scelto “selfie” come parola dell'anno appena nel 2013 — eppure tale fenomeno è ormai entrato nella quotidianità delle pratiche comunicative attirando riflessioni multidisciplinari che ne hanno mostrato i molteplici piani di lettura e i percorsi di senso da approfondire.

Massicciamente interpretati in un primo tempo come deriva del narcisismo, i selfie si sono rivelati invece utili strumenti di indagine per osservare di volta in volta le modalità di costruzione identitaria e presentazione del sé, le forme di comunicazione quotidiana, l'attivismo e la partecipazione, le questioni legate al genere o all'etnicità, i temi della reputazione, i rapporti di forza transgenerazionali.

Esiste un particolare genere di selfie che apre a ulteriori livelli di analisi: essi stimolano infatti riflessioni rispetto al tema dell'appropriazione culturale della morte, evocandola esplicitamente, mettendola in scena, sfidandola, esorcizzandola, raccontandola, guadagnandola attraverso giochi subdoli. Sovvertendo la loro apparente effimerità, questi selfie sembrano così porsi come strumenti per affermare il sé rispetto alla *fine*; da modalità espressive della quotidianità essi diventano testimoni della “specialità” e dell'irriproducibilità anelando all'immortalità grazie al potere della rete.

L'analisi etnografica online restituisce in proposito molteplici variazioni sul tema: è possibile infatti osservare selfie progettati

¹ Naturalmente, va sottolineato che l'autoritratto non è un fenomeno contemporaneo: il primo autoscatto documentato risale al 1839 (Grenoble, 2013; Rawlings, 2013). Tuttavia, il selfie contemporaneo, per le caratteristiche di cui si parlerà nel corso del contributo, appartiene a un genere visuale specifico con una struttura autonoma rispetto agli antecedenti (Saltz, 2014).

per rendere testimonianza del proprio suicidio² — come nel sottogenere legato alla semi-leggenda metropolitana della “*Blue Whale*” — oppure selfie scattati sui luoghi di disastri — attacchi terroristici, terremoti, eventi tragici — come estensioni del fenomeno del *dark tourism*. Ancora, ci sono i selfie con cui si vuole documentare una malattia terminale, oppure i *funeral selfie*. All’interno di questo composito gruppo dei “selfie e la morte” rientrano a mio avviso anche quelli che si raccolgono attorno agli hashtag #selfieestremo, #extremeselfie e loro varianti. Anche se apparentemente all’opposto rispetto ai selfie appena descritti — dal momento che sembrano invero spesso celebrare vette conquistate, traguardi raggiunti, abilità fisiche e, dunque, la vita — ritengo infatti che tali scatti possano essere verosimilmente letti anche in chiave di “sfida alla morte”, nell’accezione che per esempio ne dà Franz Borkenau (1984), vale a dire una *sintesi* tra l’accettazione e la negazione della morte stessa. Se normalmente, come afferma Borkenau, la sfida della morte nascerebbe con l’accettazione e si evolverebbe in un rituale che è un tentativo di trascenderla, i selfie estremi mi sembrano una nuova e interessante forma — nella società occidentale contemporanea in cui si stenta a trovare nuove modalità di sintesi dal momento che è indebolita la credenza in un’altra vita — con cui i soggetti tentano di *affacciarsi al baratro* che li separa dalla fine. Una pratica, dunque, molto vicina — e marcatamente networked — a quelle dei giochi pericolosi come il *balconing*, il *binge drinking* ed altre (cfr. Giordano, Farci, Panarese, 2012).

La rielaborazione della morte attraverso i selfie estremi apre a più ordini di riflessione. Si tratta, come proverò a fare, innanzitutto di ragionare attorno al tema del rapporto tra i media e la morte. Nel nostro caso, però, non basta solo osservare come la morte sia mediata: essa infatti è *ri*-mediata attraverso lo specifico dispositivo del selfie offerto alla riflessività connessa dei pubblici dei social network. La mediazione della morte passa dunque per il progetto di costruzione identitaria dei soggetti, realizzata anche

² Sull’argomento si rimanda al saggio di Diana Salzano contenuto in questo volume.

attraverso lo sfruttamento delle potenzialità offerte dall'immagine digitale e coralmemente assorbita ed esperita nelle reti personali. L'immagine così socialmente costruita è infine affidata al nuovo altare digitale alla luce di una neonata tecnospiritualità.³ È necessario dunque ancorare il tema della relazione morte e media allo specifico dispositivo del selfie e valutarne le diramazioni di senso — accogliendo le suggestioni di Nancy Thumim (2017) — in termini di oggetto culturale, processo e pratica. Il selfie — l'#extremeselfie — è infatti un oggetto culturale, che può essere analizzato nelle sue scelte visuali, nella resa tecnica, nel contenuto dell'immagine. Ma è anche un processo, attraverso il quale l'individuo, da solo o in gruppo, elabora strategie di racconto, sviluppa un progetto identitario, risponde alle sollecitazioni contemporanee presentandosi e rappresentandosi. È infine una pratica, relazionale e comunicativa: una pratica, come vedremo, fática, di connessione.

La morte e i media

«Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement», diceva François de La Rochefoucauld. Epperò si tratta in entrambi i casi di forze magnetiche che catalizzano i pensieri e regolamentano le esistenze. Anzi, come sottolinea Elias Canetti nella sua opera più complessa, «la cognizione della morte sembra essere l'evento più gravido di conseguenze nella storia dell'umanità» (2017: 12).

La morte è la dimensione irriducibile del reale, è il pensiero fisso, «il fondamento negativo della vita individuale e collettiva. Ultimo e primo medium della civiltà umana e del nostro corpo» (Abruzzese, 2003: 379). Non esistono forme di riscatto, solo palliativi: si può al più scegliere tra l'aver cura dell'anima che potrebbe sopravvivere o del corpo «che appartenendo al mondo, nel mondo deve trovare i suoi valori e fini» (*Ibid.*).

Philippe Ariès (1975, 1977) sostiene, come noto, che nel passaggio dalle civiltà preindustriali a quella moderna si sarebbe

³ Cfr. gli studi sulla commemorazione digitale, le *memorial pages* e i riti di commiato online (tra gli altri Árnason, 2014; Brubaker *et al.* 2013; Graham e Montoya 2015; e per l'Italia, Micalizzi, 2012).

persa la capacità di coesistere con la morte: fino al medioevo, invece, la morte era stata considerata come qualcosa di familiare. Le differenze in questa percezione sorgerebbero a suo avviso a partire dall'inizio del XII secolo, con uno spostamento dall'idea della morte come qualcosa di naturale e familiare a quella di un evento da allontanare e rifiutare. Secondo Ariès, questo cambiamento coinciderebbe con l'emergere dell'individualismo. A metà del XIX secolo, poi, si assisterebbe a un progressivo allontanamento del processo della morte e del corpo morente verso ambienti e contesti istituzionalizzati come gli ospedali, contribuendo pertanto al rafforzamento della visione della morte come di qualcosa da nascondere e tenere segreto. Dal canto suo, Norbert Elias suggerisce che l'incapacità di coesistere con la morte dipenderebbe dalla cesura effettuata, all'epoca della Civilizzazione, tra il momento del trapasso rispetto al corso della vita. La rigorosa privatizzazione dell'evento mortuario avrebbe trasformato tale evento in un demone, un fattore di divisione da essere, appunto, *demonizzato*: a tal proposito, scrive che mai le persone «have [...] died so noiselessly and hygienically as today» (1985: 85). Sulle stesse considerazioni torna anche Bauman (1992), sottolineando come queste circostanze abbiano finito con l'imporre un discorso sulla morte come di fenomeno indecente, sporco, da tenere separato per non disturbare il flusso quotidiano della vita moderna⁴ (Giddens, 1991; cfr. anche Walter, 1999). Ecco che i media, come sottolinea, tra gli altri, Alberto Abruzzese, possono ri-offrire un possibile spazio simbolico in cui rielaborare e processare il tema della morte: «non è difficile dimostrare che la morte è ancora “questione pubblica” a patto di cogliere nello spazio e nel tempo dei media le stesse funzioni che un tempo venivano assegnate alle dimensioni “visibili” e materiali del territorio urbano o rurale» (Abruzzese, 1992a: 48). Dunque, la morte ha a che fare con i media, perché quanto più, come

⁴ È stato però osservato che la segregazione lavora anche nel senso opposto: quello di proteggere l'evento della morte e i soggetti coinvolti dalle eventuali profanazioni legate alla vita quotidiana (Pettersson, 2010). La tesi dell'allontanamento della morte e del morente è messa inoltre in discussione da altri studi. Cfr. tra gli altri Noys (2005), Kellehear (2007).

giustamente afferma Elias, essa è allontanata dalla vista e dalle pratiche quotidiane, tanto più è messa a tema nei prodotti dell'industria culturale dal momento che nell'uomo resta — privato della vista del corpo — il senso di angoscia e di vuoto nei confronti della fine. I media aiutano inoltre non solo nel processo di costruzione sociale della morte, ma anche in quello, speculare, della “costruzione di una società che è mortale” (Árnason, 2014): offrono la sponda alla produzione culturale di discorsi, per lo meno in occidente, relativi all'introiezione dell'idea sulle condizioni — culturalmente definite — in cui la morte deve essere accettata come qualcosa di naturale⁵ (Becker, 1973); offrono anche lo spazio simbolico — per esempio online — in cui elaborare e testare riflessivamente nuove forme di discorso intorno alla morte o di esperienza della stessa (Árnason, *op. cit.*; Walter *et al.*, 2012). I processi culturali, del resto, possono essere letti come un tentativo per assicurarsi un'immortalità rispetto alla fisica mortalità (Bauman, *op. cit.*).

A fronte della progressiva desocializzazione alla morte individuale attuata dalla società e dal processo di Civilizzazione, l'industria culturale opera dunque come sostituto simbolico riproponendola e rappresentandola, spettacolarizzandola, fino ad offrire, nello spazio dei salotti televisivi o dei forum online, un contesto in cui sottrarre la morte dai perimetri *o-sceni* imposti dalle convenzioni e riportare in pubblico il proprio lutto.⁶

⁵ E si propongono al contempo come spazio in cui elaborare le morti giudicate innaturali — morti violente, assassini, atti terroristici ecc. (cfr. Prior, 1989).

⁶ Oppure — online — possono offrire contesti in cui elaborare, discutere, condividere la malattia e/o il lutto che non trovano spazio offline perpetrando la segregazione: «Online support groups for particular categories of ill, dying, or grieving people [...] replicate non-digital support groups in that they continue to keep death and life threatening diseases such as cancer out of everyday public view» (Walter *et al.*, 2012: 285). Ancora, internet può dare anche spazio al lutto che è in qualche modo censurato offline — per esempio nei confronti di animali, *celebrities*, malati di AIDS (cfr. de Vries e Rutherford, 2004); online è inoltre possibile trovare uno spazio in cui commemorare o rendere pubblico il proprio lutto e il proprio legame con i morti anche oltre il periodo socialmente ritenuto accettabile (Moss, 2004).

I riferimenti alla morte, dunque, permeano i prodotti dei media e dell'industria culturale, e ciò vale anche per la fotografia. Si tratta sempre di lasciare un segno, una traccia — quella di cui parla Jacques Derrida — di usare il linguaggio e la scrittura per superare la finitezza del corpo che muore. I primi segni di scrittura sono epigrafi con le quali si cerca proprio un superamento del limite dell'esistenza, incidendo il nome in un tentativo di 'restituire' il corpo in vita. Il linguaggio è un segno che sta per qualcos'altro: il nome inciso sta per la vita della persona amata che è trapassata. Si potrebbe dire che possediamo la facoltà del linguaggio proprio perché moriamo, e sviluppiamo ogni forma di linguaggio per sostenere il peso di questa irriducibilità della nostra esistenza. Attraverso le tracce, cerchiamo di trattenere la presenza e così, esse si trasformano in un tentativo di differimento della morte. La fotografia svolge un ruolo simile, dapprima assolutamente evidente, e poi via via più sublimato. Esiste molta letteratura (cfr. tra gli altri Barthes, 1982; Beloff, 2007) che discute di come essa sia stata sin da subito sfruttata come strumento per mediare la morte: la foto è l'illusoria riproduzione del corpo, il suo surrogato grazie alla magica verosimiglianza. I dagherrotipi si impongono e si diffondono infatti come delle nuove forme di reliquia, oggetti tridimensionali conservati in piccoli scrigni, magari insieme a una ciocca di capelli o un nastrino appartenuto al soggetto quando era in vita. Le immagini degli inizi raffigurano corpi morti in cui sono ancora evidenti i segni della vita appena passata, segni che, come il *punctum* a cui fa riferimento Roland Barthes, feriscono per la loro forza espressiva. Le prime foto cercano anzi di simulare la vita, di rappresentare un estremo ricordo di una posa come un'altra, di un'attività consueta, di una giornata tutt'altro che particolare: quando si tratta di bambini, gli si mettono in mano dei giocattoli, li si ritrae nelle pose consuete (West, 2017). Già sul finire del XIX secolo tuttavia, col mutare della tensione spirituale e dell'approccio alla morte, si trasforma anche il modo di evocarla. Non si tratta più di abbellirla o domarla; il corpo morto abbandona via via la scena, e il ritratto viene occupato da ciò che la morte lascia: il dolore, il pianto, la sofferenza, il ricordo. La

morte, dunque, resta solo ai margini, come l'estrema paura che però è disdicevole raccontare.

È oltremodo interessante osservare come la morte è gestita e sublimata attraverso le pratiche comunicative online — in cui la fotografia gioca un ruolo fondamentale — così come in passato è stato interessante analizzare la connessione tra morte e tv. Internet ha inglobato e trasformato i media, i contenuti e i pubblici. Lo sviluppo della televisione vicariava in passato il ruolo e le attività di ogni altra agenzia di socializzazione elaborando nuove province di significato e «scaricando nella “leggerezza” quotidiana ciò che altrove era troppo violento e coinvolgente» (Abruzzese, 1992a: 45). Oggi si è di fronte a un “sistema mediologico superiore”, deterritorializzato, quotidiano, connesso, profondamente iconico, che può inevitabilmente offrire spunti per comprendere il senso attribuito alla morte. I social media, infatti, trasformano e rielaborano ulteriormente questa materia, sovvertendo le agende e le gerarchie dei media mainstream, principalmente della televisione, grazie all'apporto dei pubblici che partecipano riflessivamente e che trattano il tema in tutti i suoi aspetti, creando gli spazi per il culto, per l'affermazione individuale, per il superamento, per la rielaborazione. Tutte le funzioni antropologiche e culturali legate alla vita e alla morte coesistono online, e nella pratica del selfie trovano una loro compiuta rappresentazione. Se per i media mainstream si poteva parlare di una *de-realizzazione* dell'esperienza a fronte di una *realizzazione* dei media — o viceversa — i social media attuano piuttosto una *contestuale* realizzazione sia esperienziale che mediale (connessa). L'uomo contemporaneo, infatti, nonostante i progressi scientifici e tecnologici, combatte pur sempre ancora con il vincolo della morte: «Ufficialmente, certo, l'immortalità è bandita. Di fatto viene continuamente riproposta attraverso un più che possibile prolungamento senza fine. Ufficialmente la morte è in noi, iscritta nel nostro codice genetico; di fatto essa è sempre (come incidente o malattia) un fatto esterno che ci ammazza» (Cavicchia Scalamonti, 1992: 30-31). L'unico modo per tenere lontano l'incubo della morte è esorcizzarla o metaforizzarla, per esempio attraverso il ricorso ad un archetipo per cui il tempo si

trasforma in un eterno presente. A che tipo di immortalità si anela? Cosa si vuole salvare e cosa si deve sfidare per non morire? Eccoci dunque arrivare ai selfie estremi, in cui la morte è sfidata, ambita, annichilita, neutralizzata, affascinante, aspettata e subita. Selfie in cui leggere la “sympathy with Death” raccontata da Thomas Mann. Si tratta pur sempre, comunque, di tentativi di gestirla, controllarla: sfidare la morte, e documentarlo attraverso i selfie, è l’estremo atto per accorciare le distanze e uscirne vittoriosi. Per testare la propria energia vitale. Per elaborare e simulare il superamento del trapasso. E ricominciare, avendone il privilegio.

L’#extremeselfie come oggetto culturale: un’analisi visuale

La maggior parte delle foto scattate per essere postate spesso non raggiunge livelli tecnici elevati e tuttavia è condivisa malgrado ciò, principalmente attraverso piattaforme private di social networking come snapchat e whatsapp, ma anche attraverso Facebook e twitter e destinata dunque ad un pubblico più vasto. Il risultato finale sembra l’evoluzione di quello che Richard Chalfen (1987) ha definito *home mode* riferendosi alla modalità di rappresentare — fotograficamente o tramite video — momenti tipici della vita quotidiana e familiare secondo la *Kodak Culture*. Oggi, naturalmente, le fotografie digitali e i selfie circolano in quantità enormi sui social network e le estetiche sono sicuramente mutate per via di questa produzione indefessa: la fotografia di massa non segue infatti i canoni delle fotografie pre-social media (Murray, 2008). L’*home mode* sembra dunque essersi trasformato principalmente in un “*friends mode*”, con scelte fotografiche e video-racconti la cui *pictureworthy* (Ito e Daisuke, 2003) vale principalmente per il soggetto e gli amici più intimi e al più per una cerchia di conoscenti (Manovich, 2016; Carde-Harde, 2013). Invero, i selfie estremi oggetto di questo contributo — identificati attraverso il ricorso ad alcuni hashtag⁷ — sono pubblicati su

⁷ Il presente lavoro si basa sull’osservazione e sull’analisi di contenuto di selfie pubblicati sulla piattaforma Instagram richiamati attraverso l’uso dei seguenti hashtag: #selfieestremo, #extremeselfie, #extreme, #gopro. L’analisi visuale è

Instagram. La scelta non è casuale: Instagram è un caso diverso nel panorama dei social network, dal momento che è percepito come una piattaforma più libera rispetto a Facebook, perché non colonizzata da pubblici che si preferirebbe tenere separati. È stato notato, ad esempio, che più è eccitante e rischioso il momento che si condivide, meno probabilità quella foto ha di essere postata su Fb (Miller e Sinanan, 2017: 18). Facebook è infatti principalmente un contesto in cui gli individui elaborano, mostrano e mettono in scena la socialità (*ivi*: 28) e dove dunque il selfie è un concreto strumento per costruire e rappresentare connessione e appartenenza ed è più verosimilmente frutto di mediazioni e di costruzione sociale. Un selfie postato su Instagram può essere invece molto più iconico, e rimandare a un progetto creativo sottostante più personale e indipendente: come scrive Manovich (*op. cit.*), Instagram è scelto proprio come strumento di “*aesthetic visual communication*” (*ivi*: 11).

Certamente, la maggior parte delle foto osservate non rispetta, come detto, i canoni estetici classici. Le scelte visuali relative ad esempio al contrasto, ai toni, ai colori, al ritmo, non sono controllati pienamente. Tuttavia, è possibile riprendere alcuni concetti dell’analisi fotografica per analizzare questi selfie e riconoscerne la “grammatica visuale”.

L’indessicalità è, ad esempio, un concetto caro alla teoria della fotografia, e deriva dalle elaborazioni di Peirce e della semiotica. La foto sarebbe un segno che *indessicalmente* rimanderebbe ad altro.⁸ In un interessante articolo apparso sull’*International Journal of Communication*, Paul Frosh (2015) ragiona intorno alla specifica indessicalità del selfie: il selfie in quanto indice non è la traccia di una realtà impressa sulla fotografia quanto piuttosto la traccia di un’azione da parte di un fotografo; inoltre, il selfie sfrutta l’indessicalità per realizzare una *connective performance* (*ivi*: 1609). Vale a dire: “sto facendo questo”, “sono salito fin

stata sviluppata a partire dai paradigmi elaborati in Frosh (2015), Zappavigna (2016), Manovich (2016).

⁸ Sull’argomento, in relazione ai possibili mutamenti nella foto digitale, è tornato Soderman (2007)

qui”, “sono qui in vacanza”, “siamo tutti qui a divertirci” ecc., che sono infatti tutte azioni; ed inoltre: “lo sto facendo e te lo racconto”, “mettimi un like”, “condividi il mio video o la mia foto” che è l’essenza della performance connessa. Più che “index as trace”, per il selfie vale dunque “index as deixis”: come sottolinea sempre Frosh, attraverso il selfie non si sostiene tanto il *legame temporale* tra un “adesso” in cui vedo la foto e un “passato” in cui è stata fatta, quanto piuttosto il *legame spaziale* tra il “qui” in cui si scatta e il “li” in cui i pubblici connessi guardano e commentano. Il selfie è infatti una pratica conversazionale e inserisce chi guarda e chi si fotografa in una interazione discorsiva. Non si tratta solo di far vedere: piuttosto, ci si mostra mentre si fa qualcosa. Ecco perché il selfie è una traccia della performance. L’indessicalità è suggellata inoltre dal braccio che regge il dispositivo (Frosh, *op. cit.*) e che funge da dito che indica e suggerisce: guardami!

Nel selfie, la presenza del braccio richiama — riadattandolo — un altro concetto della teoria fotografica: la composizione. Se nella fotografia classica vi era una segregazione spaziale tra ciò che era fotografato rispetto allo spazio occupato dal fotografo-regista della foto, questo spazio, nella composizione attuale, è sintetizzato: il sé che fotografa è all’interno dell’immagine, e il braccio diventa il simulacro delle scelte registiche in merito a quello scatto. La macchina fotografica è *incorporata* e le possibilità espressive e di composizione sono vincolate dai parametri tecnici del dispositivo e dai limiti fisici. Ecco perché, secondo Frosh (*op. cit.*:1612), la parola composizione acquisisce un trattino trasformandosi in com-posizione: nella sua nuova forma, la com-posizione realizza il *mettere insieme* del corpo fotografante con il corpo fotografato. La com-posizione mira così all’effetto desiderato che si ottiene unendo le necessità tecniche con la destrezza acquisita nello scattare selfie — una sorta di disciplina della performance del corpo. E questo *mettere insieme* è suggellato dal braccio — o dalla sua protesi, lo stick — che dona una profondità cinestesica, di movimento, all’immagine. Con il braccio che indica ai pubblici ciò che bisogna guardare, il selfie si trasforma in una *performance in movimento*. Come scrive

ancora Frosh, i gesti restituiti da tutti i differenti modi di tenere il cellulare mentre si fa il selfie invitano chi guarda a fare inferenze e ad adottare una posizione fisica in relazione al fotografo. Ecco dunque che i gesti immortalati nei selfie propongono un nuovo tipo di interazione socievole: l'atto di far entrare in compagnia e la posizione del soggetto all'interno di questa compagnia. Frosh la definisce *l'immagine gestuale*: i gesti all'interno dell'immagine propongono questa duplice posizione di far parte e di invitare a prendere parte: «il braccio teso [...] non solo mostra il fotografo mentre riprende se stesso. Al contempo esso raffigura anche chi guarda al suo interno come gesto di inclusione, invitandolo a osservare, essere con, e partecipare all'azione» (Frosh, *op. cit.*:1619, trad. mia).

L'#extremeselfie come “*embodied performance*” e pratica materiale

E se l'azione a cui si invita a partecipare è quella di sfidare il pericolo, la morte?

Come abbiamo visto, il selfie — piuttosto che essere analizzato attraverso la classica categoria del narcisismo — può essere considerato come una forma compiuta di *embodied performance*, una rappresentazione incarnata che mira alla connessione cinetica, esperenziale, carnale.

Come dice Frosh (*op. cit.*), il selfie «deitticamente indessicale e inclusivamente com-posto» richiama certamente le categorie dell'analisi fotografica e dell'estetica classica, ma altera e rende più profonda la relazione tra la mediazione fotografica e la socievolezza. I selfie hanno una loro precisa *corporeità*: il progetto estetico è in ultima analisi superato a favore dell'emergere di una dimensione somatica e sensoria in cui ciò che davvero conta è la messa-in-relazione, la connessione.

Anche i selfie estremi sono immagini gestuali. La contemporanea messa in mostra dell'azione e il gesto di inclusione si caricano però di un senso specifico. A differenza della maggior parte dei selfie, infatti, l'azione qui è quella di lanciarsi nel vuoto, affacciarsi sull'abisso, resistere sui binari fino all'arrivo di un treno, salire sul punto più alto di un grattacielo.

Sfogliando queste immagini, senza distinzioni di luogo, ciò che si vede sono corpi sospesi, la vicinanza a un precipizio. Se l'appartenenza geografica non sembra essere una variabile, è tuttavia individuabile una scala nella pericolosità percepita. Il tag #extremeselfie raggruppa indifferentemente selfie — da soli o in gruppo — con soggetti alla guida, selfie in situazioni rischiose o ai limiti, selfie fatti svolgendo sport estremi. Molte circostanze ritratte in queste foto certamente possono non essere percepite pericolose dai loro protagonisti, né dalla rete dei pari. Se però la “percezione” del rischio è culturalmente determinata — e andrebbe misurata con ricerche specifiche — i selfie pubblicati mostrano in ogni caso una situazione *potenzialmente* pericolosa: pericolo che, in taluni casi, si è concretizzato.

Questa pratica pericolosa, questa performance incarnata ha spesso sullo sfondo i grattacieli, o le rotaie e si esplicita nella volontà di superare i limiti imposti dall'acciaio, dal cemento. È una sfida contro la dimensione umana che si oppone continuamente alle leggi della natura, e che prende la forma della città post industriale, con le sue nuove regole di assoggettamento. Oppure, è una performance che mette in scena la sfida alla natura, realizzata nel raggiungere luoghi inospitali, nell'affacciarsi ai precipizi, nel lanciarsi nel vuoto. Tra le foto maggiormente postate, c'è quella dei piedi su un precipizio. Foto in cui i volti non sono raffigurati, perché il focus è sull'esperienza che si mostra e l'obiettivo è quello di coinvolgere chi guarda: nel presentare parti di corpo tagliate da una cornice, infatti, la foto include il ricevente all'interno dell'esperienza: «tu non sei più l'occhio disincarnato che osserva il mondo a distanza come nella prospettiva rinascimentale, ma il corpo che fa parte del mondo raffigurato» (Tifentale e Manovich, 2016: 15, trad. mia).

L'antecedente

Il tag #extremeselfie riserva sorprese. A volte, ad esempio, emergono selfie che interpretano in termini ironici tale pratica. Attraverso questo tag mi sono imbattuta anche in una affascinante e particolare rassegna fotografica dedicata a foto “estreme”

realizzate negli anni Trenta.⁹ In questi scatti si racconta una sorta di dietro le quinte della costruzione di alcuni dei più famosi grattacieli del tempo, come l'Empire State Building. Il loro bianco e nero contrasta con il mosaico di colori in cui si dipanano le centinaia di foto unite dal tag #extremeselfie; purtroppo, sono lampanti una straordinaria vicinanza e la sovrapponibilità di quelle pose con quelle dei selfie estremi contemporanei. Certamente non si tratta di autoritratti né per essi possono valere le stesse riflessioni sull'indessicalità e la com-posizione fatte finora. Queste immagini sono di più il frutto di scelte estetiche in senso classico, ma è possibile, per i nostri fini, leggerci anche già una certa tensione — sul ruolo affidato al soggetto-corpo — tra il fotografo, il possibile committente e i soggetti ritratti.

Negli anni Trenta, come esemplarmente raccontato da *King Kong*, i media rigenerano i miti. Sembra necessario dover raccontare le infinite sorti e progressive, la supremazia del potere dell'uomo sulle leggi della fisica, la capacità di andare sempre più su, di salire, di puntare dritto al cielo, di *grattarlo*: «la civiltà nasce [...] come nevrotica costruzione per mascherare l'ossessionante presenza della morte» (Freud, 1971). L'immaginario collettivo elabora la figura dell'uomo-ingranaggio, come quella di *Tempi moderni*, dell'uomo senza nome, che ha solo un corpo da mettere a disposizione, come in *Metropolis*, perché si è nel pieno del personale e collettivo trauma del mutamento del soggetto in *soggetto massa*. Le foto dei corpi sospesi sull'Empire State Building — la più impressionante costruzione del tempo — sembrano la compiuta realizzazione della liberazione, da parte dei media, del “problema umano” (Abruzzese, 1992b: 169): anzi, le fotografie sembrano «manipolare la nostra morte come scorie di un universo infinitamente più esteso» (*ibid.*). È proprio dunque nello snodo tra disincanto del moderno e industria culturale che va letto il modo in cui si dà voce alla paura della morte sullo sfondo di un immaginario collettivo tecnologicamente avanzato. «Non riesco a disgiungere la morte [...] da un contesto di strappi,

⁹ Le foto sono raccolte dall'account Instagram @bliss_frombygonedays (cfr. anche le immagini di Lewis W. Hine 'welders on empire state building', 1930)

incoerenze, rancori, perversioni, violenze, indicibilità. Contesti che emergono con particolare ed epocale evidenza nella qualità stessa dei processi di sviluppo della civiltà industriale, ne sono la quintessenza» (*ivi*: 167).

Quegli uomini sono piccoli personaggi schiacciati dal potere del progresso, ingranaggi che fondono i loro corpi col metallo dello scheletro dei grattacieli, affacciati sull'abisso lì dove li ha fatti salire una élite ristretta che sta cominciando a dominare il mondo (cfr. Il crepuscolo dei barbari).

Eppure, i loro volti e i loro corpi mostrano tutt'altro. Mostrano il sorriso canzonatorio rispetto al pericolo che pure sembrano stiano correndo. Mostrano il gioco, il tentativo di essere padroni di sé. Mostrano il distacco che in quel caso non cercano tanto rispetto alla morte, inevitabile per chiunque, quanto rispetto al progetto di progresso a cui dovrebbero aderire.

L'extremeselfie come processo di tensione al sublime

Nulla di nuovo, dunque, nella sfida. Si tratta sempre di una sorta di cerimonia personale di iniziazione alla maturità, adattando regole e rituali antichi. Si tratta di elaborare dispositivi di addestramento alla prontezza dei riflessi. Anni fa — molto tempo dopo le foto dell'Empire State Building, comunque — si diffuse il gioco dei “binari della morte”. A tal proposito — ma il discorso è ancora profondamente pertinente — Abruzzese scriveva che in quel gioco «la morte, la morte vera, si annida nell'esile, impercettibile, differenza tra la simulazione elettronica e la realtà. È l'errore compiuto dal giocatore a rivelare questa differenza nella sua stessa morte. Sacrificio: a scomparire non è più il simulacro elettronico del monitor televisivo — un tuffo emotivo e nervoso nell'immaginazione — ma lo spettatore in carne e ossa — il salto negli ingranaggi mortali della macchina. Il vincitore della prova, al contrario, dimostra la perfetta coincidenza tra simulazione e realtà, ed è premiato con la vita. Può giocare un'altra volta» (1992a: 65) perché ha superato uno dei livelli del rito di passaggio e di rigenerazione. I selfie che oggi suggellano questa sfida e il suo superamento, sono la più perfetta sintesi tra la simulazione e la realtà di cui parla Abruzzese. E a tale

simulazione è la stessa morte che conduce: è la morte, che apre la vita al desiderio di sfidare se stessi, di rompere gli schemi, di vincere l'abisso. Del resto, in questa direzione muove il pensiero heideggeriano che ha fondato la morte come condizione prioritaria della conoscenza, come unica ratio dell'esserci in quanto essere-per-la-morte: «La morte è per l'esserci la possibilità di non-poter-più-esserci [...] Nella sua qualità di poter-essere, l'esserci non può superare la possibilità della morte. La morte è la possibilità della pura e semplice impossibilità dell'esserci. Così la morte si rivela come la possibilità più propria, incondizionata e insuperabile» (Heidegger, 1927; cfr. anche Agamben, 1982).

Per *poter esserci*, allora, si può scegliere ad esempio di salire sempre più su, di contendere con le leggi della natura. Di sfidare il proprio corpo. *Hýpsous*, in alto. Cercare il *sublime/hýpsous* come nell'arte dello Sturm und Drang: fusione pánica con la natura, percezione del pericolo che però non inibisce la sfida, tensione verso l'infinitamente grande — la natura, i grattacieli, la potenza della tecnologia — a dispetto dell'infinitamente piccolo — la propria umanità e finitezza — da cui si parte, a dispetto della debolezza dell'uomo. Il sublime si impone come il segno della modernità e della sua anima inquieta. Attraverso l'esperienza estrema della morte, esso indica la dimensione spaesante dell'io. Seguendo il rapporto tra sublime e grandezza proposto da Kant, questa stessa dimensione spaesante e questo senso di piccolezza lo si esperisce di fronte alla grandezza della natura, alla sommità delle vette, alla magnificenza delle costruzioni. Kant infatti, come noto, affermava che i fenomeni naturali fossero indicibili e perciò sublimi. Rispetto al bello, il sublime rimette in gioco l'asimmetrico e l'indefinito. Come asimmetrico è il rapporto tra gli uomini fotografati in cima all'Empire State Building rispetto al vuoto, al potere del baratro, alla forza magnetica della gravità della morte.

C'è dell'altro: il gioco con la morte restituisce e rafforza anche la dimensione temporale del selfie. Rispetto all'indessicalità del selfie in quanto *index as deixis* — e cioè un selfie in cui la dimensione temporale è, come visto, normalmente sovvertita da quella spaziale — nei selfie estremi riemerge anche il ruolo di

index as trace laddove la cifra temporale è data dall'immortalità che regala il gioco seduttivo con la morte e che offre a questi scatti, tra i milioni condivisi in rete, una allure di specialità e intramontabilità. Il selfie si ri-trasforma nella traccia (Durand, 1993) e determina la piena costruzione del capitale sociale e culturale — in termini di follower, like, condivisioni e rispetto ottenuto all'interno della community.

Nel momento in cui il selfie è postato, si guadagna la *memorializzazione* del gesto pericoloso. Il selfie testimonia, rendendola memorabile, che si è vissuta un'occasione speciale, *sublime*. È solo nel momento in cui si sottopone allo sguardo connesso il proprio selfie, dunque, che il gesto è ratificato e riconosciuto nella sua *memorabilità*.

Un nuovo tipo di *mediated phatic body*: il corpo-connesso che sfida la morte

Non è ancora sufficiente: la scelta di postare questi selfie sulla piattaforma Instagram chiude il cerchio e definisce in modo peculiare questa pratica. A mio avviso, lo snodo è nell'utilizzo dell'hashtag: attraverso di esso, i soggetti infatti non solo cercano la memorabilità — per questo basterebbe Fb — ma affidano il proprio selfie — e il sotteso progetto identitario realizzato sfidando l'abisso — alla ricercabilità e alla rielaborazione corale. Una rielaborazione non solo concessa ai contatti della propria rete — o agli amici degli amici — ma potenzialmente — direi anzi desiderabilmente — aperta a chiunque voglia seguire le tracce del tag.¹⁰ Arginando i limiti dei contesti che collassano, si affidano dunque le proprie produzioni iconiche allo strumento dell'hashtag che, come un francobollo, recapita la propria foto a tutti coloro che — globalmente, soprattutto grazie al ricorso alla lingua inglese — sono interessati a quell'hashtag.

Da un lato, dunque, si realizzano scatti che, molto più che su Fb, sottendono a un progetto estetico personale funzionale a presentare uno specifico stile di vita, e dall'altro si offre questo

¹⁰ Tale tag è tra l'altro suggerito automaticamente dagli algoritmi della piattaforma.

progetto alla condivisione e alla rielaborazione corale. Il selfie, infatti, è un prodotto culturale riflessivo, sia dal punto di vista del soggetto che si fotografa, sia dal punto di vista dei pubblici che rispondono all'immagine gestuale con altrettanti gesti come i commenti, i "like", le condivisioni. In questi selfie, il *corpo è fático*, serve per creare connessione. Rilancia una tridimensionalità nella bidimensionalità dell'immagine. Crea sinergia tra il produttore del 'testo' e il pubblico, che ne è 'produttore di senso'.

Questo lavoro corale realizza un nuovo traguardo nel modo in cui l'immaginario affronta la paura della morte. In questa nuova forma di relazione tra i media e la morte, si è tutti chiamati a partecipare al gesto sfidante. La catarsi è più completa, perché disintermediata. Direi quasi: *home made*. Con i selfie estremi, infatti, si raggiunge un doppio slittamento: una disintermediazione delle modalità con cui il singolo individuo elabora la morte e tende al sublime e una ri-mediazione attraverso lo sguardo dell'altro connesso. Affidare le proprie immagini alla rete richiama infatti i concetti di agency, permesso, potere: Theresa Senft (2008, 2013) usa il termine "*to grab*" per descrivere ciò che avviene al materiale immesso online. Non si tratta solo di essere spettatori (*gazing*) come al cinema, né di guardare (*glancing*) come si farebbe per la tv. Online le immagini sono *grabbed*, perché il corpo-massa che se ne impossessa, le cattura, vi si trattiene, vi imprime le proprie impressioni, i propri commenti, le rielabora fino a sovvertirne il senso o a capovolgerne il contesto di fruizione, ne modifica i destinatari. È nella connessione e nel senso della condivisione delle foto che va colta la differenza che portano con sé queste immagini di sfida alla morte. Il corpo è lo strumento di cui si vogliono superare i confini, ma è anche lo strumento che consente di creare connessione, e quindi fusione nella carne del mondo (Salzano, 2015).

Per concludere

Durante gli ultimi decenni del Novecento si fa strada un fenomeno che poi si impone più compiutamente in questo primo

scorcio del XXI secolo: «l'*immaginario collettivo* — sostanza dominante della società industriale — si frantuma nell'esperienza *singolare* della società post-industriale» (Abruzzese, 2001: 158). In queste esperienze singolari emergono desideri e valori come la vittoria sulla morte,¹¹ l'ambizione per una vita all'insegna del coraggio, del potere della volontà e della mente, dell'affermazione della libertà, dell'individualismo che è però networked, connesso. Nel frattempo, l'aura del medium fotografico si mondanizza: scattare una foto entra nel tessuto delle pratiche quotidiane e con il selfie si realizza il completo disincanto della messa in posa. Allo stesso tempo, però, la fotografia affidata ai device mobili reinventa la sua forma di medium, la contamina e la riutilizza per nuove rielaborazioni dell'immaginario e per la messa a punto di nuovi dispositivi percettivi e culturali.

Blaise Pascal scriveva «che cos'è l'uomo nella natura? Un nulla in confronto all'infinito, un tutto in confronto al nulla, un qualcosa di mezzo fra il nulla e il tutto»: nemmeno il selfie estremo può vincere questa *sproporzione* dell'uomo, ma rappresenta il tentativo di spostare sempre più là i limiti fisici e dividerli immediatamente. È un tentativo di guadagnarsi l'immortalità — un suo surrogato — affidando l'immagine delle proprie gesta alla rete dei like e degli emoticon.

Il sublime è quanto nell'immaginario minaccia la nostra autoconservazione e pur tuttavia attira ed è rappresentato e raccontato dai media, come nelle foto degli anni Trenta o attraverso i social media contemporanei, in cui gli utenti sono anche i pubblici. È in scena lo spettacolo del rischio e del pericolo: «tra paure ancestrali e archetipi immaginari, il sublime socializzato dai media sembra allora rappresentare la tonalità emotiva che permette di esprimere il sacro (nel senso durkheimiano del termine), i legami sociali fondamentali in una sorta di trasferimento dell'angoscia e della paura sul piano del gioco e della finzione» (Scurti, 2013: 558). Attraverso il gioco del

¹¹ Si rimanda, sull'argomento, al saggio di Alessandra Santoro contenuto in questo volume.

salire, protendersi, raggiungere le vette si realizza l'*autopoiesi del sublime*, lo si posta e così si esorcizza il male estremo del vivere. Sfidando la morte si cerca di trasformare tale evento in qualcosa di controllabile, in un oggetto, in qualcosa che si ha la libertà di manipolare: «La parola libertà serve a esprimere una tensione importante, forse la più importante [...] L'espressione spaziale di questa tensione è il violento desiderio di valicare un confine, come se non ci fosse. La libertà nel volo si estende fino all'antico, mitico sentimento dell'ascesa verso il sole. La libertà nel tempo è il superamento della morte, e si è già soddisfatti anche soltanto quando si riesce a spostare la morte sempre più in là» (Canetti, 2017: 20).

Nella tensione verso il sublime — e anelando alla libertà — si tenta anche un percorso di auto-trasformazione in divo, realizzando gesta che ci consegnino all'immortalità, nel rispetto di una traccia archetipica (cfr. Eliade, 1949): tale percorso fa sì che le proprie gesta debbano però essere condivise, rintracciate e cannibalizzate dal corpo-massa che catarticamente elabora questa — temporanea — vittoria sulla morte e questo spostamento dei suoi confini come se fosse vissuto sulla propria pelle. Una catarsi resa possibile dal senso magico che emana dalla rete, dalla trascendenza mediata e dal sentimento di tecnospiritualità che evoca.¹² L'auto-trasformazione in divo, sostenuta coralmemente, fa sì che ogni volto consegnato agli archivi digitali sembri confermare ciò che scriveva Canetti: «Non vuole morire mai più».

¹² “The Net is a metaphysical space that mimics our metaphysical experience of the dead as being neither here nor there but somehow everywhere yet nowhere in particular” (Gibson, 2007).

Bibliografia

Abruzzese A., «Per una ridefinizione socioantropologica della TV», in Abruzzese A, Cavicchia Scalamonti A. (a cura di), *La felicità eterna. La rappresentazione della morte in Tv e nei media*, Nuova Eri, Torino, 1992a.

Abruzzese A., «La morte e il cinema in TV», in Abruzzese A, Cavicchia Scalamonti A. (a cura di), *La felicità eterna. La rappresentazione della morte in Tv e nei media*, Nuova Eri, Torino, 1992b.

Abruzzese A., *L'intelligenza del mondo. Fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Meltemi, Roma, 2001.

Abruzzese A., «La morte», in Giordano V. (a cura di), *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma, 2003.

Agamben G., *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino, 1982.

Ariès P., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Seuil, Paris, 1975 (trad. it. *Storia della morte in occidente*, Milano, Rizzoli, 1978).

Ariès P., *L'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1977 (trad. it. *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, Bari, 1980).

Árnason A., «On the Deathly Construction of Society», in Van Brussel L., Carpenter N. (eds.), *The Social Construction of Death*, Palgrave Macmillan, New York, 2014.

Barthes R., *Camera Lucida: Reflections on photography*, Cape, London, 1982.

Bauman Z., *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Polity Press, Cambridge, 1992.

Becker E., *The denial of death*, Free Press, New York, 1973.

Beloff H., «Immortality Work: Photographs as Memento Mori», in Mitchell M., (ed.), *Remember me: Constructing Immortality*, Routledge, London, 2007.

Borkenau F., «Il concetto della morte», in Cavicchia Scalamonti A. (a cura di), *Il senso della morte. Contributi per una sociologia della morte*, Liguori, Napoli, 1984.

Brubaker J., Hayes G., Dourish P., «Beyond the Grave: Facebook as a Site for the Expansion of Death and Mourning», *The Information Society: An International Journal*, 29:3, 2013.

Canetti, E., *Il libro contro la morte*, Adelphi, Milano, 2017.

- Carde-Harde J., «Friendship Photography: Memory, Mobility and Social Networking», in Larsen J., Sandbye M. (eds.), *Digital Snaps: The New Face of Photography*, 2013.
- Cavicchia Scalamenti A., «Sull'immortalità», in Abruzzese A., Cavicchia Scalamenti A. (a cura di), *La felicità eterna. La rappresentazione della morte in Tv e nei media*, Nuova Eri, Torino, 1992.
- Chalfen R., *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green University Press, Bowling Green, 1987.
- de Vries B., Rutherford J., «Memorializing Loved Ones on the World Wide Web», *Omega*, 49(1), 2004.
- Durand R., «Event, Trace, Intensity», *Discourse*, 16(2), 1993.
- Eliade M., *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Ed. Gallimard, Paris, 1949 (trad. it. *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizioni*, Ed. Borla, Roma, 2007).
- Elias N., *The loneliness of the dying*, Blackwell, Oxford, 1985.
- Freud S., *Il disagio della civiltà*, Boringhieri, Torino, 1971.
- Frosh P., «The Gestural Image: the Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociality», *International Journal of Communication*, 9, 2015.
- Gibson M., «Death and Mourning in Technologically Mediated Culture», *Health Sociology Review*, 16(5), 2007.
- Giddens A., *Modernity and self-identity*, Polity, Cambridge, 1991.
- Giordano V., Farci M., Panarese P., *Oltre il senso del limite: giovani e giochi pericolosi*, FrancoAngeli, Milano, 2012.
- Graham C., Montoya A., «Death, After-death and the Human in the Internet Era: Remembering, not Forgetting Professor Michael C. Kearl (1949-2015)», *Mortality*, 2015.
- Grenoble R., «This Photo is (Probably) the World's First Selfie», *Huffington Post*, 2013, December 5.
- Heidegger M., *Essere e Tempo*, 1927 (nuova ed. it. Longanesi, Milano, 2015).
- Ito M., Daisuke O., «Camera Phones Changing the Definition of Picture-Worthy», *Japan Media Review*, 2003.
- Kellehear A., *A Social History of Dying*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

- Manovich L., *Designing and Living Instagram Photography: Themes, Feeds, Sequences, Branding, Faces, Bodies*. 4° parte del volume *Instagram and Contemporary Image*, 2016.
- Micalizzi A., *La rete di Thanatos. Memorie digitali, commemorazioni e riti di commiato dell'Ipemodernità*, Homeless Book, Faenza, 2012.
- Miller D., Sinanan J., *Visualising Facebook. A Comparative Perspective*, UCL Press, London, 2017.
- Moss M., «Grief on the Web», *Omega*, 49(1), 2004.
- Murray S., «Digital Images, Photosharing, and our Shifting Notions of Everyday Aesthetics», *Journal of Visual Culture*, 7(2), 2008.
- Noys B., *The Culture of Death*, Berg, Oxford, 2005.
- Petersson A., *Representing the Absent*, Lund Institute Technology, Sweden, 2010.
- Prior L., *The Social Organization of Death: Medical Discourse and Social Practices in Belfast*, Macmillan, London, 1989.
- Rawlings K., «Selfies and the History of Self-portrait Photography», Oxford University Press Blog, 2013, November 21, disponibile al sito: <http://blog.oup.com/2013/11/selfies-history-self-portraitphotography/>
- Salzano D., «Il selfie e la carne del mondo», in Salzano D. (a cura), *Turning around the Self*, FrancoAngeli, Milano, 2015.
- Saltz J., «Art at Arm's Length: A History of the Selfie», *Vulture*, 2014, January 26. Disponibile al sito: <http://www.vulture.com/2014/01/history-of-the-selfie.html>.
- Scurti G., «Sublime», in Giordano V. (a cura di), *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma, 2013.
- Senft T., *Camgirls: Celebrity and Community in the Age of Social Networks*, Peter Lang, New York, 2008.
- Senft T., «Microcelebrity and the Branded Self», in Hartley J., Burgess J., Bruns A., (Eds.), *A Companion to New Media Dynamics*, Wiley-Blackwell, Malden, 2013.
- Soderman B., «The Index and the Algorithm», *Differences*, 18(1), 2007.
- Thumim N., (ed.), «Self-(Re)presentation Now», *Popular Communication*, Vol.15, 2, 2017.

Tifentale A., Manovich L., *Competitive Photography and the Presentation of the Self*, 2016, disponibile al sito: http://manovich.net/content/04-projects/090-competitive-photography-and-the-presentation-of-the-self/instagram_article_at_lm_working_draft.pdf.

Walter T., *On Bereavement: The culture of Grief*, Open University Press, Buckingham, 1999.

Walter T., Hourizi R., Moncur W., Pitsillides S., «Does The Internet Change How We Die And Mourn? Overview And Analysis», *OMEGA*, Vol. 64(4), 2012.

West N., «Pictures of Death», *The Atlantic*, 2017, luglio, disponibile al sito: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2017/07/pictures-of-death/534060/>.

Zappavigna M., «Social Media Photography: Construing Subjectivity in Instagram Images», *Visual Communication*, 15(3), 2016.

La tentazione della malinconia

La morte del corpo e l'immortale finzione del Sé

Gianfranco Pecchinenda

*Il più terribile dunque dei mali, la morte, non è nulla per noi,
perché quando ci siamo noi non c'è la morte,
quando c'è la morte noi non siamo più.
Non è nulla dunque, né per i vivi né per i morti,
perché per i vivi non c'è, e i morti non sono più.*
(Epicuro)

Nessuno muore veramente, fin quando è ricordato.
(João Guimarães Rosa)

Le cose e i processi

Le due frasi in epigrafe mi consentono di presentare in modo sintetico quella che ritengo essere una premessa indispensabile per ogni discorso sociologico sulla morte. Si tratta della distinzione tra una concezione della morte intesa come *oggetto* e una concezione della morte intesa come *processo*.

Nessuno meglio di Karl Popper è riuscito ad esprimere con maggiore chiarezza l'errore epistemologico che si trova alle origini di quella deleteria confusione metodologica tra *essenzialismo* e *nominalismo* che spesso accompagna l'approccio di molti sociologi allo studio di questo fenomeno. Secondo l'*essenzialismo metodologico*, compito della scienza sarebbe scoprire e descrivere la vera natura delle cose, cioè la loro intima realtà o essenza. Seguendo questo modello, di evidente derivazione platonica, ci sarebbero tre modi di conoscere una *cosa*: uno è il suo essere (o *essenza*), uno è il *discorso* che dà la definizione del suo essere, uno è il *nome*.

A questo approccio Popper contrappone il *nominalismo metodologico*, che si propone invece di descrivere come una cosa si manifesti in varie *circostanze* e, soprattutto, se ci siano regolarità nel suo manifestarsi. «In altri termini — scrive l'epistemologo austriaco — il *nominalismo metodologico* ritiene che il compito della scienza sia quello di fornire una descrizione delle cose e degli eventi della nostra esperienza e di dare una

spiegazione di questi eventi, cioè la loro descrizione, con l'ausilio di leggi universali (...); esso considera le parole come *strumenti* sussidiari in funzione di questo compito, piuttosto che come nomi di essenze» (Popper, 1974: 57). Il nominalista metodologico non considererà mai importanti, ad esempio per le scienze naturali come la fisica, interrogativi di questo genere: *Che cos'è l'energia?* O *che cos'è il movimento* o *che cos'è un atomo*; egli attribuirà invece importanza a interrogativi come questi: *come* può essere influenzata l'energia del sole? O *come* si muove un pianeta? O *in quali condizioni* un atomo irradia la luce?

Se volessimo applicare questa stessa distinzione al nostro tema, potremmo sostenere che la frase epicurea citata in epigrafe rappresenti un classico esempio di essenzialismo metodologico. Il filosofo greco propone, infatti, una riflessione in cui la morte viene considerata un oggetto caratterizzato da un'essenza, e si chiede pertanto quale possa essere la sua "vera" natura, la sua più intima "realtà".

D'altro canto, la frase Guimarães Rosa fa invece riferimento a una tradizione di pensiero in cui la ricerca non è orientata verso un oggetto o una cosa (in questo caso la morte, appunto), bensì verso un *processo*.

Chiedersi "chi" o "cosa" muore, quando muore qualcuno, presuppone dunque che si dia per scontato un fenomeno che non lo è affatto, nel senso che l'essere umano, la persona, l'identità — come descritto in modo impareggiabile dalla fenomenologia da oltre un secolo — non possono essere ridotti a un semplice *oggetto*.

Un cadavere può, in effetti, essere considerato una *cosa*, un oggetto inanimato. Un corpo umano, invece, no. Il corpo di un cadavere, detto brutalmente, non può più essere considerato un corpo umano vero e proprio. Esso, infatti, andrebbe considerato come pura carne, una materia peraltro destinata in breve tempo a dissolversi in polvere.

Appare evidente che questo genere di domande *essenzialiste*, almeno per quanto riguarda la morte, conduce necessariamente, come abbiamo appena visto, in un vicolo cieco.

Gli esseri umani, com'è noto, hanno un'esistenza che non può essere ridotta al solo dispiegarsi delle esigenze di sopravvivenza connesse al loro corpo materiale. *Gli uomini*, tuttavia, alla pari di tutti gli altri *animali*, possiedono un corpo che, dopo la morte, *diventa pura carne*.

Gli animali sono fatti di carne. Una carne disabitata che l'uomo, solo per analogia, definisce corpo. Ma il corpo degli animali non è un corpo (nel senso in cui lo è quello umano); esso è solo carne. Gli esseri umani sono fatti di carne e di linguaggio. E grazie al linguaggio (e solo grazie ad esso), essi mettono in moto un *processo* in grado di trasformare la carne in un corpo.

Il corpo — come ho scritto più diffusamente altrove — *è una carne con un vuoto dentro* (Pecchinenda, 2017).

Il corpo è dunque una camera vuota che va riempita, *animata*. Come dire che gli esseri umani vivono con un animale dentro. Gli altri animali no. È questo l'unico senso in cui, a mio avviso, ha un senso parlare dell'anima: l'animale che *anima* e che fa esistere la nostra carne. Gli altri animali vivono (e sopravvivono). Gli esseri umani vivono e in più, grazie all'anima(le) che essi sono consapevoli di essere, *esistono*.

Gli uomini sono fatti di una carne (una *cosa*) che si fa corpo (un *processo*).

La carne e il linguaggio

Per tornare alla nostra domanda di carattere *essenzialista* (“chi” o “cosa” muore?), la risposta potrebbe essere relativamente semplice: muore un corpo, che si trasforma prima in carne, poi in polvere. Ciò che era, come diceva Epicuro, cessa di essere. Resta il Nulla.

Tuttavia, secondo quello che resta l'atteggiamento filosofico maggiormente diffuso nel senso comune, e che peraltro troviamo alle radici stesse della tradizione religiosa che ha pervaso nei secoli tutto il mondo occidentale, nel momento della morte ci sarebbe una parte *essenziale* dell'essere umano, una sua *sostanza immateriale* — l'anima, appunto — che verrebbe liberata dal corpo in cui è rinchiusa, per poter poi proseguire il suo immortale percorso esistenziale.

La risposta, quindi, tende in tal caso ad assumere un altro senso: muore *solo* la carne. Il che equivale a dire che il “chi” o la “cosa”, cui era riferito l’interrogativo, *non* muore affatto.

Come si può facilmente notare, si apre così un infinito circolo vizioso, connesso all’emergere di un’altra inevitabile domanda relativa, per contrasto, all’immortalità: “chi”, o “cosa” sopravvive, dopo la morte del corpo?

È necessario pertanto affermare, prima di proseguire con questa nostra disamina, che affinché l’animale che l’uomo porta in sé possa spingere la carne a diventare corpo, esso deve appropriarsi di uno strumento essenziale: *il linguaggio*. Solo una volta acquisito tale strumento, una vera e propria conquista dell’evoluzione, l’animale che l’uomo porta dentro (anche se molto più corretto sarebbe dire: *l’animale che l’uomo è*), potrà disporre di quella che, a seconda dell’epoca e della cultura, è stata definita *anima*, spirito, *genius*, mente, coscienza o anche inconscio.

Il corpo non può essere confuso così alla leggera con la sola carne (il cosiddetto corpo materiale). E questo perché il corpo, appunto, non è fatto solo di materia: *il corpo è fatto di carne e di linguaggio*.

Se analizziamo, anche superficialmente, un qualunque mito cosmogonico di un certo rilievo storico, troviamo che alle fondamenta di tutte le definizioni dell’universo e dell’essere umano c’è sempre il linguaggio. Prendiamo la nostra *Genesi*. Dio creò il mondo e le sue creature, animali e vegetali, in sette giorni. Quale fu il suo strumento per una tale encomiabile creazione? Il linguaggio:

In principio Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l’abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque. Dio disse: «Sia la luce!». E la luce fu.

Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre e chiamò la luce giorno e le tenebre notte. E fu sera e fu mattina: primo giorno. Dio chiamò il firmamento cielo. E fu sera e fu mattina: secondo giorno. E Dio disse: «La terra produca germogli, erbe che producono

seme e alberi da frutto, che facciano sulla terra frutto con il seme, ciascuno secondo la sua specie». E così avvenne...

E così per sette giorni e sette notti, fino alla creazione degli animali e poi degli uomini.

L'azione di creare le cose materiali che popolano il mondo, risulta essere inseparabile dal linguaggio con cui vengono pronunciate: denominare significa anche definire, delimitare, separare, distinguere. Le cose sorgono a partire dal linguaggio con cui le si denomina, non solo nei miti e nelle religioni della nostra tradizione, ma praticamente in tutte le grandi cosmogonie conosciute.

Che succede però quando le divinità chiamano gli animali con il loro nome, quello che ha reso possibile la loro creazione? Succede che essi non rispondono! Gli dei, allora, esseri parlanti che hanno creato il mondo grazie al linguaggio, hanno bisogno di un animale a sua volta parlante, che attraverso il linguaggio sia in grado di proseguire sulla terra il loro lavoro: quello di ordinare e classificare la materia e tutte le cose presenti nel loro universo.

Non sappiamo se tutto dipenda soltanto da queste narrazioni cosmogoniche, e non è certo questo il luogo adatto per verificarlo. Resta tuttavia il fatto che l'uomo sembra essere dotato di una sorta di istinto: quello di portare ordine nel caos che lo circonda, utilizzando ogni genere di categoria. *L'uomo è un essere che cataloga*. Per proteggersi dal tempo che modifica ineluttabilmente la sostanza materiale che compone le cose del mondo, l'uomo ha bisogno di proteggersi classificando. Una volta compreso che tutte le cose mutano in continuazione, e per potersi proteggere dall'azione del tempo che tutto cambia e distrugge, l'uomo va alla ricerca di ciò che può esserci di essenziale e imm modificabile in ogni cosa.

Lo strumento di cui gli dei, attraverso il linguaggio, lo hanno dotato, sono i *nomi*.

Dove c'è l'uomo, ci sono nomi. Di cosa sono fatte tutte le cose? *Di materia e di nomi*. Di cosa sono fatti gli esseri umani? *Di animali e di nomi*. Per una parte siamo fatti di carne, per un'altra

di linguaggio. Cosa sopravvive quando dell'essere materiale non resta che polvere?

Animali in fuga

Nomos, nel greco antico, si riferisce al legiferare. Nominare significa pertanto ordinare, classificare. L'uomo è l'unico animale che vive creando nomi e classificando esseri e cose. Ma è anche l'unico essere che ha la possibilità di ribellarsi e modificare le sue stesse classificazioni. Cosa che peraltro fa spesso nei confronti delle istituzioni, delle leggi, dei ruoli. L'essere umano è inoltre l'unico animale che, avendo la possibilità di sfuggire alle classificazioni, ha anche la possibilità di sfuggire al proprio corpo. Le classificazioni prendono il via dalla carne che si trasforma in corpo. Quasi tutto ciò che l'uomo fa, aldilà delle azioni volte alla sopravvivenza e alla riproduzione, è in effetti orientato al tentativo di ribellarsi al proprio corpo mortale, al proprio corpo che cambia, che invecchia e che poi inesorabilmente muore.

L'uomo è dunque l'animale che cerca disperatamente di sfuggire al proprio corpo, alla propria morte: siamo *animali in fuga*. Per sfuggire al nostro corpo, per diventare *immortali*, ci riversiamo nei corpi degli altri, oppure li introiettiamo (sesso e cibo); creiamo mondi, ambienti, protesi tecnologiche alternative derivanti dalla sempre più sofisticata elaborazione del nostro sistema linguistico: a partire dall'invenzione della scrittura, e fino alla creazione dei media digitali, è di questo che si è trattato: *una fuga continua dalla morte!*

Per non allontanarci troppo dal nostro tema, soffermiamoci su quest'ultimo punto: possiamo essere composti con una percentuale maggiore di *carne* e con un po' meno di *linguaggio*. O viceversa. Dipende dall'epoca, dai luoghi, dalla cultura, dalla politica, dalla religione e, ovviamente, dal grado di sviluppo tecnologico.

Nelle culle della nostra civiltà, in Grecia o nell'antica Roma, e più recentemente in molte aree dell'America, gli uomini "non umani", ovvero gli schiavi, non avevano quasi per niente diritto di parola: il loro corpo era quasi soltanto carne. Non molto

diversamente da quello che oggi accade con tutti i nostri animali da macello. La schiavitù, purtroppo, non è certo scomparsa, anche nel nostro Occidente, per non dire altrove. Ma non è di questo che dobbiamo parlare, se non del fatto che il corpo, in certi casi (estremi), possa essere considerato quasi totalmente di carne, così come in altri casi (estremi) — di cui parleremo in conclusione — esso possa essere considerato quasi totalmente fatto di linguaggio. Per il resto le percentuali dipendono, come dicevamo, dai contesti socioculturali di riferimento.

L'essenza delle cose

L'uomo è però anche l'unico animale in grado di classificare i corpi in una serie di frammenti diversi, autonomi e indipendenti gli uni dagli altri. L'uomo, insomma, oltre a classificare e suddividere dualisticamente l'organismo umano in corpo e anima, è anche in grado, nominando, catalogando, suddividendo, di trasformare a sua volta il corpo (la carne) in un'infinità di pezzi. Difficilmente, ad esempio, quando ci si reca da un medico per una visita, questi si prende cura del nostro corpo per intero: ciò che interessa è sempre un qualche organo specifico, un pezzo di carne solo parzialmente riconducibile al corpo.

“Il 25 marzo a Pietroburgo accadde un avvenimento stranissimo”... Molti avranno già riconosciuto, in questa breve frase, l'incipit dello straordinario racconto di Gogol che narra le vicissitudini di un barbiere abitante sulla *Prospettiva Voznesenskij* di Pietroburgo che una mattina, nel fare colazione, ritrova all'interno del panino che sta per mangiare un naso. Sì, proprio *un naso*. Superato il primo stupore, il povero barbiere riconosce, in quell'inerte pezzo di carne, il naso di un suo cliente: l'assessore di collegio Kovalév.

Mentre il disgraziato barbiere riflette sul da farsi, in un'altra zona di Pietroburgo, l'ignaro Kovalév si sveglia senza naso, e per lui sì che è un problema. “Egli era venuto a Pietroburgo con uno scopo, e precisamente quello di cercare un posto conveniente al suo grado: se possibile, di vice governatore; altrimenti di cancelliere in qualche ministero importante. Il maggiore Kovalév non era neppure alieno dall'ammogliarsi, ma solamente nel caso che la

sposa avesse almeno duecentomila rubli di dote”. Insomma, l’assessore di collegio era uno di quelli che contano e non poteva certo permettersi di andarsene in giro senza naso.

Le cose, peraltro, per lui peggiorano quando il suo naso comincia ad andarsene autonomamente in giro in carrozza per le vie della città, con tanto di uniforme dorata e un cappello di piume:

Tutt’a un tratto si fermò come inchiodato accanto al portone di una casa; sotto i suoi occhi si verificava un fenomeno inspiegabile. Davanti all’ingresso si era fermata una carrozza: gli sportelli si aprirono; piegandosi, ne balzò fuori un uomo in uniforme e corse su per la scala. Quale non furono lo spavento e nello stesso tempo lo stupore di Kovalév quando in lui riconobbe il proprio naso! [...]. Due minuti dopo, effettivamente, il naso uscì. Indossava un’uniforme ricamata in oro, con un grande colletto rigido; aveva pantaloni scamosciati e la spada al fianco. Dal cappello con le piume si poteva dedurre che si considerava in possesso del grado di consigliere di stato. Guardò da entrambe le parti, gridò al cocchiere: «andiamo!». Salì in carrozza e partì.

A Kovalév venne ovviamente un colpo: come poteva pensare di diventare ministro se non riusciva neanche a tenere a bada il proprio naso?

La citazione di questi brani di un genio come Gogol mi risparmia la fatica di provare a spiegare quanto, tra gli esseri umani, i singoli pezzi di carne di cui è composto il suo corpo, valgano più per ciò che rappresentano simbolicamente (linguisticamente) nella classificazione di riferimento, che non per la materia, in quanto tale, di cui sono composti. Si ha anzi l’impressione che quanto più la società sia complessa e burocratizzata, tanto più il peso della materia, nella costituzione del corpo umano, perda rilevanza.

Al di là delle surreali vicende narrate dal maestro russo, il suo resta uno straordinario spunto per provare a rispondere alla domanda sul rapporto tra corpo (o pezzi di corpo) e identità personale.

Qual è, dunque, l’essenza di un corpo?

Certo non può essere il naso. Eppure John Locke — uno dei più grandi filosofi moderni, già verso la fine del Seicento, ragionando

sull'identità personale, sosteneva che la sua *essenza* poteva essere rintracciata solo nella capacità consapevole di riconoscersi come “se stessi”, indipendentemente dal trascorrere del tempo. L'io, stando alle sue parole, sarebbe «quella cosa pensante e consapevole — quale che sia la sostanza di cui è fatta (spirituale o materiale, semplice o composta, non importa) — che è sensibile o consapevole di piacere e dolore, capace di felicità o infelicità, e perciò, fin dove giunge quella consapevolezza, si preoccupa di se stessa. Così ognuno si accorge che, fintanto che rimanga incluso in questa scienza, il dito mignolo fa parte di lui stesso non meno di ciò che può essere più importante nella sua persona. Qualora — concludeva il grande filosofo — separando dalla persona questo mignolo, tale consapevolezza se ne andasse col dito stesso, abbandonando il resto del corpo, è evidente che allora il mignolo sarebbe la persona, quella stessa persona; e l'io, in tal caso, non avrebbe nulla a che vedere col resto del corpo» (Locke, 1689, II, XXVII, 19).

Dal naso di Gogol al mignolo di Locke il passo è molto breve.

Ritornando al nostro tema, la modernità occidentale potrebbe essere vista come una fase di transizione che ha cercato in tutti i modi di salvaguardare il dualismo di fondo necessario a soddisfare il bisogno umano di immortalità, semplicemente modificando i termini della questione: l'anima è diventata via via “coscienza”, “autoconsapevolezza”, poi “inconscio”, infine “mente”. Dal corpo generalmente inteso, il peso della materia è stato a sua volta trasferito ad alcuni singoli organi e successivamente — a parte i paradossali e talvolta provocatori riferimenti a singoli frammenti come il mignolo o il naso — esso finirà per approdare al cervello o a qualche area più specifica presente al suo interno. L'essenza dell'anima verrà così *ridotta*, ma resterà tuttavia comunque agganciata a qualche sostrato materiale. L'homunculus troverà in esso la sua nuova dimora. Il dualismo resisterà ancora.

L'essenza dei processi

Una delle più importanti rivelazioni che emerge dalla ricerca neuroscientifica contemporanea, è che anche questi ulteriori

tentativi di riduzionismo materialista stentano a produrre risultati soddisfacenti. I più affermati neuroscienziati sostengono con decisione che la strada da percorrere sia un'altra. Vedremo tra breve quale.

Proviamo prima a sintetizzare, almeno per grandi linee, quanto finora affermato: una volta appurato che la persona non può essere ridotta alla materia, e che l'anima non può essere in nessun caso considerata indipendentemente dal corpo, anche i diversi tentativi di ridurre la ricerca della sostanza vitale a una sua particella (sia essa il mignolo o la ghiandola pineale; il cervello o una più microscopica parte dell'ipotalamo) sembrano destinati all'insuccesso. Anche le neuroscienze, insomma, tendono oggi a ritenere che, così come abbiamo cominciato a considerare il corpo soltanto un processo, e non soltanto un oggetto materiale, così dovremmo fare anche con il cervello.

Il cervello di cui s'interessano le neuroscienze — sostiene ad esempio il premio Nobel Gerald Edelman — non è semplicemente l'organo, perlopiù composto da una massa grassosa di carne, racchiuso all'interno di una scatola cranica. Il cervello inteso in questo senso, indipendentemente dalle sue connessioni con il resto dell'organismo (il corpo, appunto), non sarebbe molto diverso da un cadavere: un ammasso di materia inerte. Una cosa, insomma.

Il cervello — sostiene dunque Edelman, riferendosi così al concetto di *cervello esteso* oramai affermatosi nelle neuroscienze contemporanee — è sempre e comunque *un cervello incarnato*.

Il che significa che tutte le attività neurobiologiche possibili a livello materiale, dunque empiricamente descrivibili e verificabili scientificamente, sono possibili *se e solo se* il cervello invia dei segnali al corpo e il corpo invia dei segnali al cervello. Le mappe cognitive connesse alle aree cerebrali eventualmente attivate, sono modificate non solo da ciò che percepiamo attraverso i sensi, ma anche dal modo in cui ci muoviamo fisicamente. Oltre a ciò, il cervello regola a sua volta le funzioni biologiche fondamentali degli organi del nostro corpo, e gestisce i movimenti e le azioni che accompagnano e orientano i nostri sensi.

Lo stesso Edelman aggiunge però anche un altro importante tassello alla comprensione del funzionamento del nostro cervello, e cioè che il corpo (di cui è parte integrante il cervello) è immerso e situato in un ambiente particolare, che lo influenza e da cui è influenzato. È opportuno sottolineare, come d'altronde fa lo stesso scienziato, che la specie umana si è evoluta (insieme al suo corpo-cervello) in una sequenza di quelle che egli definisce delle “econicchie”. Il che equivale a dire che la triade *cervello-corpo-ambiente sociale* dev'essere, sempre e comunque, considerata inscindibile.

Ciò a cui conduce questa semplice quanto fondamentale precisazione, è un'acquisizione di grande valore epistemologico, alla quale la sociologia fenomenologica lavora da tempo, che ritengo possa essere l'unica strada percorribile per poter approfondire adeguatamente il tema di cui stiamo discutendo.

Fenomenologia del corpo

Il punto di partenza della sociologia fenomenologica è che, al di fuori dell'interazione, non esiste alcun possibile oggetto d'analisi. Ogni *oggetto* deve essere considerato, sempre e comunque, un *processo*. Non esiste alcun elemento della realtà (materiale o immateriale) che possa diventare oggetto di studio astraendolo dal processo dialettico in cui è costitutivamente implicato.

Uno dei metodi chiave dell'approccio fenomenologico è la cosiddetta *riduzione eidetica*. Nel nostro caso: non dovremmo interrogarci sul “che cosa” sia il corpo, né sul “che cosa” sia l'anima, ma sul come essi (corpo e anima) si presentino alla nostra coscienza in quanto *correlati* della nostra esperienza. Se impostiamo la domanda in questi termini, troviamo che noi facciamo esperienza (siamo *coscienti di*) del corpo e dell'anima solo ed esclusivamente in termini linguistici, e più precisamente in termini concettuali.

Quanto abbiamo detto finora, dovrebbe servire a capire in che termini “corpo” e “anima” non possano mai apparire alla nostra coscienza indipendentemente da un modello di mediazione linguistica e concettuale. Non possiamo avere esperienza di un corpo: con i nostri sensi possiamo vedere un volto, delle gambe,

delle labbra, dei capelli, una figura intera e così via. Per poter avere coscienza di un *corpo* possiamo solo fare riferimento a un concetto, di cui disponiamo grazie al linguaggio e alle proprietà gestaltiche della percezione, che fanno sì che noi possiamo vedere delle forme, laddove esistono solo delle piccole tracce (la cosiddetta *incompletezza prospettica*). Allo stesso modo possiamo toccare solo la pelle di una persona, non certo il suo corpo. Possiamo penetrare anche più al suo interno, attraverso gli orifizi e le fessure che il corpo stesso offre, certo. Ma anche in questo caso potremo toccare solo e unicamente zone parziali della pelle, della carne, dei capelli, non certo entrare “nel” corpo.

Lo stesso si potrebbe dire per tutti gli altri sensi. E soprattutto, lo stesso vale per l’esperienza che facciamo del nostro stesso corpo. Restano illuminanti, a tal proposito, le riflessioni di Husserl, quando sostiene che “Io” non *sono* il mio corpo. Io sono *io* solo a partire (*categoria ontologica fondamentale*) dal mio corpo che *interagisce* con gli altri corpi in un ambiente dato. Il mio corpo è parte di me, mi appartiene. Esso è una parte imprescindibile di me perché lo percepisco — seppure non nello stesso modo attraverso cui posso percepire gli altri oggetti presenti nel mondo circostante.

Si avverte, qui, la presenza di un altro evidente paradosso: c’è un corpo che noi governiamo, che noi muoviamo, che agisce nell’ambiente seguendo le nostre intenzioni, la nostra volontà, che vive e che ci appartiene. È il *nostro* corpo. Ma c’è al contempo — come sostiene ancora Husserl — anche *un altro corpo*, che *non* mi appartiene, quanto piuttosto io appartengo a lui, ne dipendo, ne sono oggetto: un corpo che segue intenzioni e volontà che *io* ignoro, che mi si impongono: è un corpo che si ammala, che si consuma, che invecchia e che condiziona le mie intenzioni allo stesso modo in cui lo condizionano gli altri organismi viventi e gli altri oggetti presenti nell’ambiente.

Husserl definiva questi due corpi rispettivamente con i termini *Leib* e *Korper*.

Noi non siamo l’insieme degli organi che compongono il nostro corpo, eppure dobbiamo riconoscere che siamo *anche* il corpo che di tanto in tanto avvertiamo come il *nostro* corpo.

È questa una prima definizione di *coscienza*: l'attività in base alla quale riconosciamo come nostro l'organismo che ci consente di interagire nell'ambiente circostante.

Noi siamo dunque il nostro corpo soltanto a intermittenza. Ciò che determina una tale identificazione è la *coscienza*. Tale coscienza — com'è ben noto a chi abbia una seppur minima conoscenza di base della prospettiva fenomenologica — è caratterizzata dal fatto di essere sempre coscienza *intenzionale*, ovvero orientata verso un qualche oggetto (più corretto sarebbe dire, verso un qualche *processo*).

Possiamo avere coscienza delle lenzuola che ricoprono il nostro corpo al risveglio, così come possiamo avere coscienza di ciò che stava accadendo durante il sogno che stavamo sognando poco prima del risveglio. Possiamo avere coscienza del dolore provocato da un pugno che abbiamo ricevuto sul naso, o del dolore che ci provoca il ricordo della morte di nostro padre avvenuta tanti anni fa.

Quello che non possiamo avere, è uno stato di coscienza senza il riferimento a un qualunque fenomeno: la coscienza è sempre *coscienza di qualcosa*. Avere coscienza del corpo, o avere coscienza dell'anima, implica sempre e comunque il riferimento a un processo dialettico costituito essenzialmente da *concetti* formulati linguisticamente.

Le paure del corpo e le tentazioni della memoria

La paura che la materia (la carne di cui è composto il corpo) si trasformi, muoia e si dissolva, spinge gli essere umani a stabilizzarla attraverso il linguaggio (la denominazione, la classificazione, l'ordinamento). Grazie al linguaggio, la carne diventa corpo; grazie ai nomi, i corpi possono vivere assumendo un'identità stabile (non soggetta, cioè, a mutamenti e dissoluzioni) con cui entrare in relazione con gli altri corpi.

La tentazione dell'ordine è uno degli istinti sociali fondamentali della specie umana; lo strumento con cui si combatte l'azione disgregatrice del tempo. Nessun oggetto materiale o essere vivente è immune dal mutamento, dalla dissoluzione, dalla morte.

Basti pensare a *Funes*, lo straordinario personaggio borghesiano dalla memoria prodigiosa:

Questi, non dimentichiamolo, era quasi incapace di comprendere come il simbolo generico cane potesse designare un così vasto assortimento di individui diversi per dimensioni e forma; ma anche l'infastidiva il fatto che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo) avesse lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte). Il suo proprio volto nello specchio, le sue proprie mani, lo sorprendevo ogni volta. Dice Swift che l'imperatore di Lilliput discerneva il movimento delle lancette di un orologio; Funes discerneva continuamente il calmo progredire della corruzione, della carie, della fatica. Notava i progressi della morte, dell'umidità. Era il solitario e lucido spettatore di un mondo multiforme, istantaneo e quasi intollerabilmente preciso.

Come potrebbe esserci identità, ordine, stabilità, se considerassimo — come Funes — l'incessante mutamento cui sono sottoposti i nostri corpi? Come poter anche solo immaginare che il volto del bambino ritratto nella fotografia che vedo di fronte a me, e risalente a circa quarant'anni fa, appartiene alla stessa persona che sta adesso scrivendo queste righe?

Lo possiamo immaginare perché ci sono i nomi che ci identificano. Nomi che ci dicono che siamo *gli stessi* che eravamo quarant'anni fa e *gli stessi* che saremo per i prossimi quarant'anni. E che potremmo restare *gli stessi* anche dopo la morte, se solo riuscissimo a ritrovare un'anima, se solo qualcuno ci tenesse sempre in vita, richiamandoci e costringendoci in qualche modo a rispondere al nostro stesso nome.

Forse sono proprio i *nomi* la nostra unica arma per combattere la morte; sono i *nomi* la nostra anima.

Affermare che l'anima (e con essa l'immortalità che le corrisponde) *esiste* o *non esiste*, significherebbe dunque cedere a un antico tranello epistemologico. È la domanda stessa, come ho cercato di spiegare, a essere poco pertinente per la ricerca sociologica. Né tantomeno affermare che sia il corpo a esistere o a non esistere dopo la morte. Un corpo esiste e continua a esistere almeno fin quando la carne di cui è composto è animata dal linguaggio. Un linguaggio però particolare, che serva a

classificare, ordinare, nominare e — soprattutto — che sia sufficientemente complesso da poter consentire la formazione di un tipo di coscienza che sappiamo essere esclusiva prerogativa dell'essere umano: *la coscienza della coscienza* (ovvero l'autocoscienza o coscienza di Sé).

Non è dunque l'anima che si esprime attraverso il corpo. E non è il corpo che si esprime attraverso l'anima. È la carne che, animata dal linguaggio, si esprime facendosi corpo. Un corpo la cui esistenza è concepibile solo in interazione con altri corpi, all'interno di un ambiente umano.

L'ultimo passaggio da trattare, se non vogliamo rischiare di aprire nuovi discorsi e di impelagarci in ulteriori divagazioni, è dunque proprio questo: per farsi corpo, la carne di cui è composto il nostro organismo ha bisogno del linguaggio che gli deriva dall'interazione con gli altri (gli altri intesi come corpi, ovvero carne più linguaggio). I corpi, interagendo, producono (co-producono) linguaggio, pensieri, sentimenti, parole, nomi. I corpi umani sono esseri che vivono ordinando, definendo, classificando. E nell'ambito di questi stessi processi, a partire da una certa fase evolutiva, essi giungono a distinguere se stessi come individui autonomi e indipendenti da tutti gli altri individui, acquisendo sofisticati strumenti linguistici (come i pronomi personali) e una particolare forma di coscienza di sé (l'autocoscienza), accompagnati dall'elaborazione di sentimenti complessi e assai articolati linguisticamente.

In fondo non ci siamo allontanati molto da ciò che aveva già intuito lo stesso Epicuro oltre duemila anni fa, e cioè che la vita, la conoscenza, le emozioni e tutti i possibili sentimenti umani hanno origine in prima istanza dalle impressioni ricevute dal corpo materiale. Come abbiamo accennato, si tratta anche di uno dei punti di arrivo delle attuali neuroscienze: la teoria della cosiddetta *embodied cognition*, secondo cui il nostro corpo biologico influenza il modo in cui percepiamo e pensiamo noi stessi e la realtà in cui abitiamo.

La morte dei ricordi

Molti anni prima che le funzioni organiche che mantenevano in vita mia madre cessassero, e il suo corpo si trasformasse in pura carne inerme e ne venisse decretata la morte (con tanto di certificazione medica e istituzionale), le sue capacità relazionali si erano quasi completamente esaurite. Essendo malata di Alzheimer, il suo rapporto con gli altri e con l'ambiente esterno era pressoché limitato al soddisfacimento passivo dei più elementari bisogni fisiologici. Il dolore fisico, credo, era tutto ciò che lei poteva sentire. Il flusso elettrico e biochimico che animava i suoi neuroni, quel presente continuo sempre in tensione verso il futuro, si era ridotto ai minimi termini. Così com'era del tutto scomparso quel repertorio di idee e di pensieri che lei aveva pazientemente accumulato durante tutto il corso della sua esistenza e che definiamo memoria.

Il suo organismo manifestava ancora funzioni vitali; ciò che lo animava (i processi linguistici e la memoria) era morto. La sua carne esisteva; il suo corpo non più. Può ancora avere senso — stando alle considerazioni appena esposte — chiedersi “chi” o “cosa” di lei fosse morto e “chi” o “cosa” sopravviveva?

Dov'era, in quella fase, mia madre? Dov'era la sua memoria? E oggi, e domani...?

Il cervello umano, oramai lo sappiamo con certezza, non è un archivio in cui si accumulano le informazioni che ci pervengono attraverso i sensi. Se conserviamo dei ricordi, non è semplicemente per archivarli, ma per utilizzarli nel modo più utile per il presente. L'oblio non è un errore o un'anomalia. Ricordare tutto — come ancora una volta si comprende chiaramente grazie al *Funes* di Borges — sarebbe un incubo: ci impedirebbe qualunque altra possibile azione mentale. Il motivo per cui i ricordi tendono a cancellarsi o a ridursi con il trascorrere del tempo, è perché in tal modo essi risultano più funzionali e più agevolmente utilizzabili comparativamente con il presente. Riducendo il passato in schemi semplificati, ci risulta più facile metterli in relazione funzionale con gli eventi presenti.

Per recuperare un ricordo, ci avvaliamo di alcuni schemi narrativi conservati in un'area nota come ippocampo. Essendo soggetti,

come tutti i sistemi, alla legge dell'entropia, i dati relativi alle esperienze passate che rischiano di disperdersi (con la morte neuronale, ad esempio) vengono talvolta conservati attraverso schemi duplicati o triplicati in altre aree del cervello. Anche i ricordi apparentemente più duraturi e certi — relativi a oggetti, relazioni o sentimenti — si modificano nel corso del tempo. Quando i sensi fanno arrivare al cervello segnali di un'esperienza nuova, questo li confronta con segnali simili memorizzati; nel compiere quest'azione, non solo viene recuperato il ricordo originale (o un suo duplicato), ma in qualche modo lo si modifica. Il passato non è un film che possiamo rivedere ogni volta attraverso le stesse sequenze, ma uno schema più o meno elastico e delicato che modifica la sua forma ogni qualvolta lo riproiettiamo.

Nel nostro cervello accade, insomma, qualcosa di molto simile al principio di indeterminazione di Heisenberg: l'osservatore modifica ciò che osserva.

Come potremmo allora ancora affidarci a un atteggiamento *essenzialista* di fronte alle nuove rivelazioni (e conferme) che ci derivano oggi dalle neuroscienze? Come possiamo sapere “chi” siamo (o “chi” siamo stati) se non possiamo fidarci neppure della nostra stessa memoria?

Che senso ha chiedersi, ancora, “chi” muore?

Nonostante la nostra ossessione per la coerenza, non siamo mai gli stessi; un io maturo che deriva da un'infanzia felice e un'adolescenza difficile, passando per tutte le altre possibili fasi della nostra vita. Il sé andrebbe visto piuttosto come un continuum di esperienze in movimento, un flusso incoerente che solo la finzione dell'autocoscienza ci consente di fissare e contenere in uno schema riconoscibile e, appunto, identificabile.

Forse è arrivato il momento di accettare il caos di cui siamo composti.

Oggi le neuroscienze hanno chiarito che lo stesso *ippocampo* responsabile del recupero del nostro passato, è responsabile anche dell'immaginazione del nostro futuro. È come se il cervello integrasse e confondesse completamente passato e futuro. D'altra parte — come è ben noto ad ogni scrittore — l'immaginazione

deriva tutta da un'abile manipolazione dei ricordi; dal loro smembrarsi e ricomporsi in forme inattese e imprevedute. Verosimili e mai vere.

Oggi sappiamo, scientificamente, che il lavoro degli artisti imita in modo intuitivo il procedere naturale del loro cervello.

Tra le sensazioni più scioccanti della nostra esistenza, una delle più straordinarie è quella di prendere coscienza del fatto che alcuni dei nostri ricordi più intimi e significativi — quel momento cruciale della nostra infanzia, quell'incontro fatale della nostra adolescenza, quell'avvenimento determinante della nostra gioventù — possano in realtà non essersi verificati nel modo in cui li ricordiamo attualmente. O addirittura possano non essersi verificati affatto.

La mancanza della necessaria maturità di alcune reti neurali, impedisce ad esempio ogni possibilità di poter ricordare qualcosa accaduto prima dei tre anni. Eppure ci sono molte persone che giurerebbero di ricordare di aver vissuto eventi accaduti quando avevano meno di due anni. Essendo scientificamente impossibile, è molto probabile che il cervello abbia trasformato racconti o immagini ricostruite in età successive grazie ai resoconti dei genitori o altri parenti, in ricordi del proprio vissuto in prima persona.

Il nostro *Io*, la nostra autocoscienza, non si pone alcun problema di fronte al bisogno vitale di modificare o manipolare i propri ricordi per adeguarli all'immagine che abbiamo di noi stessi nel presente. *In realtà non cerchiamo la verità, ma la coerenza.* Ossessionati dalla certezza che le idee attuali derivino da quelle che i bambini e gli adolescenti che siamo stati si prefiguravano, tendiamo a elaborare schemi narrativi che confermino la coerenza della nostra identità.

Al fine di combattere l'inesorabile oblio che caratterizza la nostra architettura neuronale, abbiamo costruito una sorta di cervello duplicato; un insieme di modelli o schemi vicari in cui archiviamo (attraverso storie e narrazioni esemplari) ciò che del nostro passato soddisfa meglio le aspettative connesse alla pressante esigenza di possedere una storia coerente; una biografia

socialmente riconoscibile attraverso cui poter interagire con gli altri.

Storie animate

L'esperienza fenomenologica di conoscere qualcuno si manifesta molto spesso, nella nostra esistenza, in maniera indiretta. Non abbiamo l'occasione — talvolta non ne avremmo neanche la possibilità, come accade nel caso di persone decedute prima della nostra nascita, ad esempio — di vederlo, di toccarlo. Lo conosciamo, insomma, soltanto “indirettamente”, ovvero solo grazie alle mediazioni di “altri”, sia che questa mediazione avvenga attraverso il contributo dei racconti di persone in carne e ossa, sia che si verifichi attraverso meri strumenti tecnologici, come può essere la scrittura (e quindi la lettura di un diario o di una lettera riferite alla persona in questione), la fotografia, la registrazione audio e/o video.

Considerando fenomenologicamente l'esperienza che noi viviamo, possiamo dire che si tratti di persone costituite quasi totalmente di linguaggio. Se ci riflettiamo attentamente, scopriamo che l'influenza maggiore o minore che tali esseri potranno avere sulla nostra esistenza, non dipenderà tanto dai rapporti fisici che potremmo o meno intrattenere con essi, ma da un altro genere di rapporto, che possiamo definire di tipo *narrativo*. I nomi di alcuni celebri personaggi letterari — ad esempio un Gregor Samsa, un Meursault o una Madame Bovary — ci rinviano ad individui la cui conoscenza è per molti di noi molto più “reale” di quanto non lo sia, ad esempio, quella di un parente non conosciuto direttamente, *de visu*, come potrebbe essere il caso di uno zio vissuto sempre all'estero, o di un nonno morto prima della nostra nascita.

La narrazione può essere definita come la rappresentazione di un evento o di una serie di eventi. Ora, la differenza tra gli eventi e la loro rappresentazione è la stessa che esiste tra una storia (l'evento, appunto o la sequenza di eventi) e un discorso narrativo (il modo in cui la storia viene rappresentata). Facendo un passo in avanti, al di là delle definizioni, è possibile in un certo senso sostenere che noi non possiamo mai avere alcuna esperienza

diretta di una storia, ma possiamo accedervi soltanto attraverso un discorso narrativo; in altri termini, una storia è sempre una storia “mediata” — da una voce, da uno stile di scrittura, da una determinata angolazione della camera da presa, dall’interpretazione degli attori — il che significa che ciò che noi chiamiamo storia è in realtà sempre qualcosa che noi (o qualcuno per noi) abbiamo costruito. *La storia è sempre costruita e mediata da un discorso di tipo narrativo.* Allo stesso modo, a costo di rischiare qualche forzatura, è possibile sostenere che anche l’accesso alle persone con cui interagiamo nel corso della nostra esistenza è in prevalenza *mediato narrativamente.* Anzi — e questo ritengo sia uno dei punti essenziali — si può dire che lo stesso vale anche per l’esperienza della conoscenza che noi facciamo di noi stessi attraverso il discorso autobiografico.

L’accesso alla maggior parte delle persone che conosciamo avviene generalmente, di fatto, proprio in modo indiretto, ovvero attraverso delle narrazioni che di essi ci viene fornita da loro stesse o da qualcun *altro.* Tali narrazioni ci possono pervenire attraverso un racconto orale, attraverso la lettura di un resoconto, di un diario, di una lettera, o anche attraverso narrazioni supportate da immagini fotografiche o audiovisive. A ben pensarci, inoltre, possiamo facilmente renderci conto che, anche di coloro di cui abbiamo più spesso un’esperienza personale diretta, conosciamo soprattutto le narrazioni di sé — o autonarrazioni — che, a seconda del grado di intimità, esse ci veicoleranno.

Da questo punto di vista, la maggior parte delle persone che popolano le nostre esistenze, sono perlopiù conosciute da noi attraverso un’esperienza che può essere definita “esperienza narrativa”. Possiamo ad esempio dire che un individuo nato quando i suoi genitori avevano trent’anni, avrà la possibilità di conoscerli direttamente soltanto in quelle che saranno le ore personalmente trascorse in loro presenza, condividendone cioè lo stesso spazio fisico. A ben vedere, ben poca cosa rispetto alla totalità degli anni della loro intera esistenza. Eppure, i propri genitori possono essere ragionevolmente considerate tra le

persone meglio conosciute nella vita di ognuno, tra quelle con cui si instaurano i legami più stretti, diretti e duraturi.

Il resto di ciò che di essi si giungerà a conoscere, potrà essere trasmesso all'individuo in questione solo ed esclusivamente attraverso delle narrazioni. Racconti relativi ai primi trent'anni della loro vita (in cui fisicamente lui non poteva esserci); poi racconti relativi ai suoi primi anni di vita (in cui, pur essendoci fisicamente, non ne aveva ancora maturato la coscienza necessaria); e poi, successivamente, crescendo, racconti relativi a tutti quei periodi di "assenza", di mancata "co-presenza" fisica che, come è noto, con il passare degli anni sono in genere destinati a essere sempre più ampi.

Aggiungerei infine che, da questo punto di vista, il linguaggio di cui sono composti il corpo e l'anima è sostanzialmente uno strumento di tipo narrativo, e che l'esperienza che condividiamo, le persone che conosciamo, i corpi e le anime con cui interagiamo sono sostanzialmente delle storie.

L'originario problema della sopravvivenza dopo la morte e l'inevitabile dissoluzione della materia di cui è in parte composto il corpo, dipenderà dunque più dalla qualità delle narrazioni che sapremo elaborare intorno ad essi, che non dalla speranza di qualche improbabile rianimazione della carne. Un modo come un altro per combattere il tempo e la morte; un modo come un altro per immaginare un'eternità da condividere con chi ha partecipato, nel corso dell'esistenza, alle nostre stesse storie.

Se tutto dipende dal nostro cervello (esteso), anche tutti gli altri, i nostri familiari, gli amici, i nemici e tutte le altre persone con cui abbiamo avuto modo di interagire nel corso della nostra esistenza, fanno parte di noi, *frames* più o meno complessi dei nostri neuroni. E se è vero che l'immortalità — come possiamo facilmente dedurre — è un'illusione prodotta dalla nostra coscienza, è altrettanto probabile che se c'è un'idea che non scomparirà mai, è quella che il nostro io sopravvivrà al nostro corpo.

E se qualcuno ci propone la cinica riflessione secondo cui la coscienza del nostro io non è altro che un prodotto dei nostri neuroni e delle molecole ad essi associati, e che tale fenomeno di

autocoscienza è destinato a scomparire nello stesso momento in cui il corpo e il cervello cesseranno di funzionare, resterà pur sempre a tutti noi atei, agnostici e razionalisti, una piccola consolazione: se gli altri, tutti gli altri, non sono altro che abitanti del nostro cervello, la morte non potrà mai strapparceli del tutto. Fin quando li ricorderemo e li penseremo, essi continueranno ostinatamente a vivere (nei nostri neuroni). Se ho fatto riferimento a mia madre nello scrivere queste righe, è forse proprio perché voglio continuare a mantenere viva la mia relazione con lei.

Il carattere, la morte e la malinconia

Prima di concludere, alcune ultime considerazioni personali. Facevo riferimento, poco fa, al modo in cui l'uomo combatte la perdita della memoria producendo dei modelli o delle storie esemplari attraverso cui coordinare le aspettative dettate dall'esperienza con gli altrimenti imprevedibili avvenimenti del presente e del futuro.

Per ciò che concerne l'organizzazione schematica delle aspettative riguardanti la nostra biografia, di non trascurabile importanza sono i modelli esemplari strutturati intorno al concetto di *carattere*, inteso come una sorta di *essenza* o *ossatura* che — anche indipendentemente dal corpo — sostiene i nostri desideri e orienta le nostre speranze, i nostri timori e le nostre paure.

Molto spesso nel senso comune, così come anche nelle più recenti riflessioni scientifiche sull'identità ancora assetate di “essenzialismo”, il *carattere* continua a rimanere un riferimento costante per spiegare alcuni elementi specifici della nostra identità (il nostro stare al mondo lì fuori, in relazione al qui dentro); quella tendenza quasi incontrollabile a comportarci in un modo piuttosto che in un altro; quell'armatura mentale da cui dipendono la nostra soddisfazione e il senso di realizzazione, così come il modo in cui ci assestiamo nel mondo che ci circonda e alla cosiddetta realtà.

Dai greci a Jung, la possibilità di scoprire e comprendere queste predisposizioni psichiche ha occupato le menti migliori del nostro pianeta. La questione di fondo è sempre la stessa: siamo come siamo perché siamo stati socializzati in un certo modo, per le

esperienze che abbiamo vissuto e che ci hanno forgiato, oppure, al contrario, predominano in noi flussi sotterranei derivanti a loro volta da impercettibili processi chimici e biofisici, che ci forniscono un irresistibile impulso a comportarci in un modo piuttosto che in un altro; a perseverare o a rassegnarci, a essere allegri o tristi, a piangere o a ridere di fronte allo stesso avvenimento, a essere timidi o estroversi, tutto questo al di là della nostra ragione e della nostra volontà.

Dalle teorie del temperamento di Ippocrate e Galeno alle moderne neuroscienze, l'inquietudine di pensare che da alcune sostanze chimiche derivi il nostro modo di essere, il nostro atteggiamento nell'entrare in relazione con gli altri o per affrontare l'ambiente circostante, continua a essere chiamato in causa. Se i greci avevano commesso qualche errore al momento di localizzare l'origine dei nostri umori nel fegato piuttosto che nel pancreas o nel cuore, gli va concesso che comunque avevano in qualche modo prefigurato l'azione dei neurotrasmettitori dalla cui presenza o assenza sembra derivino i problemi della personalità che caratterizzano ognuno di noi.

Siamo riusciti a sostituire il sangue e la flemma, la bile gialla e nera con l'ossitocina, la serotonina, la noradrenalina e la dopamina. I trattamenti farmacologici oggi proposti dai moderni psichiatri per controllare la presenza di tali sostanze o alterarla, a seconda dei casi, con droghe o altri meccanismi, non sono concettualmente molto diversi dalle ricette consigliate dai medici dell'Antichità per provare a riequilibrare gli umori classici.

Seppure ci sembri oggi una reliquia pseudomagica, alla pari dell'astrologia o dell'alchimia, la teoria dei temperamenti continua a riecheggiare, così come le tipologie proposte su internet (ad esempio anche su Facebook) attraverso test e questionari da compilare per scoprire quale possa essere l'umore prevalente di un determinato individuo.

Grossomodo i celebri quattro temperamenti individuati già nell'Antichità (sanguigno, collerico, flemmatico e melanconico), continuano a ripresentarsi, seppure sotto nomi ed etichette diverse, nella nostra epoca pseudoscientifica, evidentemente

ancora desiderosa di modelli “essenzialisti” di riferimento da associare alla spiegazione dei nostri comportamenti.

Soprattutto in quelle fasi dell’esistenza dominate dall’incertezza, è facile cedere al fascino di teorie che, fornendoci una precisa classificazione del nostro modo più profondo di essere, giustificano e in qualche modo legittimano le nostre predisposizioni più radicate, suggerendoci casomai un canovaccio per poterle gestire al meglio: dall’ansia alla calma, dalla tristezza all’allegria, dalla razionalità alla follia distruttiva o alla genialità creativa.

Per molto tempo, ad esempio, ricordo di aver coltivato nel corso della mia adolescenza la propensione a sentirmi più triste di quanto non mi sentissi in realtà. Accentuavo il mio *spleen*, ascoltavo *blues* e *jazz* melanconici, coltivavo miti di derivazione esistenzialista, leggevo e imparavo a memoria interi brani della grande poesia surrealista spagnola. L’idea del suicidio faceva capolino spesso e volentieri durante le mie notti trascorse a bere, e mi sono avvicinato ad un certo punto agli studi sociologici soprattutto identificandomi con la straordinaria passione del mio maestro per il tema della morte.

A partire dai miei sedici anni, insomma, e almeno fino ai trenta, ogni frustrazione esistenziale, da quelle nello studio a quelle professionali, da quelle sportive a quelle amorose, finivano inevitabilmente per stimolare il mio desiderio di riempire un’ulteriore pagina del mio schema autobiografico fondato sul mito del giovane artista tormentato e melanconico. Solo molto più tardi, dopo aver imparato il francese (probabilmente spinto dal medesimo desiderio mimetico), avrei compreso con chiarezza l’altrimenti imperscrutabile concetto di *jouissance* elaborato da Lacan: *quel piacere che aumenta quanto più tormento ci produce*. Questa tendenza, con il trascorrere degli anni, si è fortunatamente arrestata. Permangono tuttavia delle tracce probabilmente indelebili di quel *frame* adolescenziale che continuano a orientare il mio *carattere*. Aldilà del desiderio di emulare le affezioni dei miei grandi artisti di riferimento, da Baudelaire a Pessoa, questo genere di propensione ha lasciato certamente in me quello che

comunque considero, per quanto paradossale possa apparire, un grande dono: *la coscienza della morte*.

Non si tratta di un'ossessione, come pretenderebbero alcuni, ma di un promemoria spesso salutare grazie al quale sono riuscito a ridimensionare un'infinità di conflitti e di problemi quotidiani, a dimenticare o superare disinganni e frustrazioni: sapere che da un momento all'altro (casamai non oggi, né domani o il prossimo anno, ma certamente in futuro) il mio pianeta intimo si disintegrerà irrimediabilmente, fornisce una dimensione diversa e radicale a molte delle mie azioni e dei miei pensieri.

Sia per ciò che concerne i rapporti più intimi e familiari, sia per quanto riguarda il lavoro di ricerca, la didattica, la letteratura o anche una semplice partita di calcio, diventa talvolta impossibile non porsi la domanda cruciale: *tutto questo perché?* Perché scrivere un altro libro? Perché soffrire tanto per una delusione? Perché tanta rabbia per il solito rigore assegnato alla Juventus? La risposta non è ulteriormente negoziabile: *Per niente!*

Il mio mestiere però, quello che maggiormente ha cominciato ad appassionarmi con il trascorrere del tempo e l'aumentare dell'età — il mestiere dello scrittore — mi ha fornito una strategia non trascurabile, che ha molto a che vedere con la necessità di sentirsi immortali: l'irrinunciabile *bisogno di fingere*.

Vivere le vite degli altri che vedo moltiplicarsi nelle trame che invento e scrivo, serve evidentemente a produrre e riprodurre nel mio cervello schemi vicari di esistenze immortali. Pur riconoscendo la vacuità dell'impresa, fingo di credere che tutto ciò sia importante per qualcuno. Fingo che il mondo sia importante, che siano importanti i libri, le storie, i personaggi, gli autori e i lettori, potenziali e invisibili, che si interesseranno a tutto questo.

Si tratta di un inganno, ovviamente. Come l'immortalità. Si tratta di un'altra finzione.

Con l'esistenza è evidentemente necessario firmare lo stesso contratto che i lettori sottoscrivono con i romanzi: fare *come se* le nostre gioie e le nostre sofferenze valessero la pena; *come se* il nostro lavoro avesse un senso, *come se* l'amore giustificasse le

sofferenze che produce, *come se* esistessero un ordine e una giustizia ultraterrene, *come se* fossimo immortali.

Il tutto per far sì che il tempo trascorra senza annoiarci troppo, per dare una forma condivisibile ai nostri piaceri e alle nostre sventure, alle nostre emozioni e ai nostri sentimenti, e riempire così le ore in attesa che si consumino le pagine della nostra esistenza e ci raggiunga inesorabilmente la morte.

Bibliografia

Pecchinenda G., «Il corpo è un'abitazione buia», *Exagere*, anno II, n. 7-9, 2017.

Locke J., *Essays Concerning Human Understanding*, 1689 (trad. it. *Saggio sull'intelligenza umana*, Vol I-II, Laterza, Roma-Bari, 2017).

Popper K.R., *La società aperta e i suoi nemici*, Armando, Roma 1974 (ed. or. 1966).

Postfazione

Antonio Cavicchia Scalamonti

Quando, molti anni fa, mi accinsi per la prima volta ad occuparmi di un tema su cui ho lavorato per molto tempo — e cioè la morte — la pubblicistica era molto scarsa. Sto parlando naturalmente dei lavori storico-sociologici. Questa scarsità sembrava una conferma di un'idea allora dominante: nella modernità la morte era un tabù. Così come nella società vittoriana il tabù era il sesso alla stessa maniera, nella modernità, il tabù era la morte.

Quest'idea è stata avanzata per la prima volta da uno studioso che per questi suoi lavori è considerato un pioniere degli studi sulla morte nel mondo moderno. Il saggio in questione s'intitolava significativamente *La pornografia della morte* e l'autore era Geoffrey Gorer.

L'autore — anche fondandosi su esperienze personali — costatava come parlare di morte fosse considerato sconveniente, come ai bambini venisse vietato la partecipazione ai funerali, come si fosse ristretta e privatizzata la partecipazione al lutto, come abbreviato il periodo generalmente concesso ai parenti per elaborare la perdita, come fosse addirittura vietato solo il pensiero della morte, e così via. E concludeva, parlando della nostra cultura, affermando che essa fosse una cultura caratterizzata dal “diniego della morte”. Un diniego che egli giudicava assolutamente, da buon psicoanalista, *patologico*.

In questa scia — senza parlare espressamente di patologia, cosa che non competeva loro — si sono mossi storici e antropologi che non solo hanno avallato le conclusioni di Gorer, ma si sono spinti più oltre mettendo in luce, nell'ambito di quel un profondo cambiamento culturale avvenuto negli ultimi due secoli, il posto centrale che riveste il nuovo orientamento verso la morte. Un cambiamento, e questo diventerà nel tempo un vero e proprio e ripetuto “tormentone” degli ultimi cinquant'anni, almeno ai loro occhi non necessariamente tutto positivo. Anzi!

Philippe Ariès, uno storico che ha dedicato tutta la vita a questo tema, in modo del tutto esplicito nei suoi ricchissimi e documentatissimi studi, parla di questo cambiamento — in un tempo relativamente breve — del nuovo orientamento dell'uomo occidentale nei confronti della morte che a suo giudizio, passa da un assoluto “dominio” d'essa alla sua negazione. Lo stesso Louis Vincent Thomas, un antropologo di fama, nei suoi lavori di antropologia già nel 1975, nel suo assai famoso *Antropologia della morte*, metteva a paragone le società cosiddette “primitive”¹ con quella occidentale moderna, valorizzando in esse una consapevolezza che noi — a suo giudizio — avremmo perduto. Qualcuno su questa scia si è spinto anche ad affermare che questo rifiuto avrebbe reso ancora più insopportabile il morire spingendo gli abitanti terrorizzati di questo nostro universo simbolico moderno a trovare soluzioni alternative.

Anche se questi autori non parlavano di patologia in senso stretto, in questi scritti essi davano, in modo più o meno implicito, un giudizio di valore molto negativo sulla società odierna. Secondo loro, questo tipo di cultura avendo scelto di privarsi della coscienza della morte avrebbe con ciò rinunciato ad una prerogativa tipicamente umana.

E questo loro giudizio si mischiava confondendosi con gli analoghi giudizi di valore negativi sul mondo occidentale, giudizi che con maggiore o minore fortuna, hanno imperversato negli ultimi decenni.

Ora, il termine “diniego” (in francese “deni”) ricorda nel suo uso quanto Sigmund Freud intendeva con la parola *Verleugnung*. Il diniego di cui egli parlava (che l'uomo adotta spesso e volentieri) era una forma di difesa che consisteva nel rifiuto di riconoscere una *realtà* ai suoi occhi troppo traumatizzante. I sistemi possono essere tanti; quello più usato perché il più efficace, consiste nel sostituire la conoscenza sgradita con una falsa certezza.

¹ Il politicamente corretto vieta che si parli di società primitive preferendo il termine di società senza scrittura. Si suppone che vi sia nell'uso del termine un giudizio negativo. Ma non è questo il caso.

E la morte chiaramente è la realtà traumatizzante per eccellenza, una realtà negata con una falsa certezza: la falsa certezza dell'immortalità.

Io credo che l'errore — almeno a mio giudizio — di questi lavori, consisteva nell'individuare solo nella modernità questa forma di derealizzazione. Storicamente parlando (su quest'idea insisto da anni) vi è (almeno nel mondo occidentale) una sola cultura in cui la morte possiede tutta la consistenza del “reale”, ed è quella greca. Una cultura che avendo accettato la finitudine, non ha avuto bisogno di ricorrere alla cosiddetta Verleugnung.

Certamente non è questo il caso di quella cristiana!

In effetti, quello che non è assolutamente vero è che le culture delle società cosiddette tradizionali non esercitassero anche loro una collettiva *rimozione* della morte. Fermo restando naturalmente (questo è il punto su cui dovremmo insistere) che la consapevolezza di dover morire è una conoscenza di difficile digestione, purtuttavia molto razionale, ed è una conoscenza che getta una luce su tutta l'esistenza di colui o coloro che sono in grado di tollerarla.

Continuo a pensare che tra gli orientamenti tradizionali, e quelli così stigmatizzati da questi autori, non mi sembra ci sia una sostanziale differenza.

Dobbiamo infatti domandarci se la cultura precedente alla nostra sia stata effettivamente una cultura in cui “razionalmente” questa pur triste prerogativa umana sia stata effettivamente interiorizzata. Ebbene, il mondo occidentale fin grosso modo al diffondersi dell'illuminismo (bisognerebbe anche però fare riferimento a Montaigne) che ha creato una prima forte discontinuità, è stato un mondo — o meglio una cultura — pervasa da un pensiero di tipo religioso in cui la cosiddetta consapevolezza della morte (la realtà d'essa) o meglio — perché di questo si tratta — della sua inevitabilità, veniva completamente “negato”. E' noto (sembra quasi inutile pure tornarci sopra) che lo straordinario successo del cristianesimo si è fondato (basti pensare a quanto detto da Paolo di Tarso: o morte dov'è il tuo pungiglione?) sulla paura della morte da un lato e sulla promessa d'immortalità dall'altro che

veniva assicurata (sic!) dal sacrificio di Cristo. Essendo la promessa così inconsistente e smentita dai fatti si deve supporre che l'uomo in tutti questi periodi storici vivesse con l'incubo di dover morire. Pronto per questa ragione a sposare una qualsiasi soluzione "magica" al suo terrorizzante problema.

E che cos'è una promessa d'immortalità se non un sostanziale "diniego della morte"? Nel mondo cristiano, paura, diniego e fede si alimentavano e tuttora si alimentano a vicenda.

Ebbene, questa credenza è stata così forte e così in sintonia col desiderio di tutti, da spingere la maggior parte della popolazione non solo a farla propria, cioè ad interiorizzarla, ma anche ad accettare un dominio di un'élite politico-religiosa che su questo assunto e su questa ideologia ha basato tutta la sua legittimità. Erano gli appartenenti a questa élite che fissavano i criteri di una "buona morte". Una morte, cioè, che con il loro assenso permetteva il superamento di quella soglia così agognata. Il che vuol dire che la paura di morire è stata, per secoli, universale e che le scappatoie mascherate dalla credenza di "dare un senso alla morte" anch'esse fossero assolutamente "patologiche" (anche se è un termine che i sociologi si guardano bene dall'adottare). In questa cultura, "dare un senso alla morte" voleva semplicemente dire ottemperare — in modo a volte che assomigliava a un comportamento nevrotico-ossessivo — ai dettami (spesso assurdi) da essa (o meglio da chi questo potere gestiva) preventivamente fissati.

Dietro la loro violazione si nascondeva la paurosa condanna alla cosiddetta morte eterna.

Il che vuol dire che se questa cultura, cioè la nostra, si struttura attorno al "diniego della morte", lo è perché, almeno in un primo tempo e, va detto, non in tutti i settori della società, non è stata capace d'invertire completamente la credenza. Anzi: anche se la valenza degli orientamenti religiosi andava perdendo vieppiù la propria cogenza, spesso l'uomo moderno non ha affatto rinunciato a proiettarsi in un "dopo". Basti pensare all'interesse di tanti verso sistemi escatologici presi a prestito da altre culture (sembra che un quarto degli uomini occidentali siano affascinati dall'idea della reincarnazione), oppure alla credenza ugualmente

diffusa nell'apparizione di messaggeri (angeli, demoni, spiriti dei trapassati) che provengono da un aldilà misterioso ma supposto vero (spiritismo e altro). Oppure, alla speranza "cosiddetta scientifica" di conquistare una sostanziale amortalità, come quella posseduta da alcuni organismi monocellulari.

Inoltre il cristianesimo ha lasciato come pesante eredità un'idea, per certi versi nefasta: il convincimento che una vita senza l'immortalità sia una vita priva di senso.

Così, se la scienza fa balenare — va detto molto indirettamente — l'idea di un prolungamento dell'esistenza che qualcuno, equivocando, pensa possa essere senza fine, non è perché finora l'esistere senza una promessa d'immortalità è stata considerata dall'ideologia cristiana un esistere senza un senso?

Da questo punto di vista, infatti, quest'idea che la vita senza un prolungamento dopo la morte sia una vita sprecata è idea così radicata e così consolatoria da rendere assai difficoltoso il rinunciare ad essa. E questa idea tuttora fa capolino, anche in modo mascherato, in molti degli orientamenti e credenze attuali attorno alla morte.

L'esempio della relazione tra morte e media di questo volume ne è un probante esempio.

Ebbene, io ritengo che l'orientamento moderno sul tema della morte si possa scindere in due tronconi: il primo — ancora assai minoritario — che ritiene la morte come una fine definitiva, e che proprio in virtù di questa convinzione modella il senso della propria esistenza; l'altro, erede diretto della illusoria tradizione cristiana, che va alla ricerca dell'immortalità ritenendo che — come abbiamo accennato — una vita senza il superamento, o meglio senza la vittoria sulla morte, sia una vita priva di significato.

Mi sembra chiaro che il primo sia fondato su di una visione razionale delle cose, una visione che tuttavia in questo modo, rende effettivamente preziosa l'esistenza, qualsiasi esistenza, quella dell'altro, non solo la mia, perché riconoscendola fragile nella sua inevitabile precarietà, finisce per valorizzarla e difenderla.

Una visione che è la lontana ma diretta erede della concezione greca dell'esistenza. (Quando Ulisse rifiuta l'immortalità offertagli dalla dea, lo fa per tornare a Itaca per essere ricordato per le sue gesta, e per essere e per condividere fino alla fine la sua umanità (mortale) con gli umani suoi mortali contemporanei.

L'altro troncone è fondato su di un'angosciante e disperato anelito all'immortalità che viene ricercata ad ogni costo. E questa ricerca ha preso allora varie sembianze: *in primis* nella fede nella medicina che si ritiene capace — anche se non adesso ma prima o dopo — di cancellare tutte le malattie e quindi — visto che di malattia sembra che si muoia — di sconfiggere la morte.

Come appare in uno dei saggi inseriti in questo volume: «Alla scienza medica — vera punta di diamante dell'ideologia del progresso — tocca in sorte quindi il lascito di una gravosa eredità, una consegna gigantesca, o per meglio dire irrealizzabile: promettere l'immortalità in vece della religione. Così ai significati ultimi della salvezza cristiana succede l'orizzonte di senso della salute: l'immaginario di speranze e attese prima vagheggiato dalla storia sacra rifluisce ora nella narrazione della scienza medica — narrazione via via rinforzata dal grandioso, inarrestabile e costante ampliamento dell'arsenale delle sue scoperte e migliorie tecniche. Tale è l'autorità riconosciuta ai medici che gli uomini affidano loro la cura dei corpi con spirito non dissimile a come sino ad allora avevano consegnato le anime ai preti» (*supra*). Oppure, proponendo un'eterna gioventù ottenuta con le attività sportive, o salutistiche, o psicologiche; oppure, ricorrendo alle pratiche magiche di qualsiasi tipo, o alla religione che ancora esercita il suo millenario fascino.

O, ancora, consegnando se stessi all'eternità della rete che tutto conserva e a tutti, assai democraticamente, consente una sorta di sopravvivenza. In «qualche modo — come ci dice Alessandra Santoro — lo spazio virtuale inizia ad essere visto come l'unico tramite il quale è possibile garantirci una sorta di permanenza» (*supra*). In quest'ultimo caso, mi sembra che si possa ipotizzare un desiderio fusionale con la massa degli infiniti abitanti di questo mondo che appare apparentemente eterno.

Un esempio assai calzante di quest'ultimo lo troviamo nel saggio di Luca Bifulco nella figura di Jade Goody. Come ci dice Bifulco, Jade Goody è stata una giovanissima concorrente del *grande fratello inglese*. Appartenente alla *classe operaia* inglese, essa aveva alle spalle una storia familiare problematica, con una madre ex tossicodipendente e un padre con precedenti penali morto per overdose. Il grande fratello la rende famosa, «nonostante — dice Bifulco — la sua ignoranza, la scarsa educazione, lo stile volgare. Il suo personaggio calamita l'attenzione del vasto pubblico, presumibilmente per una condotta che coniuga schiettezza e cattivo gusto, riuscendo a trasformarsi in una celebrità più duratura del tipico concorrente da *reality*»» (*supra*).

Pochi anni dopo mentre partecipa a un altro *reality* scopre di essere molto malata: le diagnosticano infatti un tumore al collo dell'utero. Le terapie intraprese non producono i risultati sperati e Jade s'incammina verso la morte.

Ed è proprio in questo momento che Jade fa ricorso ancora una volta ai media che da allora fino alla fine sono presenti al suo capezzale filmando tutti gli istanti di questa lunga agonia. Nel poco tempo che rimane, si sposa col suo nuovo compagno, chiede di essere battezzata insieme ai suoi due figli e, infine, muore.

Se la sua vita (intendiamo la vita che lei stessa avrà considerato come la vera vita, quella più autentica) è stata vissuta completamente sotto i riflettori, anche il percorso che la porterà alla morte seguirà lo stesso standard. Jade vende ai media la copertura dei suoi ultimi giorni, matrimonio e battesimo compresi — dirà per guadagnare soldi per l'educazione dei figli, oltre che per sensibilizzare le giovani donne. Giustificazioni vere o mascheramenti della vera motivazione?

Una razionalizzazione? Chissà!

Quello d'interpretare i desideri e le convinzioni cosce e inconscie di questa povera ragazza Bifulco non lo fa né poteva farlo. E chiaramente nemmeno io.

Però io posso avanzare un'ipotesi che ritengo plausibile, anche se non so quanto si avvicini alla verità. Ho l'impressione che dal momento in cui il mondo fittizio della televisione le aveva ricostruito un'identità più forte di quella assai fragile di un tempo,

a quello stesso mondo fittizio Jade Goody ha chiesto di risolvere un problema ugualmente grave della sua esistenza: l'affacciarsi della morte.

Penso che il proiettarsi o meglio il farsi proiettare in un mondo capace — come ha sempre fatto — di piegare la realtà sulla misura dei suoi (o dei nostri?) desideri, l'abbia convinta a tentare di nuovo nella speranza (o nell'inconscia convinzione) che il miracolo si potesse ripetere. Attraverso questo trasferimento in questa presunta realtà parallela (non a caso nel mondo anglosassone si chiamano *reality*) si nega come sempre la morte. E se quest'ipotesi è vera, allora assistiamo ancora una volta, ma attraverso dei mezzi diversi ma molto diffusi, al trionfo dell'illusione su di una realtà dura che richiede un certo grado di stoicismo per poterla sopportare.

Eugène Minkowski nel suo splendido lavoro *Il Tempo vissuto* così inquadra la morte e il morire: «..è la morte e solo la morte a darci la nozione di una *vita*.. la morte, mettendo fine alla vita, l'inquadra tutta intera in tutto il suo percorso. E' essa che trasforma il succedersi o la trama degli avvenimenti della vita in *una* vita. Non nascendo ma morendo si diventa un'unità, *un uomo*... Una vita si compie così non per le sue opere, con le quali non si è mai finito, ma per la morte». Solo la consapevolezza e l'accettazione di questa verità rendono l'uomo e la cultura capaci di rifiutare le sirene del diniego e l'irrazionalità delle soluzioni finora proposte.

Intendiamoci, una cultura tradizionale è una cultura a prevalenza comunitaria, in cui un *idem sentire* generalmente si affianca a una prospettiva a volte solidaristica che permette — o meglio aiuta — la metabolizzazione della perdita ed è quindi altamente consolatoria. Ciò naturalmente affascina e suscita anche tra i non credenti acuti rimpianti e laceranti nostalgie. *Nell'incipit* di uno dei saggi di Ariès egli descrive la gestione di un lutto in un qualsiasi paese della Francia ancora agli inizi del secolo scorso. La piccola processione che con il prete e i suoi chierichetti prende in consegna il morto, tutto il paese che accompagna il defunto e i

suoi familiari, formando un pietoso corteo, fino alla Chiesa, la cerimonia funebre fatta con quell'enfasi che solo il cattolicesimo sa dare, e poi tutti insieme verso il cimitero che è in genere (particolare significativo) poco discosto dal villaggio. Quella dello storico francese è il nostalgico ritratto di una piccola comunità che si stringe attorno alla famiglia colpita dal lutto.

Questo aspetto che testimonia la partecipazione collettiva alla perdita, ha consentito a coloro che non amano la nostra cultura e che ne vedono solo le mancanze, di concludere che essa rimuove la morte, mentre la gestione sia pur difficoltosa, del lutto e la rimozione della morte non sono due aspetti della stessa medaglia.

Che il mondo occidentale abbia, almeno attualmente, un problema di mancanza di ritualità e soprattutto di un qualche rapporto con i morti e con ciò che hanno rappresentato e attualmente rappresentano, è indubbio, ed è anche una grave lacuna. Collocare i morti in uno spazio che sia allo stesso tempo vicino e lontano (ce lo ricordava Alessandra Santoro) è assai difficile e dimostra che l'ideologia cristiana ha avuto una capacità di comprensione psicologica notevole (e ciò spiega anche il suo millenario successo) di venire, in modo molto efficace, incontro ai nostri desideri più intimi.

Oggi questo spazio non l'abbiamo ancora costruito. Il che non significa che, pur su la base di valori che adesso ci appartengono, non possa essere fatto. D'altronde se il raffronto è tra un morto cui ci lega solo il ricordo e un morto che è un morto che non è veramente morto (anche se non si sa bene chi sia adesso e dove e cosa fa), è facile capire dove tende il sentimento.

Mentre il tentativo operato dal Web mi sembra ricalchi, in un modo più o meno convincente, le modalità antiche. Ma questo vuol dire solo che la plausibilità delle risposte religiose — anche a causa della secolarizzazione — sono oramai fortemente poco credibili così come quelle dei suoi succedanei.

E che la sfida che il tema fa alla modernità — nel momento in cui la porta su un aldilà, cui pochi ancora credono, si sta per chiudere, e chiudere forse definitivamente — sia drammaticamente urgente. Ma gli orfani inconsolabili del sacro non demordono.

Una società — essi affermano — che nega la morte, è una società senza dio e di conseguenza senza fondamenti morali, in cui prevale l'egoismo e la sopraffazione. Eppure la pietà insita nel discusso tema affrontato dall'eutanasia, l'abolizione della pena di morte, il raccapriccio sempre più diffuso verso la tortura e la difesa dei diritti degli animali e altro ancora, testimoniano di una società che proprio nello scoprire e nell'accettare la precarietà dell'esistenza — ed essendo pronta anche a difenderla — finisce effettivamente per valorizzarla.

Voglio solo citare una frase di Jan Assmann che, meglio di quanto lo possa fare io, mi pare risponda bene a queste affermazioni chiaramente viziate da pregiudizi: «Nonostante tutto — egli scrive — oggi vi è una coscienza crescente dell'ingiustizia fatta a coloro che sono perdenti, un desiderio a fare qualcosa verso le vittime delle catastrofi, una solidarietà diffusa verso gli oppressi e le persone bisognose nel mondo intero. Esiste — anche se se ne parla poco — un numero crescente di organizzazioni non governative che permettono di diventare attivi in tanto che cittadini del mondo, con dei doni, delle firme o delle manifestazioni di protesta o attraverso il volontariato. Esiste un ampio movimento che tenta di costituire e difendere valori considerati universali».

Gli effetti dell'Illuminismo e della conseguente e crescente consapevolezza della certezza della nostra fine, quella certezza che rende preziose la nostra e l'altrui esistenza, si sono fatti finalmente sentire.

Si narra che uno sbadato nell'assistere Voltaire attorno al suo letto di morte, avesse rovesciato una candela provocando un piccolo incendio, e che egli socchiudendo gli occhi — con la sua proverbiale ironia che non lo aveva abbandonato nemmeno in quel momento — abbia sussurrato: «Dejà les flammes de l'enfer?».

Gli autori

Luca Bifulco è ricercatore in Sociologia Generale presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove insegna Sociologia e Sociologia dello Sport. Si occupa prevalentemente di teorie sociologiche, con particolare riferimento alla sociologia del conflitto, e di studi sullo sport e sulla società moderna. Tra i suoi libri: *A tutto Campo. Il calcio da una prospettiva sociologica* (con Francesco Pirone, 2014); *All'Ovest niente di nuovo. Immagini del tempo e pensiero sociale* (2011); *Rituale dell'interazione e conflitto* (2010). Ha inoltre curato, con Vittorio Dini, il libro *Maradona. Sociologia di un mito globale* (2014).

Davide Borrelli è professore associato presso l'Università "Suor Orsola Benincasa" di Napoli dove insegna Sociologia della cultura e Tecniche della comunicazione pubblicitaria. Si occupa di sociologia e storia delle telecomunicazioni e delle industrie culturali. Ha condotto studi e ricerche anche nel campo dei Critical Evaluation Studies. Tra le sue ultime monografie: *Contro l'ideologia della valutazione* (Milano, 2015).

Antonio Camorrino è Ricercatore (RTDA) presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II dove insegna Sociologia dei processi culturali e comunicativi. È inoltre docente di Sociologia dei nuovi media presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli e di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso la Scuola di Medicina e Chirurgia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Fra le sue pubblicazioni si segnalano: *Dal Cosmo al Caos. Configurazioni narrative e conoscenza scientifica* (2012); *La Natura è inattuale. Scienza, società e catastrofi nel XXI secolo* (2015); "Socialization of the «Homeless Mind». An Analysis of Contemporary Society through the Contribution of Peter Berger", *Italian Journal of Sociology of Education*, 8(3) (2016); "Il Malato

e l'Immaginario. La malattia da segno di elezione a nuova forma di moralizzazione", *Im@go*, n.9, a.6 (2017).

Antonio Cavicchia Scalamonti è stato professore ordinario in Sociologia presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma. In Italia è stato tra i primi studiosi a considerare il tema della morte come indicatore fondamentale per la comprensione e l'analisi della società occidentale, facendone oggetto di numerosi studi, tra cui *Il senso della morte* (1984), *Tempo e morte* (1992), *La felicità eterna. La rappresentazione della morte in TV e nei media* (1992), *La memoria e i silenzi* (1992), *La camera verde. Il cinema e la morte* (2000), *La morte. Quattro variazioni sul tema* (2007), *L'illusione senza avvenire* (2015).

Adolfo Fattori insegna Sociologia della comunicazione presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Ha pubblicato, fra l'altro, *L'immaginazione tecnologica* (1980), *Di cose oscure e inquietanti* (1995), *Memorie dal futuro. Spazio tempo identità nella fantascienza* (2001), *Materia dei sogni Elementi di sceneggiatura per le scienze sociali* (2006), *Cronache del tempo veloce. Immaginario e Novecento* (2010), *Sparire a se stessi. Interrogazioni sull'identità contemporanea*, (2013). Ha curato con Antonio Fabozzi la voce *Fantascienza* nella *Letteratura Italiana* Einaudi (1984). È fra i fondatori della rivista *Quaderni d'Altri Tempi*.

Antonella Napoli è dottore di ricerca in Scienze della Comunicazione. Collabora alle attività di ricerca in Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il DISPSC dell'Università di Salerno. Tra le sue ultime pubblicazioni: "La reputazione online come forma di capitale sociale", in Salzano D., a cura, *L'Alchimia relazionale. Capitale sociale e rete* (2016), *Generazioni Online. Processi di ri-mediazione identitaria e relazionale nelle pratiche comunicative web-based* (2015); "Social Media Use and Generational Identity: Issues and Consequences on Peer-to-Peer and Cross-Generational

Relationships — an Empirical Study”, *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, Vol.11, Issue 2 (2014).

Gianfranco Pecchinenda insegna Sociologia della Conoscenza presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell’Università Federico II di Napoli. Coordina le attività del Centro Studi Funes sulla Narrazione e l’Immaginario. I suoi interessi di ricerca includono: l’identità, la memoria, le neuroscienze, la narrativa, il tempo e la morte. Tra i suoi lavori scientifici più recenti: *Il sistema mimetico. Contributi per una sociologia dell’assurdo* (2014), *Lo stupore e il sapere* (2013), *Homunculus. Per una sociologia dell’identità* (2012).

Diana Salzano è professore associato di Sociologia dei processi culturali e comunicativi. Insegna Sociologia dei media e Internet studies presso il corso di laurea in Scienze della comunicazione dell’Università di Salerno. Presso la stessa Università dirige l’Osservatorio Violenza Media Minori e i laboratori di Media e Società (corso di laurea in Sociologia e politiche per il territorio) e di Monitoraggio dei palinsesti televisivi (corso di laurea in Scienze della comunicazione). Da anni si occupa di Media Education e delle pratiche comunicative e relazionali della Rete. Tra i suoi lavori: *L’alchimia relazionale. Capitale e sociale e Rete* (a cura, 2016), *Turning around the Self. Narrazioni identitarie nel social web* (a cura, 2015), *Etnografie della rete* (2008).

Alessandra Santoro è dottore di ricerca in Sociologia e Ricerca Sociale. Collabora alle attività di ricerca in Sociologia e in Sociologia della Conoscenza presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell’Università Federico II di Napoli. È membro del comitato editoriale del Centro Studi Funes sulla Narrazione e l’Immaginario. Ha pubblicato diversi saggi in volumi e su riviste scientifiche sui temi della sociologia della morte.

Marialuisa Stazio lavora all’Università di Cassino e del Lazio Meridionale. Si è occupata di industrie culturali e di produzione culturale come elemento di differenziazione e di vantaggio

competitivo dei territori. Negli ultimi anni si è occupata di mobilità giovanile Europea, e attualmente sta conducendo ricerche sui ristoranti italiani in Europa. Per contatti: mlstazio@unicas.it.

Mario Tirino è dottore di ricerca in Scienze della Comunicazione presso l'Università di Salerno. Insegna Tecniche e Linguaggi dei Media presso la Scuola di Giornalismo dell'Ateneo salernitano. Ha curato, insieme ad Alfonso Amendola, i volumi *Saccheggiate il Louvre. William S. Burroughs tra eversione politica e insurrezione espressiva* (2016) e *Romanzi e immaginari digitali. Saggi di mediologia della letteratura* (2017). Ha pubblicato diversi saggi in volume e su riviste scientifiche sui temi della sociologia delle culture digitali e sulla mediologia di cinema, letteratura e fumetto.

Collana **Società Moderna**

diretta da Gianfranco Pecchinenda

Tra gli altri titoli della Collana:

Anthony Giddens
Identità e società moderna

Gianfranco Pecchinenda
Il Sistema Mimetico - Contributi per una Sociologia dell'Assurdo

Alain Renaut
L'individuo. Riflessioni sulla filosofia del soggetto

Erik Davis
Techgnosis. Miti, magia e misticismo nell'era dell'informazione

Marcel Gauchet
La democrazia da una crisi all'altra
Con un saggio introduttivo di Gianfranco Spadaccia

Jacobo Machover
Cuba. Totalitarismo tropicale

Phil Zuckerman
Ateismo e laicità. Vol. 2 - Espressioni globali

Phil Zuckerman
Ateismo e laicità. Vol. 1 - Problemi, concetti, definizioni

Denis de Rougemont
Nuove metamorfosi di Tristano e altri saggi sui miti dell'amore
Con un saggio introduttivo di Guido Vitiello

Giovanni Bechelloni
Svolta Comunicativa

Michel Maffesoli
Apocalisse. Rivelazioni sulla socialità postmoderna

Jordi Ballò, Xavier Perez
Io sono già stato qui. Fiction e Ripetizione

Luc Ferry - Marcel Gauchet
Il religioso dopo la religione
Con un saggio introduttivo di Antonio Cavicchia Scalamonti

Adolfo Fattori
Sparire a se stessi. Interrogazioni sull'identità contemporanea

Alain Finkielkraut
Una voce dall'altra riva

Jean-Jacques Wunenburger
L'uomo nell'era della Televisione
Con un saggio introduttivo di Gianfranco Pecchinenda