

Il delitto perfetto? Baudrillard al tempo della Noir Tv*

Antonia Cava**

Università degli Studi di Messina

The contribution invites us to reflect upon the role that crime news has taken on in Italian television in the last few years by generating a new format. The news, judiciary events, and television entertainment seem to have been contaminated by configuring unedited narrative trajectories. In this paper we will reconstruct the narrative architecture of that which appears to be a new “criminal novel”: hard news stories together with judiciary and sociological ones, are transformed into television series in which storyline and plot arise from real life. Serialization and dramatization are the two rules of the “criminal format”. The key to the success of this new format descends from the idea that reality is never what it seems to be. The players of this reality are seductive in their characterizations: this time it is life which imitates the art of media representation. In these stories, the fine line between reality and TV disappears definitively. The spectacle has become reality. No longer a reality which disappears in the hyperrealism described by Baudrillard, but a new level of the representation where there is no longer a distinction between the trial and the TV studio. The mystery of Italian crimes is constructed according to interesting media marketing strategies which are sketching a new representation of evil.

Keywords: Format, Storytelling Spectacle, Death, Voyeurism

La cronaca nera nella televisione italiana trova spazio in tutte le fasce orarie; in questa temporalità espansa si genera una formula del racconto del crimine con cerimonie peculiari e officianti che diventano nuovi divi (Codeluppi, 2009). Nelle prossime pagine si rifletterà sui tratti caratteristici di questo linguaggio televisivo che fa ricorso a dinamiche narrative spettacolari funzionali al racconto di una realtà drammatica.

I delitti nelle ultime stagioni tv sono diventati tormentoni che puntano alla curiosità oscena dei pubblici alimentando una spirale che si nutre di violazioni continue dell'intimità delle vite di vittime e carnefici. Con Baudrillard (1983) potremmo dire che questo spettacolo osceno mostra tutto senza sentimento, senza passione. In questo senso l'oscenità è intesa in chiave di evento fuori dalla scena, ma pur sempre non completamente censurato: è la verità iperrealista, la visibilità totale delle cose.

Lo “show di nera” della televisione italiana può esser letto come una delle più recenti manifestazioni del ripetersi dell'operazione di visione del reale tramite i suoi doppi al centro dell'opera del sociologo-filosofo francese, critico smascheratore delle apparenze. La rappresentazione delle vicende di cronaca nera si presenta, infatti, come spazio di iperrealizzazione del reale. Utilizzando le categorie di Baudrillard, i fatti di morte sono il

* Articolo proposto il 15/09/2017. Articolo accettato il 18/10/2017

** Email: acava@unime.it

Reale che si è perso attraverso il dominio chiuso dei segni; il Simulacro è l'esito di questa perdita (nella nostra analisi i programmi televisivi che vampirizzano la cronaca), perdita che seduce, come vedremo considerando gli spettatori che seguono gli sviluppi narrativi delle storie di morte.

Il monitoraggio realizzato da Osservatorio di Pavia e Ordine Nazionale dei Giornalisti (2015) sulla rappresentazione dei casi di cronaca nera nell'emittenza televisiva nazionale ci offre la conferma numerica della tendenza alla sovraesposizione, rileva infatti una media di tre ore al giorno nella programmazione delle sette reti generaliste.¹

Iniziamo col definire l'architettura narrativa che i media utilizzano per proporre ai pubblici queste storie che pare trarre ispirazione dal genere letterario del romanzo, in parte riconfigurandolo.

Ricorreremo al concetto di format per indicare l'"intelaiatura" di questi prodotti comunicativi: uno schema che funziona, il cui successo diviene linfa per reiterare formule costantemente ripetibili. Come suggeriscono Di Chio e Parenti (2003) ogni format si declina rispetto al contesto televisivo – quindi culturale e sociale – in cui è trasmesso; il nostro scenario di riferimento sarà l'ambiente mediale italiano. Come è noto, la letteratura nel campo della *cultural criminology* è molto vasta (Carrabine, 2008; Hayward, 2010; Jewkes, 2015; Salem&Lewis, 2016; Walklate, 2007) ed il dibattito internazionale sul rapporto tra media e crimine – contraddistinto dall'integrazione di uno sguardo culturale con una particolare attenzione alla sfera emotiva connessa al crimine e alla conseguente reazione collettiva - è assai acceso (Ferrel *et al.* 2008; Presdee, 2004); nel nostro lavoro decidiamo di focalizzare il ragionamento teorico sui più recenti studi realizzati in ambito nazionale per restringere il campo di una rassegna altrimenti sterminata.

Proveremo a delineare uno schema che potrà essere considerato la base per una classificazione di tutti i crimini che si trasformano in show mediatici e che delineano l'*emotainment*.

Le origini dell'*emotainment*

I processi di spettacolarizzazione sono connaturati alla nascita dell'industria culturale. Se pensiamo alla scrittura, nel caso del detective romanzesco - che in questo saggio ci interessa particolarmente - la finzione narrativa di Edgar Allan Poe è caratterizzata da costruzioni iperreali, visioni fugaci, esplorazioni vere e proprie in una realtà i cui limiti sono definiti da una mente dall'immaginazione vastissima.

Spettacolarizzazione e massificazione sono avanzate facendo perno l'una sull'altra ed i processi di eccitazione ottica hanno trovato nella radio ed ancor di più nel cinema e nella televisione spazi di massima espressione (Abruzzese, 2003).

Alcune logiche televisive di spettacolarizzazione del crimine sembrano trovare le proprie "radici culturali" nelle dinamiche narrative del *feuilleton*, è in questo spazio tipografico infatti che si genera per la prima volta nel lettore un sentimento di attesa per la risoluzione dello snodo narrativo.

La struttura narrativa stereotipata e ripetitiva dei romanzi popolari forniva al lettore l'evasione attraverso l'immaginario che sempre di più, nel corso del tempo, si nutriva anche di mistero.

Questa forma del romanzo ottocentesco ricorda la riproduzione seriale delle vicende drammatiche di cronaca nera. I meccanismi del "ritorno dell'identico" e della "successione ordinata" (Casetti, 1984) in questo caso sono espressi dalla ripetizione degli ambienti e dei protagonisti dei delitti e dal racconto quotidiano della evoluzione delle indagini sul crimine. Lo stesso Baudrillard in *Per una critica della economia politica del segno* (1972) definisce la quotidianità come differenza nella ripetizione.

Le storie di criminalità, si sa, hanno attratto gli uomini in tutte le epoche; si pensi alla rappresentazione di casi criminali nell'antico teatro greco o nei capolavori shakespeariani. Si può anche far riferimento alla produzione di tutti quei testi che potremmo classificare nel macro-genere "giallo". Al di là del reale valore letterario di queste opere narrative, l'idea editoriale ottenne grande fortuna. Il successo di pubblico dei romanzi gialli consentì, allora, il proliferare della geometria narrativa caratterizzata da indagini sempre in penombra: l'attenzione alla realtà sociale con forte impronta regionale, la potenza del linguaggio contestualizzato, la caratterizzazione ambivalente dei personaggi le ritroveremo nelle storie criminali dei media contemporanei.

I lettori quasi giocavano a scacchi con l'autore: l'autore narrava e il lettore, di capitolo in capitolo, scopriva. Questo elemento narrativo dilatatorio si ritrova identico nella rappresentazione televisiva delle odierne storie di cronaca nera. Narrazioni che nella loro trasposizione mediale rafforzano questa struttura interrogativa (Barthes, 1981).

Il fascino che s'irradia nella pagina scritta così come descritto, quando arriva nello spazio dello schermo televisivo esercita una più intensa forza d'attrazione perché, come vedremo, nasce dai gesti insensati di persone reali, dalla brutale spietatezza di uomini e donne apparentemente normali, dalla crudeltà di gente come noi.

Il modello di racconto televisivo di cui ci stiamo occupando affonda le radici nella "Tv Verità" della RaiTre degli anni Ottanta. Per la prima volta programmi televisivi di natura informativa erano costruiti attraverso un linguaggio emotivo e spettacolare. L'occhio della televisione si accendeva sulla realtà (Cavicchioli e Pezzini, 1993; Manzato, 2016).

Quasi un "neorealismo televisivo" dal momento che il reale era riprodotto *in fieri* e lo spazio tra vita e spettacolo diventava quasi nullo. Si originava una nuova narrativa popolare che - continuando il parallelismo con la narrativa ottocentesca - rievocava il romanzo realista di Dickens e Balzac (Bertoni, 2007) con quella pienezza descrittiva in grado di generare un potente effetto di reale (Barthes, 1984).

Già Barthes nel suo *Structure du fait divers* (1962) rileva la promozione straordinaria nella stampa dei fatti di cronaca. Ne individua l'essenza nella loro immanenza: fatti di cronaca come informazioni totali che contengono in sé tutto il loro sapere, non rimandando a nient'altro che ai fatti stessi. Richiamerebbero, per lo studioso francese, la struttura narrativa della favola – una struttura chiusa – piuttosto che quella aperta del romanzo. Tale sistema chiuso non escluderebbe, però, l'articolazione interna del racconto immediato. Per quanto riguarda i delitti misteriosi, che qui più ci interessano, Barthes ne scorge la perdita della natura immanente nella causalità differita: esiste un tempo

affascinante e insopportabile che separa l'evento dalla sua causa. Ma se l'autore giunge alla conclusione che un delitto senza motivo è più inspiegato che inspiegabile, pertanto il ritardo causale non esaspera il delitto ma lo disfa, la Noir Tv al centro della nostra analisi si nutre proprio dei delitti apparentemente senza causa trasformandoli in serialità espansa (Prattichizzo e Gentile, 2016).

Si arriva, nel tempo, al meta-format criminale dello scenario mediale contemporaneo. Il telespettatore di appuntamento in appuntamento – telegiornale, talk show, programmi contenitore, speciali d'informazione – ricostruisce in una personalissima mappa immaginaria il "delitto perfetto". Si gioca, comodamente seduti nel divano di casa, a smascherare gli assassini, a scoprire l'arma usata dall'autore della violenza, scavando nei caratteri dei protagonisti e nel dolore delle vittime.

Tale cruda realtà, poi, per diventare racconto mediale di successo deve sviluppare la narrazione con aspetti passionali: amore, eros ed anche un po' di *glamour*.

Si superano così definitivamente i confini già confusi e sfumati tra cronaca nera, fiction, e reality tv.

La realtà del delitto si perde nella sua rappresentazione. Torna in mente Debord (1967) e la netta separazione tra ciò che è esperito direttamente e ciò che è invece consumato come rappresentazione. Tale distacco, però, non deve essere considerato una contrapposizione tra vero (ciò che viene vissuto quotidianamente) e falso (lo spettacolo). Lo spettacolo è diventato la realtà. Se, però, nell'ottica debordiana tale pervasività determina il trionfo dello spettacolo, Baudrillard ne delinea la sparizione. All'illusione spettacolare si sostituisce qualcosa che offre un effetto realistico più forte dell'esperienza stessa della realtà. Questo *Delitto perfetto* (1994) è ricostruito dal sociologo francese proprio nei termini di un vero e proprio fatto criminale. La televisione, con la sua organizzazione simbolica del mondo, uccide la realtà depurandola in una forma perfetta.

In una visione apocalittica il pubblico si riduce a schermo su cui si proiettano le immagini.

Non potendo aggirare la mediazione estetica dell'apparire (Carnevali, 2012) è, però, possibile ragionare sulle forme distorte che ne derivano.

In altri termini, la questione dell'autenticità non si pone, e l'*opera d'arte non è minacciata dalla sua copia*; le diverse copie non costituiscono una serie nel senso moderno della parola, della quale l'opera "originale" sarebbe il modello: l'una o l'altra sono, pur mantenendo le rispettive differenze di valore, eguali perché hanno una medesima finalità, la cui ragione sfugge loro (...) In realtà, è proprio in quanto la serie è diventata la dimensione costitutiva dell'opera moderna, che l'inautenticità di uno degli elementi della serie diventa catastrofica (Baudrillard, 1974, pp. 102-104).

L'iperrealtà del Male

L'architettura narrativa che stiamo descrivendo si contraddistingue per una serie di elementi stabili, replicabili e riconoscibili. La logica mediale (Altheide & Snow, 1979)

compone in una progressione narrativa perfettamente calibrata i drammi familiari che si svolgono nella provincia italiana.

I protagonisti dei grandi delitti dell'ultimo decennio in Italia sono tutte persone "normali" che hanno ucciso all'interno di famiglie "normali" massacrando amici, amanti o parenti senza ragioni chiare e con particolare efferatezza². Tutti assassini che si proclamano innocenti. Questi omicidi sembrano diventare ancora più interessanti per il pubblico proprio perché maturano in un contesto quotidiano. Mistero e quotidianità, apparentemente termini così distanti, sono la chiave di successo di queste nuove "saghe mediali".

L'interessante studio della Neremberg (2012) sui casi di Pietro Pacciani (il mostro di Firenze), Omar ed Erika (i fidanzatini di Novi Ligure) ed Annamaria Franzoni (la mamma di Cogne) rileva proprio nell'intrusività e ossessività della curiosità dei media la specificità di questi casi di cronaca. Questo lavoro ci pare uno strumento interessante per leggere i crimini dell'Italia contemporanea in prospettiva culturale. La Neremberg, in particolare, introduce ognuno di questi casi con un'accurata definizione del contesto storico di riferimento che rende molto chiaro il milieu culturale in cui si verificano questi eventi. Tale approccio emerge forte anche nel volume della Polesana (2010) che reinterpreta il caso di Erba focalizzando l'attenzione sulle strategie retoriche e discorsive con cui i media intercettano l'ansia e la paura della nostra società. Sui discorsi e sulle immagini dell'informazione, attraverso gli strumenti della semiotica testuale, suggerisce ipotesi preziose la Pozzato (2005) studiando la trattazione giornalistica del delitto di Cogne sulle pagine di *La Repubblica*.

Una lettura sociologica dei casi di Cogne e Novi Ligure è stata proposta anche dalla Corradi (2005); in quello studio l'autrice analizzava in particolare come le scritture mediali delineassero l'immagine di donne autrici di delitti, evidenziando retoriche che tendevano a rappresentare soprattutto emotivamente le donne omicide. Ribaltando questa prospettiva e passando dalle strategie comunicative attraverso cui vengono rappresentate le carnefici a quelle che descrivono le donne come vittime, il lavoro di Binik sulla trasmissione *Quarto Grado* (2015) evidenzia la centralità della tematica Genere e Crimine nel dibattito pubblico del nostro Paese. In questo caso le donne appaiono come "vittime ideali".

Questi contributi delineano, per quanto riguarda il contesto italiano, la cornice scientifica del nostro lavoro che si focalizza sulla "discorsivizzazione del delitto" in tv.

La successione delle trasmissioni da cui si genera questo discorso fa sì che nulla rischi di emergere se non come spettacolo e segno tra gli altri (Baudrillard, 1970).

Rileggendo *Requiem per i media* (1972), l'interpretazione che Baudrillard propone dei mezzi di comunicazione di massa non come insieme di tecniche per la diffusione di messaggi, ma come sistemi di imposizione di modelli sembra applicarsi bene alla formula del racconto di nera che stiamo descrivendo. Ciò che viene comunicato attraverso i media è quanto è ristrutturato dalla forma/segno, articolato in modelli, retto da un codice. I segni-programmi tv si scambiano tra loro perdendo di vista il referente-eventi di cronaca.

Una ritualità forte contraddistingue questi prodotti dell'industria dei media (Couldry, 2003). Per lo più gli ambienti in cui si svolgono gli avvenimenti tragici sono città di provincia, territori semplici il cui ritmo quotidiano è scandito dalle attività ordinarie degli abitanti. Gente di paese che incontra sempre le stesse facce, piccole realtà che diventano,

però, luoghi attrattivi e si trasformano persino in itinerari di un turismo bizzarro. I media diventano tour operator accompagnando gli spettatori in ogni luogo del delitto. I luoghi in cui si compiono i massacri diventano “Landmark dell’orrore” e si pongono come simboli di quei territori.

Altro tratto ricorrente di queste rappresentazioni televisive è che la vittima del reato riveste un ruolo marginale; quasi un pretesto iniziale per narrare una storia che si sviluppa però lasciandola sullo sfondo. La trattazione delle vicende di cronaca negli studi televisivi garantisce il ruolo di veri protagonisti agli indagati che spesso usano le telecamere per ottenere consenso o per tentare goffamente depistaggi.

Queste formule televisive propongono ai “consumatori di nera” una “visione stereoscopica” (Todorov, 1984). Il dramma si lascia seguire da diversi punti di vista: la pluralità di percezione che ne deriva, a seconda del protagonista che di volta in volta racconta la sua storia, offre una visione più complessa dei fatti descritti.

Se nelle opere letterarie o cinematografiche sono gli autori a decidere l’azione che trasformerà lo stato di partenza iniziale nel finale desiderato, in questi casi di cronaca i protagonisti rendono spettacolari i loro comportamenti attraverso scelte discrezionali, che riguardano la vita vera, imprevedibili per gli sceneggiatori televisivi costretti a scrivere costantemente il proprio programma ispirandosi alla quotidianità di questi “nuovi divi” (Codeluppi, 2009). D’altra parte la vita reale in cui si sviluppano le dinamiche narrative del fatto criminale apre una sequenza la cui attualizzazione nel racconto televisivo dipende strettamente dalla scelta degli autori che possono sceneggiare con un’infinità di sfumature diverse la rappresentazione sul palco-tv (a seconda degli ospiti intervistati, dei tempi dedicati al caso, degli scenari inquadrati, delle colonne sonore prescelte...).

Se il reale - servendoci di Baudrillard - assume le sembianze del simulacro, il caso di cronaca che analizzeremo nelle prossime pagine si colloca in quella posizione ambigua che unisce finzione e realtà dove tutto sembra situarsi nella nostra contemporaneità.

Avetrana Show

Porta a Porta, Quarto Grado, La vita in Diretta, Mattino 5, Matrix, Pomeriggio 5, Chi l’ha Visto, Uno Mattina, L’Arena, Domenica 5 e tutti i telegiornali nazionali nella stagione televisiva 2010-2011 si trasformano in quello che appare come un unico grande programma televisivo, un programma senza rete, senza fine ma con un inizio ben preciso: il 26 agosto 2010 scompare da Avetrana, piccola cittadina pugliese, la quindicenne Sarah.

Ci serviremo brevemente di questo caso trattato ampiamente dai media, la cui vicenda giudiziaria si conclude nei giorni in cui scriviamo con la sentenza della Cassazione, per delineare il modello narrativo al centro della nostra analisi.

Il metateatro, le maschere, i ruoli pirandelliani risuonano in una cittadina pugliese che si trasforma in un palcoscenico in cui si muovono *personaggi in cerca d’autore*. Come nella tragedia pirandelliana c’è una giovane ragazza morta e i familiari, protagonisti, sembrano cercare se stessi sotto la luce dei riflettori. Dal 6 ottobre 2010, giorno del ritrovamento del cadavere della quindicenne, è per settimane un racconto molto presente

nei palinsesti. La diretta tv di *Chi l'ha visto* della notte del ritrovamento del cadavere è seguita da 3 milioni e ottocentomila spettatori e l'Auditel ha continuato a premiare, giorno dopo giorno, la messa in onda di questa tragedia. La chiave del successo di questa storia è che la realtà non è mai come appare. Anzi, la realtà sembra superare la finzione. Richiamando Baudrillard (2002), le vicende reali di Avetrana sembrano gelose della loro immagine trasmessa nel frame mediale. I protagonisti di questa realtà sono seducenti nelle loro caratterizzazioni, è la vita questa volta ad imitare l'arte della rappresentazione mediale: lo zio-assassino (?) sembra un brav'uomo; la cugina-assassina (?) era la migliore amica della vittima; la madre della vittima lascia perplessi per compostezza e controllo delle emozioni; il fratello della vittima amato ma lontano, che prima di unirsi alla famiglia per i funerali della sorella fa una sosta nei salotti televisivi.

E quanto più s'indugia sui primi piani di questi attori del crimine, tanto più la realtà pare allontanarsi. Toni di voce, espressioni del viso, comportamenti si modificano all'accendersi delle luci della ribalta.

Nessuno, in questa vicenda, ha rinunciato al proprio *ciak* sul "set mediale": indagati, difensori, esperti, tecnici, sospetti, genitori della vittima. E la vittima stessa è stata descritta attraverso immagini, video e fotografie reperite dalla rete, dal suo profilo su Facebook e da filmati amatoriali girati in feste di famiglia. Il delitto di Avetrana si perde nella sua rappresentazione e si carica di valenze simboliche ed iconografiche.

Lo "spirito mediatico" di Sabrina e Michele Misseri aleggia di diretta tv in diretta tv; ogni pianto, ogni dichiarazione, ogni silenzio esibito di fronte ai conduttori tv che si fanno aedi di questa storia appare funzionale alla sceneggiatura creata per modellarsi perfettamente ai ritmi degli studi televisivi tra interviste esclusive, speciali e continue riproposizioni di false verità.

Il caso irrompe con tutta la sua forza nelle vite dei telespettatori perché il 6 ottobre del 2010 quella che fino a quel momento era stata la ricerca di una ragazzina sparita si trasforma in una sorprendente rivelazione in diretta del ritrovamento del cadavere di Sarah. Federica Sciarelli, con qualche esitazione nei toni vocali, un po' imbarazzata ma certa di dover comunicare la tragica novità, annuncia la morte della quindicenne. Lo share di *Chi l'ha visto?* passa da una media del 9% ad una media del 15% (un milione in più di spettatori rispetto all'anno precedente).³ Lo spettacolo inconsapevolmente è stato predisposto in maniera perfetta: di fronte alle telecamere le principali protagoniste del dramma, il set era proprio la casa degli assassini.

È il primo grande successo registrato da una trasmissione che si occupa di questo caso. Il boom di ascolti è facilmente riconducibile alla rivelazione in diretta della svolta rispetto alle indagini che duravano da più di un mese. Ma la forza di questo racconto deve ancora esprimere tutte le sue potenzialità in termini di permanenza lungo i palinsesti. Si registrano, naturalmente, altri picchi di *share* in occasione d'importanti novità - come la notizia di Sabrina indagata - ci riferiamo, ad esempio, alla puntata di *Quarto Grado* del 15 ottobre 2010 che permette a Rete4 di raggiungere il 30% di share, oppure la puntata di *Matrix* dello stesso giorno che dopo la mezzanotte ottiene il 42% di share.⁴ Ma aldilà di questi colpi di scena dall'impatto immediato, presto ogni trasmissione in onda quotidianamente scoprirà e renderà funzionale ai propri obiettivi la ricostruzione della

scena del crimine e del contesto sociale, la ricerca del colpevole attraverso le interviste a protagonisti e comprimari e per periodi molto più lunghi di quanto ci si sarebbe inizialmente immaginati (Cava, 2013). La maggior parte delle trasmissioni sceglie di raccontare il giallo d'Avetrana puntando sulla forza della parola. Altre – ne citiamo una su tutte *Porta a Porta* – costruiscono la propria rappresentazione della storia d'Avetrana valorizzando la dimensione figurativa che si concretizza in descrizioni minuziose di oggetti (ad esempio la corda o la cintura con cui probabilmente è stata strozzata Sarah) o di ambienti (il plastico di Bruno Vespa che miniaturizza perfettamente la villa dei Misseri).

La struttura fissa che si ripete in tutti i programmi è la discorsivizzazione dell'azione criminale.

Si pensi ai gruppi di ospiti che costituiscono il cast fisso delle tante trasmissioni: lo psicologo Paolo Crepet e la criminologa Roberta Bruzzone per *Porta a Porta*; la giornalista Barbara Palombelli, i criminologi Francesco Bruno e Massimo Picozzi per *Quarto Grado*; lo psichiatra Alessandro Meluzzi, la giornalista Emanuela Falcetti, lo psichiatra e professore universitario Massimo Di Giannantonio per *La vita in diretta* ecc...

Se consideriamo l'analisi delle strutture narrative principali, in base alla costruzione dei personaggi, degli eventi, delle azioni, la narrazione della storia tragica di Sarah Scazzi si propone dipanandosi con identiche modalità; cambia, però, la messa in scena.

Le modalità di ripresa e di montaggio, lo studio televisivo, il tema musicale che accompagna la vicenda, l'uso delle immagini, il ritmo che il conduttore imprime alla cronaca dei fatti costituiscono le componenti superficiali del narrato, la loro mobilità permette allo spettatore di scegliere quale formula e stile narrativo si combini meglio alla propria sensibilità culturale e al proprio gusto (Bourdieu, 1979).

In questa catena narrativa che si auto-alimenta ogni testo appare quasi interdipendente all'interno di un "racconto totale"; ciascun programma, a seconda del genere appunto o della fascia oraria, fornisce un particolare contributo a favore del mantenimento delle condizioni essenziali per la riproduzione infinita della storia della morte di Sarah.

La storia di cronaca nera narrata è la struttura portante del meta-format: uno scheletro che diventa la mappa condivisibile alla quale fanno riferimento tutti i programmi che sceglieranno di metterla in scena. È il punto nevralgico del meta-format che permette l'interazione tra generi televisivi anche molto differenti trasformandoli in moduli che s'intrecciano in un sistema continuo di rinvii (Cava, 2013).

Conclusioni

Questa logica reticolare in cui si vetrinizza (Codeluppi, 2007) la morte violenta è, secondo noi, l'ultima trovata dell'industria televisiva per continuare a plasmare la cultura visiva contemporanea.

I delitti, come tormentoni che coltivano la curiosità oscena, in una società caratterizzata dall'ipertrofia dei segni, dei messaggi, della comunicazione in generale, diventano espressione di esasperazione realistica.

L'oscenità brucia e consuma il proprio oggetto dal momento che lo si vede troppo da vicino, scorgendo ciò che immediatamente non si era ancora visto. Tutto diventa troppo vero. Il racconto di cronaca nera non è più specchio della realtà dei delitti ma è una creazione di simulacri che perdono di vista l'originale e si alimentano di una verità per così dire interna. Una verità che è il frutto di una certa convincente coerenza rispetto al lavoro sui segni compiuto proprio dalle logiche televisive fin qui descritte che ridefinendola, confondendosi con essa, la corrompono.

La realtà delle morti violente, così rappresentata, pare accettabile proprio grazie all'alterazione realizzata dalla messa in scena televisiva.

Così le storie criminali si vaporizzano nella loro rappresentazione televisiva, il reale si perde prima nel segno e poi nel simulacro (Baudrillard, 1976); la copia – il format tv del dolore – prende il sopravvento sull'originale (i drammi di violenza e morte della "realtà reale"). Questo mondo di vicende delittuose dominato dai segni della rappresentazione è quindi un simulacro senza via di uscita dove non contano più gli eventi con al centro la morte. Continua certo ad esserci una certa somiglianza tra queste due dimensioni, ma si genera una estetica del tutto originale, con una sua legittimazione di realtà, fatta delle formule narrative che abbiamo descritto.

La realtà dei drammi di nera finisce per essere questa "apparenza" una volta che viene condivisa dai pubblici. Non si tratta più di una derealizzazione della realtà mondana ma di una sua nuova formulazione.

Nota biografica

Antonia Cava è ricercatrice di Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi presso il Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologiche, Pedagogiche e Studi Culturali dell'Università di Messina dove insegna *Industria culturale e Media Studies*. Si occupa di analisi dell'immaginario e di consumi mediali. Tra le più recenti pubblicazioni: (con Francesco Pira) *Social Gossip. Dalla chiacchiera di cortile al web pettegolezzo* (Aracne, Roma 2015); *Da Disneyland a Sex and the City. Un'analisi dei pregiudizi sui pubblici dei media* (Franco Angeli 2010); Una rassegna sul diritto rappresentato. Racconti mediali e interazioni giuridiche a confronto, *Sociologia del Diritto* (2011).

Bibliografia

- Abruzzese, A. *Lessico della comunicazione*. Roma: Meltemi.
 Altheide, D.L., & Snow, R. P. (1979). *Media Logic*. Beverly Hills, CA: Sage.
 Barthes, R. (1962). *Structure du fait-divers*. Médiations.
 Barthes, R. (1981). *S/Z. Una lettura di Sarrasine di Balzac*. Torino: Einaudi.
 Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue. Essais critiques*. Paris: Seuil.
 Baudrillard, J. (1970). *La société de consommation*. Paris: Denoël.

- Baudrillard, J. (1972). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Gallimard: Paris; trad. it. (1974) *Per una critica della economia politica del segno*. Milano: Mazzotta Editore.
- Baudrillard, J. (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, J. (1983). *Les stratégies fatales*. Paris: Grasset.
- Baudrillard, J. (1994). Le crime parfait. *Topique*, 53, 5-13.
- Baudrillard, J. (2002). *Lo spirito del terrorismo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Bertoni, F. (2007). *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction*. Paris: Les éditions de minuit.
- Carnevali, B. (2012). *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*. Bologna: Il Mulino.
- Carrabine, E. (2008). *Crime, culture and the media*. Polity.
- Cava, A. (2013). *Noir Tv. La cronaca nera diventa format televisivo*. Milano: Franco Angeli.
- Cavicchioli, S., e Pezzini I. (1993). *La TV-Verità: Da finestra sul mondo a Panopticon*. Roma: Rai-Eri.
- Codeluppi, V. (2009). *Tutti divi. Vivere in vetrina*. Roma-Bari: Laterza.
- Codeluppi, V. (2007). *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*. Torino: Bollati e Boringhieri.
- Corradi, C. (2005). *Il nemico intimo. Una lettura sociologica dei casi di Novi Ligure e Cogne*. Milano: Le Melusine.
- Couldry, N. (2003). *Media Rituals. A Critical Approach*. London-New York: Routledge.
- Debord, G. (1967). *La Société du Spectacle*. Paris: Éditions Buchet-Chastel.
- Di Chio, F., e Parenti P.G. (2003). *Manuale del telespettatore*. Milano: Bompiani.
- Ferrel, J., Hayward, K. e Young, J. (2008). *Cultural Criminology: An Invitation*. London: Sage.
- Hayward, K. (Ed.). (2010). *Framing crime: Cultural criminology and the image*. London-New York: Routledge
- Jewkes, Y. (2015). *Media and crime*. New York: Sage.
- Manzato, A. (2016). Scrivere la realtà. La serialità nel factual. *Mediascapes Journal*, 6.
- Nerenberg, E. V. (2012). *Murder Made in Italy: Homicide, Media, and Contemporary Italian Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Osservatorio di Pavia – Media Research e Consiglio Nazionale Ordine dei Giornalisti (2015), *La televisione del dolore*. Roma.
- Polesana M. A. (2010). *Criminality Show. La costruzione mediatica del colpevole*. Roma: Carocci.
- Pozzato, M.P. (2005). *Leader, oracoli, assassini. Analisi semiotica dell'informazione*. Roma: Carocci.
- Prattichizzo G. e Gentile C. (2016). Serialità espanse. Il racconto è là ... come la Tv. *Mediascapes Journal*, 6, 54-66.
- Presdee, M. (2004). *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*. London: Routledge.
- Provenzano, R. C. (cura di). (2007). *Al cinema con la valigia. I film di viaggio e il cineturismo*. Milano: Franco Angeli.
- Salem, G. W., & Lewis, D. A. (2016). *Fear of crime: Incivility and the production of a social problem*. Transaction Publishers.

- Stella, R. (2003). *Box Populi. Il sapere e il fare della neotelevisione*. Roma: Donzelli.
- Todorov, T. (1984). *Le categorie del racconto letterario*. In VV.AA., *L'analisi del racconto: le strutture della narritività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp* (pp. 227-270). Milano: Studi Bompiani.
- Walklate, S. (2007). *Imagining the Victim of Crime*. Maidenhead: Open University Press.

Note

¹ Sono stati esaminati i programmi che intrecciano elementi tipici del genere informazione ad altri propri dell'intrattenimento.

² Tra le tantissime storie che negli ultimi quindici anni hanno incollato allo schermo gli italiani ricordiamo il massacro di Novi Ligure (nel 2001 Erika De Nardo uccide a coltellate in collaborazione con il suo fidanzato la madre ed il fratellino di 12 anni); il delitto di Cogne (Annamaria Franzoni viene riconosciuta colpevole dell'omicidio del figlio Samuele ucciso nel 2002 con 17 colpi di un oggetto non meglio identificato); la strage di Erba nel 2006 (i coniugi Olindo e Rosa uccidono quattro vicini di casa); l'omicidio di Perugia (nel 2007 Meredith Kercher una studentessa inglese viene trovata uccisa con la gola tagliata nella sua casa, la sua coinquilina ed il fidanzato sono stati condannati in primo grado ed assolti in appello, al momento solo un giovane ivoriano è stato condannato per omicidio volontario) e il caso di Avetrana (la quindicenne Sarah Scazzi nel 2010 viene uccisa dalla cugina Sabrina Misseri in complicità con la zia Cosima in una piccola cittadina pugliese).

³ Fonte Auditel 7 Ottobre 2010.

⁴ Fonte Auditel 16 Ottobre 2010.