

Finzioni ed emozioni: riflessioni intorno a *Chi ha paura di Mr. Hyde? Oggetti fittizi, emozioni reali*
di Carola Barbero

Alessandra Diazzi
Università degli Studi di Milano

Il libro

L'articolo propone una sintetica panoramica e una breve recensione del testo di Carola Barbero *Chi ha paura di Mr. Hyde. Oggetti fittizi, emozioni reali* seguite da una riflessione intorno ai temi trattati. Il paradosso della finzione (come è possibile provare emozioni reali per enti non esistenti nella realtà?) viene analizzato dal punto di vista dell'ontologia e di un ripensamento dell'investimento emotivo da parte del fruitore. La riflessione filosofica sulle opere artistiche è accompagnata da uno sguardo analitico sui prodotti di fruizione contemporanei, sulle modalità comunicative e sul complesso rapporto tra realtà e finzione.

Contatti

alessandra.diazzi@gmail.com

La filosofia risulta spesso essere un ottimo strumento per comprendere più a fondo le dinamiche ed il funzionamento dei prodotti di fruizione artistici. Questo connubio tra arte e prospettiva filosofica è presente e ben riuscito nel testo di Carola Barbero *Chi ha paura di Mr. Hyde? Oggetti fittizi, emozioni reali*¹ in cui la fiction viene considerata dal punto di vista di un'analisi della complessa reazione emotiva scatenata dagli oggetti e dai mondi di finzione.

Come sostiene l'autrice nell'introduzione, ammettendo la sanità mentale di chi teme Mr. Hyde o soffre per Anna Karenina, si ammette pure che questo stesso individuo non creda nell'esistenza reale dei personaggi per cui trema o piange. D'altronde nessun lettore, anche il meno esperto, si stupirebbe che mondi inventati e personaggi inesistenti provochino emozioni.

L'opera letteraria e quella cinematografica hanno spesso alla base del loro funzionamento e della loro buona 'riuscita' il principio per cui, grazie a determinati meccanismi, il fruitore si sente coinvolto emotivamente da ciò che viene raccontato o rappresentato; la quasi totalità delle opere (di qualsiasi tipologia) che costruisce e rappresenta mondi, racconta e intreccia storie, descrive e fa vivere personaggi, implica, per lo meno in potenza, l'investimento emotivo.

¹ Carola Barbero, *Chi ha paura di Mr. Hyde? Oggetti fittizi, emozioni reali*, Il Melangolo, Genova, 2010.

Alcuni prodotti artistici, soprattutto quelli che richiedono una fruizione che si estenda nel tempo (la musica, la narrativa ed anche la poesia sebbene con tempi di lettura relativamente più rapidi) fondano la possibilità di essere apprezzati da un pubblico che sia partecipe dall'inizio alla fine proprio sulla loro capacità di destare risposte emozionali.

Per il lettore o per il cinefilo i personaggi e gli eventi costituiscono qualcosa di ben diverso da «esistenti dotati di tratti antropomorfici e impegnati in azioni antropomorfe»² o «cambiamenti di stato che si manifestano nel discorso attraverso enunciati di processo nel modo dell'agire o dell'accadere»;³ è esperienza comune, anche per i fruitori meno esperti e raffinati (anzi, forse proprio per quelli più 'ingenui'), affezionarsi ai personaggi di un libro o di un film, avere l'impressione di conoscere nelle pieghe più remote del loro animo creature inesistenti; talvolta pare sia possibile una conoscenza approfondita di un personaggio, tanto che la critica psicanalitica del primo periodo ha tentato di analizzare i personaggi della finzione come se fossero persone reali.⁴

È chiaro allora che la confusione tra realtà e fiction sia all'ordine del giorno: viviamo spesso l'affascinante illusione che i mondi inventati siano più reali di quelli oggettivamente esistenti. Si piange per un'eroina, si arriva quasi ad innamorarsi del protagonista del proprio romanzo preferito, si teme per la loro sorte o si gioisce per un lieto fine: ciò che spesso ci avvicina alla finzione è proprio la possibilità di essere sollecitati emotivamente.

Questo investimento emotivo, tanto comune da rischiare di passare inosservato, è in realtà un fenomeno nient'affatto scontato e che anzi richiede un'analisi approfondita rispetto alle emozioni e alla tipologia di oggetti che le generano.

Già Aristotele, introducendo il concetto di catarsi, si interrogava sulla risposta emotiva del pubblico della tragedia che, assistendo alla rappresentazione di eventi scatenanti pietà e terrore, si liberava quasi in un rito purificatorio delle emozioni negative provocate dai fatti messi in scena.

La riflessione sulla catarsi aristotelica che Carola Barbero compie in parallelo all'analisi del tanto attuale genere *horror* conduce a una domanda fondamentale e imprescindibile per chi si occupa di fiction: come mai siamo tanto attratti dalle opere di finzione? Cosa ci spinge a fruirne con piacere malgrado spesso scatenino emozioni o sensazioni tutt'altro che piacevoli?

Inizierei a ripercorrere le tesi dell'autrice proprio da tale questione che, sebbene non costituisca il punto d'origine da cui prende le mosse il testo né ne rappresenti il nucleo centrale, mi pare una domanda cardine per occuparsi di fruizione, di ricezione e delle emozioni connesse.

La risposta a questo interrogativo infatti risiede proprio nelle emozioni stesse: diventiamo lettori accaniti e affolliamo i cinema perché siamo alla ricerca di una reazione emotiva che, al di là del tipo di emozione suscitata, provochi piacere.

Questa semplice affermazione porta con sé non pochi interrogativi che si riassumono in quello che potremmo definire, seguendo l'idea dell'autrice, una sorta di 'paradosso dell'orrore' (lo stesso paradosso è applicabile alla tragedia e a tutti quei generi che provocano sofferenza nel pubblico): un certo genere di opere suscita emozioni negative ma spesso (quasi sempre) i fruitori di questo stesso genere provano piacere malgrado speri-

² Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*, 1987; ed. cons. *Dizionario di narratologia*, a cura di Annamaria Andreoli, trad. it. di Isabella Casabianca, Sansone Editore, Firenze, 1990, p. 98.

³ Ivi, p. 47.

⁴ Si pensi ad un esempio su tutti, il saggio di Erenst Jones su Amleto: Ernest Jones, *Hamlet and Oedipus*, 1949; ed. cons. *Amleto e Edipo*, Il Formichiere, Milano, 1975.

mentino qualcosa che nella vita reale si cercherebbe in tutti modi di evitare (quella pietà e quel terrore a cui già Aristotele faceva riferimento). È palese che qualcosa sia da chiarire: pur non essendo masochisti piangiamo con piacere per Anna che si butta sotto il treno o, per portare un esempio contemporaneo, paghiamo volentieri il biglietto del cinema per assistere con tachicardia perpetua agli strani fenomeni di *The Blair witch project*.⁵ A questo proposito, visto che il testo della Barbero dedica un intero capitolo al genere *horror*, mi permetto di compiere un excursus su due prodotti cinematografici di genere, il già citato *The Blair witch project* e il più recente *Paranormal Activity*,⁶ che pur non essendo prodotti cinematografici particolarmente validi dal punto di vista artistico costituiscono dei buoni esempi di ciò che l'autrice definisce il «dramma ontologico»⁷ dei film dell'orrore.

Molto spesso negli *horror* è proprio il dubbio riguardante la natura dell'oggetto che provoca paura a provocare la paura stessa in quanto non si comprende se sia reale o appartenente a una sfera altra, del paranormale appunto. I film in questione sembrano semplificare bene questo fenomeno perché uniscono la volontà di fingersi documentari, genere che per eccellenza mostra fatti reali, a trame basate interamente su tentativi di comprensione di fenomeni inspiegabili, mostrando però ben poche trovate terrificanti (alcuni *horror* infatti basano lo scatenamento del terrore su scene raccapriccianti o sulla tensione che deriva dall'aspettativa di queste scene).

La paura perciò, mancando momenti *splatter* o da brivido, corre proprio sul filo del dubbio ontologico. In circa novanta minuti, in entrambi i film, ben poco viene mostrato di realmente impressionante eppure la tensione aumenta costantemente per il solo non sapere che tipo di 'ente' ci si trovi di fronte. Un demone? Una strega? Oggettivamente vediamo ben poco altro che buio e ascoltiamo soltanto delle grida ma aleggia un punto di domanda sulla natura di quell'oggetto che non viene mai nemmeno rappresentato realmente. Tale è il potere, per noi uomini abituati a ragionare in termini di paradigmi della realtà, del dubbio ontologico.

Ma si torni ora al paradosso dell'orrore, o più in generale di tutte quelle opere che provocano emozioni non positive; ricalcando una teoria humeana⁸ Carola Barbero risolve la questione: il piacere che la fruizione in definitiva scatena è reale, così come è reale l'emozione negativa derivante dagli eventi tragici o orrorosi. Va però attuata una differenziazione di piani: l'oggetto verso cui è diretta l'emozione negativa è l'oggetto di finzione, per così dire il soggetto della sceneggiatura o la trama del libro. La sensazione di positività, invece, che ci spinge a voler piangere o aver paura, non deriva dall'oggetto di finzione ma è una sorta di meta-risposta alla cornice dell'opera, cioè al fatto che quegli oggetti ed eventi terrificanti siano rappresentati stilisticamente e retoricamente in un certo modo, che siano esteticamente apprezzabili.

Questa è la soluzione tramite la quale, sulla scia di Hume, l'autrice del testo risolve il paradosso sopra citato; tuttavia sembra che qualche dubbio sussista ugualmente.

Ci si potrebbe per esempio domandare quale rapporto intercorra tra il valore estetico dell'opera e le emozioni suscitate. La questione è particolarmente complessa e non è questa la sede per affrontarla esaurientemente ma, di fronte all'affermazione che la cornice di finzione dell'opera è causa che scatena piacere anche laddove è rappresentato il dolore,

⁵ *The Blair witch project*, regia di Daniel Myrick e Eduardo Sanchez, Stati Uniti, 1999.

⁶ *Paranormal Activity*, regia di Oren Peli, Stati Uniti, 2007.

⁷ Carola Barbero, cit., p. 132.

⁸ David Hume, *Of the standard of taste*, in *Four dissertations*, 1757; ed. cons. *La regola del gusto e altri saggi*, Abcondita, Milano, 2006, pp. 41-49.

viene spontaneo domandarsi quanto questa cornice abbia peso e come entri in gioco nel meccanismo di attivazione delle emozioni.

Il 'modo' di raccontare è certamente implicato nella possibilità o meno di provare emozioni grazie ad un'opera. Appare quasi banale affermare che l'oggetto della rappresentazione, scisso dalla modalità rappresentativa, non implica di certo per la sua sola esistenza una reazione emotiva determinata. L'esempio migliore a questo proposito è proprio quello a cui fa riferimento Carola Barbero:⁹ la parodia.

Parodiare significa raccontare la stessa cosa ma con una modalità diversa, cambiando così tutti i termini della questione e provocando una ricezione ed una fruizione differenti. Semplificando: si può ridere di ciò che ci aveva terrorizzato se ci è raccontato in maniera differente. Allo stesso modo cadute, scivoloni e eventi catastrofici, inseriti in una cornice comica, non provocano dispiacere e preoccupazione ma solo risate.

Se è chiaro che il tipo di reazione è strettamente collegato alla modalità di rappresentazione, non è altrettanto intuitivo comprendere la relazione tra qualità estetica di un'opera e reazione emotiva; è certo che vada escluso a priori un rapporto direttamente proporzionale tra riuscita del prodotto (dal punto di vista della reazione emotiva che vuole suscitare) e qualità estetica. Si comprende bene fin dal feuilleton che il pubblico che necessita di emozioni forti per apprezzare un'opera è un pubblico meno 'raffinato' di quello che sa apprezzare anche altri aspetti artistici e che le opere che mettono in moto meccanismi emotivi d'impatto adottano soltanto meccanismi più scaltri ed utilizzano ingredienti ad hoc per provocare reazioni d'un certo tipo. L'esempio del feuilleton è valido: per attirare il pubblico e tenerlo legato alle vicende narrate a puntate era necessario fare leva su espedienti di facile attrattiva, non certo su raffinatezze artistiche che avrebbero avuto poca presa sull'emotività del grande pubblico e che sarebbero state poco adatte a tenere desto l'interesse dei lettori.

Penso perciò si possa sinteticamente concludere che il valore estetico di un'opera non procede certo di pari passo con la reazione emotiva e che, sebbene sia proprio la qualità estetica del prodotto a provocare la piacevolezza finale della fruizione, l'apprezzamento di una buona opera d'arte c'entra poco con il nostro emozionarci o meno di fronte a quella stessa opera e c'entra allo stesso tempo poco con il provare emozioni negative che comunque, in definitiva, non ci sconvolgono anche se l'opera è 'brutta'.

Quindi è di certo condivisibile la teoria humanea rielaborata dalla Barbero per cui anche laddove l'opera provochi emozioni spiacevoli la cornice estetica fa sì che la fruizione sia comunque piacevole; ma più complesso è legare la questione emotiva alla qualità del prodotto: se un libro, o un film, è poco apprezzabile per il gusto del critico, per questo motivo potrebbe non riuscire nell'intento di scatenare emozioni? Se l'opera non è stimata dal punto di vista della qualità artistica, potrebbe scatenare emozioni negative non seguite dal piacere di averne fruito? Un giudizio negativo potrebbe far sì che le emozioni negative rimangano tali senza essere sovrastate dal piacere intrinseco del calarsi nella protettiva veste di pubblico?

In alcuni casi poco riusciti, forse, in cui il meccanismo non si innesta e il pubblico rimane totalmente estraneo a ciò che sta guardando o leggendo; talvolta però credo che anche un prodotto che il gusto estetico e la capacità critica giudichino qualitativamente scarso possa attivare reazioni emotive molto forti e non ritengo che un giudizio di valore negativo rompa in ogni caso l'effetto della cornice cerimoniale.

⁹ Ivi, p. 192.

Il piacere della fruizione deriva perciò dalla modalità di rappresentazione, dallo stile, dalla retorica, da come la finzione racconta e mostra; ma l'apprezzamento estetico molto spesso è del tutto scisso ed indipendente dal giudizio di valore e, anzi, può capitare che emozioni e qualità siano inversamente proporzionali (si pensi ai cosiddetti film strappa lacrime, basati tutti su luoghi comuni e banali trovate per provocare a tutti i costi un'emozione anche senza alcun apprezzabile valore artistico).

Un'altra questione però, la questione centrale del testo di Carola Barbero, sorge rispetto alla reazione emotiva stessa, positiva o negativa, piacevole o spiacevole, che, come abbiamo appurato, è strettamente collegata alla fruizione artistica: il problema della realtà delle emozioni che scaturiscono da oggetti che sappiamo essere inesistenti nel mondo reale, creazioni fittizie.

Perché temere per qualcosa che non esiste? Perché soffrire per qualcuno che non ha mai davvero sofferto ma che è solo un insieme di tratti caratterizzanti che l'autore ha abilmente descritto sulla pagina e a cui ha attribuito a un nome?

Lamarque sintetizza nel seguente modo il paradosso:

Da una parte si assume che, come adulti ragionevolmente educati, noi non rimaniamo ingannati dalla finzione; ovvero, quando assistiamo consapevolmente a una rappresentazione non crediamo, né veniamo a credere, che le sofferenze e i pericoli inscenati implicino sofferenze o pericoli reali. Nessuno rimane effettivamente ucciso nell'esecuzione dell'*Otello*, proprio come nessuno è effettivamente geloso o innocente. E noi lo sappiamo. Dall'altra parte, rispondiamo abbastanza spesso con uno spettro di emozioni, incluse paura e pietà, che sembrano spiegabili solo se si parte dall'assunto che, dopo tutto, noi crediamo che quelle sofferenze o quel pericolo sono reali. Come possiamo provare paura se non crediamo che ci sia qualche pericolo? Come possiamo provare pietà se non crediamo che ci sia qualche sofferenza?¹⁰

È qui che gli strumenti filosofici entrano in gioco per svelare sia il funzionamento della fiction sia la modalità dell'investimento emotivo nei confronti di qualcosa che non rientra nei paradigmi né del reale né dell'esistente eppure che ci tocca come se lo fosse (talvolta di più).

Ci troviamo apparentemente di fronte a un altro paradosso, quello della finzione, la chiave di volta dell'intero testo: entità fittizie provocano emozioni; credere nell'esistenza dell'oggetto che provoca emozioni è condizione necessaria per provare tali emozioni; chi prova emozioni reali di fronte a oggetti fittizi è perfettamente consapevole che questi oggetti non esistono nella realtà.

Queste tre affermazioni costituiscono il paradosso della finzione, discusso inizialmente da Radford¹¹ negli anni Settanta e punto di partenza dell'intero testo di Barbero. Sono tre asserzioni che paiono intuitivamente tutte vere, ma assumere la verità dei tre lemmi provoca dei problemi paradossali. Vediamo come è riassunto il paradosso della finzione da Maurizio Di Monte in *Immagine e scrittura*:¹² se riteniamo contemporaneamente vere la prima e l'ultima asserzione allora quella centrale è falsa e ne deriva che non possiamo provare emozioni reali, ma solo quasi-emozioni, nei confronti della fiction; se riteniamo

¹⁰ Peter Lamarque, *How can we fear and pity fiction?*, «British Journal of Aesthetics», n. 21, pp. 291-302. Cit. in *Immagine e scrittura*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte, Meltemi, Roma, 2005, p. 86.

¹¹ L'iniziatore del dibattito sulla fiction, come indica l'autrice nel testo, fu Radford che nel 1975 pubblicò *How can we be moved by the fate of Anna Karenina?* in «Proceedings of the Aristotelian Society».

¹² *Immagine e scrittura*, cit., p. 87.

vere le prime due affermazioni allora è falsa la terza, quindi sarebbe paradossalmente possibile credere nell'esistenza di oggetti che sappiamo non esistere nella realtà (una sorta di sospensione dell'incredulità); se le ultime due asserzioni sono congiuntamente vere allora viene confutato il fatto di provare emozioni di fronte ad oggetti di finzione il che smentirebbe la nostra esperienza quotidiana di pubblico.

Indicherei subito, a questo punto, quale sia la strada percorsa da Carola Barbero per uscire dal vicolo cieco del paradosso; la risposta è articolata in due punti che possono essere sintetizzati in due teorie, quella del pensiero (che prende in considerazione il paradosso *parte subiecti*) e quella dell'oggetto (che risolve la questione *parte obiecti*).

La teoria del pensiero confuta la seconda asserzione del paradosso: per provare emozioni la condizione è che siano dirette verso oggetti capaci di provarle ma non è invece condizione necessaria che l'oggetto abbia esistenza reale. Effettivamente, per quanto le tre affermazioni costitutive del paradosso potessero sembrare di primo acchito tutte vere, quella centrale anche intuitivamente appare la meno solida. È infatti esperienza comune l'essere turbati, fino ad essere scossi a livello emotivo, da pensieri che non hanno fondamento reale eppure riescono a spaventare o a rallegrare tramite il solo uso dell'immaginazione; questo processo potrebbe essere esemplificato, banalmente, dalla comune frase «tremo al solo pensiero».

L'emozione, per quanto non sia questa la sede adatta per darne una definizione completa ed accurata, può essere pensata come un insieme di risposte chimiche e neurali ad uno stimolo; tale risposta emotiva a tale stimolo adeguato è finalizzata a predisporre l'organismo in uno stato tale per cui sia pronto a reagire in direzione della sopravvivenza e del benessere: l'emozione conduce perciò ad una modificazione dello stato corporeo e cerebrale.

Antonio Damasio, nel saggio *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, propone un'«ipotesi di lavoro sulle emozioni vere e proprie, sotto forma di una definizione», e al punto due della seguente definizione si legge:

le risposte emotive sono automaticamente prodotte da un cervello normale quando esso rileva uno stimolo emozionalmente adeguato, ossia l'oggetto o l'evento la cui presenza, reale o evocata dalla mente, scatena l'emozione.¹³

È chiaro, quindi, che condizione necessaria è che sussista, reale o evocato, un oggetto definibile emotigeno ma non è necessario che tale oggetto appartenga al mondo reale così come non è necessario, di conseguenza, che si creda all'esistenza dell'oggetto per reagire emotivamente:

Il paradosso della finzione viene quindi risolto dalla teoria del pensiero negando che si abbia bisogno di credere nell'esistenza degli oggetti fittizi per provare emozioni nei loro confronti e spiegando come sia possibile provare emozioni autentiche per un pensiero o per il contenuto di un pensiero.¹⁴

Trattando invece la questione *parte obiecti*, per sottolineare nuovamente come il paradosso sia in realtà risolvibile, il riferimento è appunto alla teoria dell'oggetto; tale teoria parte del presupposto che via sia una netta differenza tra essere ed esistere e che un og-

¹³ Antonio Damasio, *Alla ricerca di Spinoza. Sentimenti, emozioni e cervello*, Adelphi, Milano, 2003, p. 95.

¹⁴ Carola Barbero, cit., p. 95.

getto che non esiste, quindi un oggetto finzionale, non è affatto un nulla o qualcosa di non vero; essere ed esistere non sono più, a questo punto, sinonimi, e un'emozione può senza alcun dubbio essere scatenata da correlati di insiemi di proprietà (esterne ed interne) senza che debba entrare in gioco la credenza dell'effettiva realtà di quell'ente. Un oggetto perciò è un ente costituito da almeno una proprietà e la gamma di emozioni che caratterizza l'essere umano risponde ad agenti di natura ontologica diversa.

La teoria cognitiva delle emozioni (il cui iniziatore fu Schachter) si basa infatti sull'assunto che l'emozione sia costituita da due fattori: un'attivazione fisiologica deve infatti necessariamente essere associata all'interpretazione cognitiva di un oggetto che avrebbe scatenato tale modificazione. Oggetto di questa interpretazione associata all'emozione può essere un ente fittizio che ha caratteristiche analoghe a ciò che nella realtà scatenerrebbe la stessa reazione ed è chiaro che non sia affatto necessario che la cognizione legata all'emozione debba necessariamente coincidere con la valutazione dell'esistenza reale dell'oggetto in questione. Possiamo addirittura andare oltre: l'ente scatenante l'emozione può riuscire nel suo intento anche qualora non fosse solo di finzione ma anche del tutto impossibilitato ad esistere nella realtà: uno zombie terrorizza anche se non è analogo a nulla che possiamo incontrare per strada e fa venire i brividi pur nella consapevolezza che non è un personaggio possibile.

Scaturisce poi dal testo della Barbero un'altra interessante riflessione sul rapporto tra realtà e finzione che riguarda il modo della rappresentazione in atto nella finzione.

Non è raro che la realtà imiti le tecniche di racconto della finzione per avere una maggiore presa sul pubblico e per scatenare reazioni emotive più forti; talvolta, a livello di emozione immediata, siamo molto più scossi di fronte a un film che scaltramente mette in scena espedienti per così dire 'strappa lacrime' rispetto alla reazione spesso debole che attiviamo prendendo atto, in maniera secca e cronachistica, di eventi realmente accaduti. Pare strano e quasi poco umano ma è facilmente verificabile: molto spesso piangiamo a dirotto davanti a una storia del tutto inventata, perché abilmente raccontata, mentre un'Ansa che parla di una disgrazia accaduta nella realtà raramente scatena una reazione emotiva così forte da portarci al pianto.

Probabilmente spesso non si riflette su questo fenomeno in quanto sembra normale piangere per un film drammatico e non versare nemmeno una lacrima per le notizie di cronaca nera del telegiornale; se ci si accosta però al problematico rapporto emozioni reali-oggetti fittizi la questione non risulta più tanto semplice e pare quasi di giungere ad un altro paradosso: è più facile, talvolta, emozionarci per qualcosa di fittizio che artificialmente tocca 'certe corde' rispetto a qualcosa di reale che apprendiamo dispiaciuti ma raramente emotivamente davvero scossi.

A questo proposito è utile osservare, secondo quanto sottolinea la Barbero, come giornali e televisioni, divulgano e trattino le notizie di cronaca nera per attirare l'attenzione del lettore.

Innanzitutto sono privilegiate quelle da feuilleton, con elementi morbosi e scabrosi; ma forse ciò non costituisce nulla di strano in quanto la curiosità umana viene spesso destata da argomenti che tentiamo di spiare dal buco della serratura, attratti e allo stesso tempo ripugnati perché in qualche modo affascinati dall'idea di poter assistere a qualcosa di tanto orribile nella sicurezza che, comunque, non ne siamo i protagonisti. È lo stesso meccanismo della catarsi aristotelica e anche, sebbene con livelli di morbosità e pervers-

sione spinti all'eccesso, del sito Rotten.com:¹⁵ fotografie reali di cadaveri, vittime di incidenti, drammatiche morti, sono mostrate senza alcuna censura. Il pubblico è terribilmente attratto da queste immagini terrificanti forse proprio perché permettono di guardare in faccia ciò che ci terrorizza ma rimanendo al sicuro.

Il giornalismo ha imparato a vendere la notizia in modo tale da tenere desta per un tempo anche lungo l'attenzione del pubblico su notizie abilmente costruite in modo tale da attivare determinati meccanismi emotivi che, nella pura cronaca d'informazione, non sarebbero messi in gioco. L'autrice porta come esempi le notizie di fatti realmente accaduti travestite quasi da finzione in quanto il modo migliore per ricercare l'investimento emotivo è raccontare come si racconta una storia inventata, con i modi della fiction. Per questo i media ci propinano per intere settimane racconti dettagliati ma romanzzati dei fatti, con ricostruzioni accurate della personalità di chi è coinvolto: persone che, in mezzo alla tragedia, diventano personaggi da fiction (nel testo della Barbero è citata Annamaria Franzoni e la sua storia continuamente raccontata in tutti i modi possibili fino a costruire quasi una scena teatrale tramite il plastico della casa del delitto). Su tutti l'omicidio di Perugia aveva di certo gli ingredienti per diventare un delitto da prima pagina rimaneggiato e infatti l'omicidio è stato trattato come una vicenda da romanzo giallo di serie B: retroscena pruriginosi come analesi romanzesche, storie d'amore, protagonisti giovani e belli, sesso e droga. La costruzione di una trama è stata immediata e il racconto non ha ancora avuto fine (perché per gli eventi reali non basta sfogliare l'ultima pagina).

In definitiva il testo della Barbero è interessante proprio perché la riflessione centrale sulle emozioni della fiction è accostata alla riflessione sul rapporto tra finzione e realtà e all'attenzione sul modo di raccontare; quella capacità di costruire (nel senso di 'strutturare') storie e di creare una cornice che permette di penetrare in un mondo altro dotato di un proprio funzionamento, capace di parlare della realtà e di dar forma a un mondo troppo spesso poco interpretabile senza 'i modi della fiction', senza una trama, un plot.

Inoltre è particolarmente stimolante e utile per accostarsi in modo critico ai prodotti contemporanei l'attenzione che l'autrice riserva a opere letterarie e cinematografiche oggi molto diffuse, dall'*horror* alla pornografia fino al curioso (benché raccapricciante) esempio degli *snuff movies*; un genere di nicchia che supera qualsiasi tipo di orrore ma che, al di là della repulsione che naturalmente suscita, è un esempio di genere ontologicamente ibrido, una cornice fittizia che ha al suo interno un nucleo di realtà (un documentario dell'orrore?).

Vi è molto di affascinante in una riflessione che analizza, dal punto di vista filosofico, l'ontologia dei personaggi di finzione, le emozioni scatenate da un'opera d'arte, la questione della realtà della nostra reazione apparentemente antitetica al pensiero razionale che quei mondi, quei personaggi, non esistono in nessun luogo e in nessun tempo.

Eppure questi oggetti fittizi e queste storie che esulano dalla nostra credenza di esseri ragionevoli e pensanti occupano ogni giorno, tra le pagine e sugli schermi, uno spazio nient'affatto trascurabile e soprattutto fondamentale nella nostra esistenza; talvolta gli oggetti ontologicamente definiti fittizi appaiono persino più presenti e pregnanti rispetto alla vita reale tanta è la loro capacità di agire sulla nostra immaginazione e penetrare le nostre vite.

¹⁵ www.rotten.com è un sito fondato nel 1996 da Soyllent Communications. Viene definito *shock site* in quanto sono pubblicate foto, senza alcuna censura, di spettacoli terrificanti (il sito si definisce «un archivio di illustrazioni inquietanti»). Vi si possono trovare immagini di incidenti, delitti, autopsie ed anche perversioni sessuali.

A questo punto, dopo aver esplorato la teoria dell'oggetto e quella del pensiero, dopo aver compreso che, direi fortunatamente, condizione necessaria per provare emozioni non è che l'oggetto che le scateni sia reale, sorge quasi la voglia di abbandonare il nostro statuto di lettori critici per godere, almeno un momento, di quello che Pennac definisce «il diritto al bovarismo».

Mr. Hyde continuerà a farci tremare, generazioni di lettori piangeranno ancora la morte di Anna Karenina e al cinema continueremo a ricercare lacrime e brividi:

È questo, a grandi linee, il 'bovarismo', la soddisfazione immediata ed esclusiva delle nostre *sensazioni*: l'immaginazione che si dilata, i nervi che vibrano, il cuore che si accende, l'adrenalina che sprizza, l'identificazione che diventa totale e il cervello che prende (momentaneamente) le lucciole del quotidiano per le lanterne dell'universo romanzesco...¹⁶

¹⁶ Daniel Pennac, *Comme un roman*, 1992; ed. cons. *Come un romanzo*, Feltrinelli, Torino, 2000, p. 130.