

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

**DOTTORATO DI RICERCA IN**  
**Studi teatrali e cinematografici**  
Ciclo XXV

**Settore Concorsuale di afferenza:** 10/C1 – TEATRO, MUSICA, CINEMA,  
TELEVISIONE E MEDIA AUDIOVISIVI

**Settore Scientifico disciplinare:** L-ART/06 – CINEMA, FOTOGRAFIA E  
TELEVISIONE

***Framing Death. La morte in diretta, tra cinema e media digitali.***

**Presentata da: Nicolò Gallio**

**Coordinatore Dottorato**

**Prof. Marco De Marinis**

**Relatore**

**Prof. Guglielmo Pescatore**

**Esame finale anno 2013**



## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	5
---------------------------	---

### **CAPITOLO 1 – PARADIGMI DI (IR)RAPPRESENTABILITÀ**

1.1 La morte come tabù pop: dalla rimozione al <i>vigor mortis</i> .....	13
1.2 Dall'arena al salotto: i media audiovisivi e la “necrocultura”.....	31
1.3 Il paradigma pornografico: successo e limiti.....	49
1.4 Testi e discorsi: opacità e interdizioni variabili.....	56

### **CAPITOLO 2 – INQUADRARE LA MORTE**

2.1 La morte al cinema: emersioni e riassorbimento.....	71
2.2 Tre prospettive su corpo, morte e macchina da presa.....	85
2.3 Mondo e cannibal movies: dal paracinema agli <i>offensive films</i> .....	92
2.4 Moral panic: lo snuff movie, dai margini a Hollywood (e ritorno).....	114
2.5 Dai Video Nasties al Torture Porn.....	123

### **CAPITOLO 3 – DENTRO E FUORI I TESSUTI**

3.1 Leggende urbane, viralità ed effetto alone: lo snuff tra dinamiche di diffusione e contagio.....	137
3.2 Ripetizione, intertestualità e saturazione negli <i>shockumentaries</i> .....	160
3.3 Design e strutture modulari: inserti e code.....	173
3.4 Resilienza e contorni: <i>The Zapruder Film</i> .....	186

### **CAPITOLO 4 – VENDERE LA MORTE: STRATEGIE DI MARKETING E DISTRIBUZIONE**

4.1 Un fallimento di successo: la promozione di <i>Snuff</i> .....	199
4.2 “Chi sono i veri cannibali?” Costruendo <i>Cannibal Holocaust</i> .....	207
4.3 “Fact or fiction?” Il franchise <i>Faces of Death</i> .....	215
4.4 Fiori di carne e sangue: il caso <i>Guinea Pig</i> .....	229
4.5 “Spreading the Sickness”: lavorare sulle nicchie.....	238

## **CAPITOLO 5 – LA MORTE 2.0**

5.1 I “social-media killers”.....	255
5.2 “Pure evil since 1996”: gli <i>shock sites</i> .....	266
5.3 War Porn: (ri)editare la guerra.....	278
5.4 Remixare la morte.....	291
<b>CONCLUSIONI</b> .....	307
<b>APPENDICE</b> .....	313
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	319
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	325
<b>SITOGRAFIA</b> .....	357

## INTRODUZIONE

Il pomeriggio del 19 agosto 2012, Tony Scott, regista di pellicole di successo come *Top Gun* (id., 1986) e *Giorni di tuono (Days of Thunder, 1990)*, sta percorrendo in auto il Vincent Thomas Bridge a San Pedro, nel distretto di Los Angeles. Ad un certo punto accosta, scavalca la balaustra del ponte e si lancia nel vuoto, trovando la morte nelle acque sottostanti.

A poche ore dal decesso, mentre i media si interrogano sui motivi del gesto avanzando l'ipotesi di una malattia incurabile, inizia a circolare la notizia che esisterebbero diversi video che documentano la sequenza: sarebbero stati realizzati da passanti con i propri smartphone e si aggiungono a quelli delle videocamere di sorveglianza del ponte. Ma non è tutto: sembra infatti che qualcuno stia cercando di vendere questi filmati a certi siti specializzati in gossip. Come riferisce *TMZ*, uno dei più importanti siti web del settore, “[...] the shots are being vigorously shopped around... for a price. [...] *TMZ* has seen the footage... but we did not purchase the material. It's unclear if another media outlet has taken the bait.”<sup>1</sup>

Mentre si specula su chi sia il venditore e chi abbia concluso la trattativa, il filmato viene immediatamente definito “snuff movie”<sup>2</sup> e si avanza l'ipotesi che sia stato acquistato da “un rappresentante di un potente media statunitense.”<sup>3</sup> Nel frattempo i conoscenti di Scott si scagliano con rabbia contro chi sta organizzando la vendita<sup>4</sup> e di lì a

---

1 TMZ Staff, “Tony Scott Death Video Being Shopped”, *Tmz.com*, 8/21/2012.

<http://www.tmz.com/2012/08/21/tony-scott-death-video-shopped/>

Redazione Online, “Il suicidio del regista filmato dalle videocamere: le immagini della morte di Tony Scott”, *Corriere.it*, 21 agosto 2012.

[http://www.corriere.it/spettacoli/12\\_agosto\\_21/filmato-il-suicidio-di-tony-scott-il-video-in-vendita\\_5d8b3c0a-eb84-11e1-86c1-4eb4011ad571.shtml](http://www.corriere.it/spettacoli/12_agosto_21/filmato-il-suicidio-di-tony-scott-il-video-in-vendita_5d8b3c0a-eb84-11e1-86c1-4eb4011ad571.shtml)

Ultimo accesso: 15 marzo 2013.

2 Anon., “Tony Scott, esiste un video del suicidio. Giallo sull'emittente che l'ha comprato”, *Leggo.it*, 21 agosto 2012.

<http://www.leggo.it/archivio.php?id=191948>

Ultimo accesso: 15 marzo 2013.

3 Redazione Online, “Acquistato il video che riprende il suicidio del regista Tony Scott... Snuff Movie”, *Direttanews.it*, 21 agosto 2012.

<http://www.direttanews.it/2012/08/21/acquistato-il-video-che-riprende-il-suicidio-del-regista-tony-scott-snuff-movie/>

Ultimo accesso: 15 marzo 2013.

4 Karen Benardello, “Taking of Pelham 123' Actor Victor Gojcaj Defending Tony Scott Against People Trying to Sell Suicide Tape”, *Shockya.com*, August 23, 2012.

<http://www.shockya.com/news/2012/08/23/taking-of-pelham-123-actor-victor-gojcaj-defending-tony-scott-against-people-trying-to-sell-suicide-tape/>

Ultimo accesso: 15 marzo 2013.

qualche settimana iniziano a circolare altri contenuti legati al suicidio: si tratta delle conversazioni dei testimoni che hanno chiamato il 911 subito dopo il salto del regista, diffuse dallo stesso *TMZ*.<sup>5</sup> Poco dopo, però, la notizia inizia lentamente a scomparire dall'agenda dei media senza una vera e propria conclusione.

Il caso del suicidio di Tony Scott è, come vedremo, solo uno dei moltissimi esempi in cui l'etichetta *snuff* è applicata a contenuti legati alle registrazioni e al consumo di immagini di morte: episodi in cui si ipotizza che il commercio di questi materiali sia regolato da una legge di domanda ed offerta che vede la richiesta impennarsi quanto più le vittime sono note, mescolando così i circuiti underground – più tipicamente legati ai filmati di morte, così come sono stati codificati dalle leggende urbane – con i grandi gruppi editoriali dell'informazione e dell'intrattenimento. Un sistema che unisce la cronaca e lo spettacolo (facendo anzi spettacolo della cronaca) e che, come ricorda Alessandro Amaducci, è diffuso e strutturato al punto che i *player* che vi operano non hanno più necessariamente a che fare con la criminalità, ma agiscono come distributori secondo precise logiche inscritte nel venir meno della *cultura della morte*, a favore della ricerca della sua immagine.<sup>6</sup>

Il percorso che proponiamo nel presente elaborato parte proprio da qui, dalla congiunzione tra la mitologia dello *snuff* e le possibilità di manipolazione e condivisione offerte dai media digitali, per svilupparsi a ritroso sulle tracce delle prime occorrenze delle immagini di morte nel cinema, analizzandone l'evoluzione alla luce delle ibridazioni linguistiche consentite dai *new media*.

Sullo sfondo, appunto, il tabù della morte nel suo innestarsi nei linguaggi audiovisivi, per affrontare il quale si è scelto di adottare un approccio multidisciplinare che tenga conto sia delle specifiche analisi sviluppate nell'ambito dei Film Studies, che dell'ampia riflessione di matrice socio-antropologica e di puntuali apporti provenienti dall'area del marketing e della promozione degli audiovisivi, per meglio affrontare le strategie di comunicazione adottate da quelle produzioni che hanno fatto leva proprio sulla morte (reale o simulata) per costruire le ragioni del proprio successo.

Come mostrano i sempre più numerosi casi di cronaca riportati dai media, la

---

5 TMZ Staff, "Tony Scott 911 Calls. 'There's a Man Who Just Jumped'", *TMZ.com*, 10/2/2012. <http://www.tMZ.com/2012/10/02/tony-scott-death-911-call/>  
Ultimo accesso: 15 marzo 2013.

6 Cfr. Alessandro Amaducci, "Verrà la morte (e avrà i tuoi occhi). Gli *snuff* in Internet", *La valle dell'Eden, Americana. Cinema e televisione negli Stati Uniti dopo l'11 Settembre*, Anno IX, n. 18, gennaio-giugno 2007, Torino, Carocci, pp. 111-119.

preoccupazione per la gestione delle immagini di morte si configura come un nodo centrale che coinvolge spettatori, produttori di contenuti e broadcaster, dato che la sua emersione puntuale, nell'ambito dei notiziari o sotto forma di contenuti condivisi online, è sempre più evidente. Se la letteratura socio-antropologica è concorde nel ritenere che, rispetto al passato, oggi la morte sia meno presente nella vita comune delle persone, che tendono a rimuovere i segni della contiguità vivendo il lutto in forma privata, essa è però al tempo stesso percepita in modo pervasivo, perché disseminata nel panorama mediale in cui siamo immersi. Oggetto di specifici interdetti nella vita di comunità, la morte trova quindi il modo di riemergere in precisi ambiti e cornici di fruizione, al cui interno ci è consentito affrontare ciò che usualmente è rimosso: la cronaca nera, certe manifestazioni dell'arte, alcuni filoni cinematografici e specifici siti online sono occasioni di fruizione in cui essa è declinata secondo convenzioni che, in parte, ne riducono il portato eversivo, in parte, invece, stimolano il dibattito sulla sua corretta ricezione e gestione.

Il presente elaborato, concentrandosi in maniera specifica sulle produzioni audiovisive, e quindi sulla possibilità intrinseca al cinema – e alle sue forme derivate – di registrare un evento in diretta, tenta di mappare alcune dinamiche di produzione e *reframing*, e considera quindi una particolare manifestazione della morte: quella che viene comunemente indicata come “morte in diretta”.

Dopo una prima ricognizione sviluppata nel Capitolo 1 – *Paradigmi di (ir)representabilità*, dedicato alla tensione continua tra la spinta a considerare la morte come l'ultimo tabù e le manifestazioni che essa invece assume all'interno di quella che alcuni definiscono “necrocultura”, appare chiaro che il paradigma pornografico, a dispetto della sua vasta adozione, risulta ormai inefficace per delineare compiutamente le emersioni della morte nei media, soggetta com'è a opacità e interdizioni variabili, e necessita dunque di prospettive analitiche più articolate.

È quindi necessario tentare di *Inquadrare la morte* (Capitolo 2). Se, fin dalle origini, il cinematografo ha offerto la possibilità di fissare su pellicola un evento puntuale e ontologicamente “altro” come quello in oggetto, nonché di proiettarlo virtualmente all'infinito, questioni etiche hanno impedito che si creasse un vero e proprio mercato di film di morte nell'ambito del cinema delle origini (seppure non sono mancati numerosi esempi di morti bianche catturate dall'obiettivo degli operatori), optando invece per la produzione di attualità ricostruite e film a trucchi. In seguito, la codifica dei generi

cinematografici avrebbe ingabbiato la morte – almeno dal punto di vista della fiction – in precise cornici formali e convenzioni narrative, in grado di permettere allo spettatore di gestirne la visione in tutta sicurezza per mezzo di rappresentazioni finzionali. Successivamente, alcuni cineasti, sperimentando soprattutto nell'ambito del cinema documentario, hanno tentato di allargare alcune delle maglie linguistiche tradizionalmente utilizzate, ibridando le formule più classiche e catturando la realtà della malattia incurabile (*Lampi sull'acqua*, Wim Wenders, 1981), del suicidio (*The Bridge – Il ponte dei suicidi*, Eric Steel 2006), o esplorando la dimensione del cadaverico (*The Act of Seeing with One's Own Eyes*, Stan Brakhage, 1971).

Ciò che la ricezione transnazionale di queste pellicole evidenzia è innanzitutto la difficoltà della critica nell'assegnare loro una posizione definita e stabile nell'ambito della produzione di genere: se ne evidenzia lo statuto di film sperimentali, l'ibridazione con la fiction, o li si condanna come “pseudo snuff”. Il ricorso a questa etichetta è di particolare rilevanza, perché, oggi, risulta essere un termine ombrello che designa generalmente un contenuto audiovisivo che contiene al suo interno la registrazione della morte in diverse sue manifestazioni. Tuttavia, in origine, esso ha una connotazione ben precisa: se infatti di snuff si inizia a parlare all'inizio degli anni Settanta, durante il processo a Charles Manson e ai membri della “Family”, è con la successiva campagna promozionale del film *Slaughter* (Michael Findlay, Roberta Findlay, 1971), trasformato in *Snuff* dal produttore Allan Shackleton nel 1976, che si iniziano a formalizzare le caratteristiche dei cosiddetti snuff films. L'adozione dei tratti formali attribuiti allo snuff da parte dell'industria cinematografica darà poi il via ad un vero e proprio filone tutt'ora ampiamente sfruttato dalle produzioni horror e thriller, mentre il termine passerà a designare, soprattutto quando utilizzato dai media, i contenuti più diversi, la cui unica caratteristica comune è quella di rappresentare immagini di morte, o non meglio definiti contenuti audiovisivi particolarmente efferati.

Ma lo snuff non è certo l'unico filone ad aver affrontato la morte e le sue implicazioni ibridando la realtà e il *fake*. A partire dagli anni Sessanta e dal capostipite *Mondo cane* (Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco Prosperi, 1963), i *mondo movies*, meglio noti come *shockumentaries* sul mercato internazionale, hanno portato alle estreme conseguenze le logiche formali del cinema documentaristico, sia per la spregiudicata scelta di mescolare realtà e finzione, che per la successiva deriva contenutistica che, a partire



dagli anni Settanta, ha visto prevalere sempre più spesso lo sfruttamento della morte come assemblaggio e ripetizione di sequenze all'interno di compilation di disastri mortali, suicidi e omicidi.

Gran parte dei film qui considerati, nei primi anni Ottanta sarebbero stati coinvolti nel momento di passaggio tra la *deregulation* del mercato home video inglese e l'introduzione di leggi che regolamentavano la circolazione e la fruizione di film ad alto tasso di sesso e violenza. Ribattezzate Video Nasties per evidenziarne la minaccia sociale, queste pellicole sarebbero state duramente perseguite dalle forze dell'ordine sulla base di vere e proprie liste redatte dalla British Board of Film Classification, diventando allo stesso tempo oggetto di culto e collezionismo tra gli amanti dell'horror.

Nel ricostruire come questi contenuti controversi abbiano goduto dell'ampia diffusione di cui tuttora beneficiano, si è scelto di seguire due strade: da un lato (Capitolo 3 – *Dentro e fuori i tessuti*) l'analisi della particolare costruzione formale, costituita di inserti e code che consentono di ospitare all'interno del corpo del film sequenze che riproducono (vere o presunte) morti registrate dalla macchina da presa, considerandone al tempo stesso le peculiari modalità di fruizione (sul modello dei riti di passaggio, una funzione primaria del cinema horror) e come la ripetizione e la saturazione riscontrate negli *shockumentaries* assolvano funzioni differenti rispetto all'intertestualità tradizionalmente intesa; dall'altro (Capitolo 4 – *Vendere la morte: strategie di marketing*), considerare le campagne di marketing di prodotti come *Slaughter/Snuff*, *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980) e franchise come *Faces of Death* (Conan LeCilaire, 1978) consente di evidenziare che le strategie promozionali sono state fondamentali per raggiungere un vasto pubblico attraverso strategie particolarmente creative, ma al tempo stesso si sono rivelate controproducenti per i guai giudiziari che hanno causato a produttori e registi. I casi presi in esame sono emblematici perché possono essere considerati esempi ante-litteram di quello che oggi è definito marketing non-convenzionale, dal momento che hanno fatto leva sia sul design dei film (uso del *found footage*; dialettica *actual/fake*), sia su processi di *newsmaking* e *word-of-mouth*.

L'eredità di questa generazione di cineasti impegnati nell'exploitation è stata raccolta da molti registi che sono passati dietro la macchina da presa dopo anni di appassionata “militanza” tra le schiere dei fan di coloro che, oggi, sono considerati maestri del genere. Casi come Toetag Pictures delineano il passaggio di giovani registi dal rango di

semplici appassionati a veri e propri imprenditori, capaci, anche in giovane età, di entrare sul mercato con prodotti di genere per poi creare aziende di successo, in grado, col tempo, di differenziare la produzione e proporsi nel panorama dell'horror con un'identità ben precisa e riconoscibile. Sempre più spesso le nuove generazioni di *moviemakers* uniscono la consapevolezza maturata come consumatori, all'uso creativo della Rete per diffondere i propri lavori (ne sono un esempio quei progetti che si muovono sulla scia di snuff e mondo movies e sfruttano abilmente le opportunità offerte dal Web 2.0): dalle campagne per realizzare *faux snuff* finanziate in *crowdfunding*,<sup>7</sup> alla simulazione di morti in diretta per il lancio di film dal sapore documentaristico, in grado di mescolare sapientemente il giornalismo d'inchiesta e la circolazione virale delle leggende urbane.

Infine, il Capitolo 5 – *La morte 2.0* segna l'approdo alle dinamiche di manipolazione, remix e riappropriazione incessante di contenuti audiovisivi, processi che evidenziano come, anche rispetto a temi sensibili, gli utenti sentano l'esigenza di aprire un dibattito che vada al di là delle letture proposte dai media broadcast. La creazione dal basso di ampi archivi (i cosiddetti *shock sites*) in cui si accumulano photogallery di cadaveri, video violenti e clip di incidenti mortali, evidenzia sì un'attenzione verso questi materiali da parte di certe nicchie con la passione per il gore, ma a ben vedere le produzioni discorsive che generano consentono di riflettere sulla necessità percepita dagli utenti di ottenere maggiori informazioni e trasparenza rispetto ai materiali d'origine. Infatti, una volta filtrate dai persistenti fenomeni di disturbo come *trolling*<sup>8</sup> e *flame wars*,<sup>9</sup> e ripulite dal costante rumore di fondo che alimenta le teorie del complotto, le discussioni che emergono a ridosso delle clip catalogate sotto il termine ombrello *war porn*, o dei remix prodotti a partire dai video originariamente realizzati dai gruppi terroristici, manifestano l'ansia di sapere come si sono svolti realmente i fatti, se i contenuti analizzati

---

7 In termini generali il crowdfunding prevede che più gli investitori si impegnano insieme in uno stesso progetto (con annessa riduzione del rischio) e più i creativi/imprenditori hanno la possibilità di vedere realizzata la propria idea. Solitamente il processo, che si sviluppa su apposite piattaforme online, prevede che ad ogni progetto promosso da un utente sia associata una scadenza e un obiettivo di capitale da raggiungere: se alla scadenza la somma è stata raggiunta, il progetto andrà in porto.

8 Come ricorda Ken Gelder, “A *troll* is generally taken to be someone who plays out a disruptive role online by intervening in newsgroups, discussion lists and so on: sometimes in order to attack or 'flame', sometimes to deceive (with 'disinformation', or 'misinformation'), sometimes to parody or outrage or merely to annoy.”

Ken Gelder, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*, London and New York, Routledge, 2001, p. 156.

9 In termini generali, con *flame war* si indica un aspro dibattito che si sviluppa tra utenti online ed è spesso incentrato su argomenti sensibili come religione, politica, passioni e gusti personali. Offese e attacchi personali sono assolutamente comuni in queste dinamiche.

dai media broadcast possono essere letti altrimenti, se questi materiali sono stati presentati nella loro forma integrale o sono stati invece sottoposti a processi di censura.



## CAPITOLO 1 – PARADIGMI DI (IR)RAPPRESENTABILITÀ

### 1.1 La morte come tabù pop: dalla rimozione al *vigor mortis*.

“What happens to your Facebook profile if you die?” È la domanda che pongono agli utenti del social network più utilizzato i creatori di *if i die*, la prima applicazione per Facebook pensata per creare un video o un messaggio di testo che verrà pubblicato in caso di morte dell'utente.<sup>10</sup> Creata dalla startup israeliana Willook, fondata e guidata da Eran Alfonta, e promossa attraverso una serie di divertenti video animati<sup>11</sup> che scherzano sul carattere di imprevedibilità del momento del decesso, questa “digital afterlife application” dalla tagline ammiccante (“What will you leave behind?”), ha suscitato reazioni contrastanti. Secondo quanto riportato nel press kit ufficiale, dopo l'installazione è sufficiente creare un video di addio o scrivere un testo o registrare una traccia audio e scegliere almeno tre persone di fiducia tra i propri contatti Facebook, che avranno il compito di confermare il decesso e annunciare la dipartita dell'utente diffondendone il messaggio. La campagna di comunicazione creativa<sup>12</sup> ha puntato sull'annuncio diretto del prodotto ad una serie di potenziali utenti, selezionati usando le API di servizi *location based* come Foursquare e Gowalla, incrociando i dati di Twitter, Facebook Places e Google Latest: individuati con precisione i singoli target, ogni messaggio telefonico con cui sono stati contattati è stato personalizzato. Secondo le stime dell'azienda, che punta a raggiungere il milione di utenti entro la fine del 2012, la campagna ha ricevuto una copertura mediatica stimata in 15 milioni di dollari, con notizie rilanciate, tra gli altri, da CBS, CNN, SKY, FOX News, BBC e NBC.

---

10 <http://ifidie.net>

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012.

11 Anche il canale ufficiale YouTube mantiene lo stesso tono: la frase scelta per iscriversi al canale e ricevere aggiornamenti sui video postati è «Subscribe to follow death». Ai seguenti link sono visibili due clip promozionali:

*if i die – Facebook app – your message after you die*

[http://www.youtube.com/watch?v=sdzCELOfGgE&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=sdzCELOfGgE&feature=player_embedded)

*if i die 1<sup>st</sup> – Your chance to world fame, after you die*

[http://www.youtube.com/watchannotation\\_id=annotation\\_564806&feature=iv&src\\_vid=sdzCELOfGgE&v=YIX0Epx4VVc](http://www.youtube.com/watchannotation_id=annotation_564806&feature=iv&src_vid=sdzCELOfGgE&v=YIX0Epx4VVc)

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012.

12 I dati della campagna sono disponibili al seguente link: <http://advertising-awards.com/ifidie/>

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012.

Secondo il fondatore, l'idea alla base di *if i die* sarebbe nata dopo che un suo amico in vacanza in Italia è scampato ad un incidente automobilistico, un evento traumatico che ha fatto loro comprendere come la morte possa raggiungerci in qualsiasi momento, in ogni luogo, e che avrebbe dovuto esistere un servizio che permettesse di lasciare un messaggio per i propri cari. Dopo aver verificato che sul mercato non c'era nulla di simile, Alfonta ha pensato bene di crearlo. Nell'upgrade, l'applicazione, che rimane assolutamente gratuita (ma ne sono allo studio versioni “pro” che prevedono una sottoscrizione annuale), diventa ancora più “social oriented”, facendo leva sull'indice di popolarità e aggiornando ai tempi del Web 2.0 il warholiano quarto d'ora di fama:

if i die 1<sup>st</sup> – A once in a death-time chance

We all want to leave our mark in this world, however only a handful of lucky or talented people get a chance to leave their legacy for the future generations to come.

if i die 1<sup>st</sup> is everyone's chance to world fame. The message of the first user to die, out of all the users that left their if i die 1<sup>st</sup> message will be “awarded” with global exposure estimated in 200 million people. The chosen message will be featured on Mashable, the leading social media with over 20 million visitors, as well as on various international news casts, websites and blogs.

As part of the world fame concept, the music for the if i die 1<sup>st</sup> video was composed by Mr. Lee Curreri, AKA Bruno Martelli from the successful TV series FAME.

World fame is just around the corner, but so is death. What will you leave behind?<sup>13</sup>

Il lancio dell'applicazione è stato accolto dai sorrisi nervosi dei giornalisti che hanno coperto la notizia, spesso accompagnata dall'aggettivo “creepy”: *if I die* è definita “morbid app” dall'*Huffington Post*, che ne parla nella sezione “weird news”,<sup>14</sup> mentre *FOX News* la chiama “morbid service”,<sup>15</sup> anche *Mashable* usa lo stesso aggettivo<sup>16</sup> e, sottolineando che “i profili Facebook non muoiono nella stessa maniera delle persone”,<sup>17</sup> ha ripreso un articolo che riassume i diversi servizi per gestire la propria vita digitale dopo il decesso (solo su Facebook si stimano siano 5 milioni i profili inattivi a causa della morte

---

13 Tratto dal comunicato stampa ufficiale, disponibile sul sito dell'applicazione.

14 David Moye, “New Facebook App 'If I Die' Lets Users Compose Final Message In Advance”, *Huffington Post*, 1/18/12.

[http://www.huffingtonpost.com/2012/01/18/new-facebook-app-if-i-die\\_n\\_1213284.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/01/18/new-facebook-app-if-i-die_n_1213284.html)

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012.

15 Anon., “‘If I Die’ app updates Facebook for you when you pass”, *FoxNews.com*, February 17<sup>th</sup>, 2012.

<http://www.foxnews.com/tech/2012/02/17/if-die-app-updates-your-facebook-when-youre-dead/>

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012.

16 Zachary Sniderman, “If I Die: Facebook App Lets You Loave Sweet Last Words”, *Mashable*, January 6, 2012.

<http://mashable.com/2012/01/06/if-i-die-facebook-app/>

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012.

17 Erica Swallow, “7 Resources for Handling Digital Life After Death”, *Mashable*, October 11, 2010.

<http://mashable.com/2010/10/11/social-media-after-death/>

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012.

degli utenti): Entrustet<sup>18</sup> permette di gestire i propri “digital assets”, dai profili social ai files; Legacy Locker<sup>19</sup> consente di trasferire i propri beni digitali a destinatari fidati; My Webwill<sup>20</sup> assicura che una persona di fiducia possa occuparsi dei social networks del defunto e che l'utente, finché ancora in vita, possa decidere come vuole siano gestiti dopo la sua scomparsa; la funzione post-mortem di Future.tk<sup>21</sup> fa sì che si possano predisporre messaggi da inoltrare in caso di decesso, dopo che lo stesso sia stato confermato da fonti certe scelte dall'utente; Deathswitch<sup>22</sup> chiede periodicamente feedback sotto forma di password per assicurarsi che il profilo sia ancora attivo, e in caso di non risposta prolungata provvede ad avvertire una serie di contatti prescelti, inviando messaggi e istruzioni precedentemente preparate; con tre piani tariffari differenziati a seconda della quantità di materiale da inviare, GreatGoodbye<sup>23</sup> gestisce e-mail pre-impostate previa autorizzazione di una “trusted source”; con una tariffa che varia da 9.95 \$ all'anno, fino a 239,95 \$ per un servizio “a vita”, AssetLock<sup>24</sup> garantisce invece lo storage di informazioni cruciali come eredità, dettagli finanziari e assicurazioni. Dato che molti di questi servizi sono a pagamento, si va configurando sempre di più un modello di business che coinvolge il “caro estinto” ancora in vita (in maniera non troppo diversa, a dir la verità, dal pagare per tutta la vita il loculo che si andrà ad “utilizzare” solo quando sarà il momento). Ed è anche evidente che l'utilizzo delle ultime volontà in queste nuove forme apra un dibattito sulla gestione legale delle procedure stesse.

I social network e le piattaforme digitali sono però usati sempre più spesso anche in maniera meno pianificata, come strumento per un ultimo sfogo in situazioni drammatiche: sono infatti sempre più numerose le persone che affidano un saluto finale ad un video postato su YouTube. Uno dei casi più recenti è quello del 28enne Eric McLean, originario di West River (Wisconsin) e affetto da leucemia, che fin dai 23 anni ha documentato il decorso della malattia sul canale YouTube GivetoLIFE.org.<sup>25</sup> L'ultimo video caricato, dal titolo *Eric's Confession Final*, è una straziante ammissione sul definitivo peggioramento delle sue condizioni di salute, che non lascia spazio a possibilità

---

18 La piattaforma è stata di recente acquisita da Securesafe: [www.securesafe.com](http://www.securesafe.com)

19 <http://legacylocker.com>

20 <https://www.mywebwill.com>

21 <http://www.futuristk.com>

22 <http://www.deathswitch.com>

23 <http://www.greatgoodbye.com>

24 <http://www.assetlock.net>

25 <http://www.youtube.com/user/Donate2LIFE?feature=watch>

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012.

di guarigione e che si conclude con un ringraziamento alla famiglia, agli amici e a tutti quelli che l'hanno supportato: "I fought so hard, but the fight is over [...] My doctor says I won. He says I won. I got to believe him. There's nothing else I could have done. I fought to the end."<sup>26</sup> Ma pensiamo anche a progetti più complessi che si sviluppano seguendo la progressione della malattia, come quello che ha coinvolto Andy Whitfield, l'attore che ha interpretato Spartacus nella prima stagione della serie TV prodotta dal canale televisivo americano Starz. A Whitfield era stato diagnosticato un linfoma non Hodgkin, che lo avrebbe portato alla morte l'11 settembre 2011. La regista Lilibet Foster, che stava documentando la malattia, ha affidato il completamento del documentario *Be Here Now – The Andy Whitfield Story* ad una campagna finanziata sulla piattaforma di crowdfunding Kickstarter,<sup>27</sup> raggiungendo e superando in breve tempo la cifra richiesta grazie al supporto dei fan di Andy, che hanno onorato in questo modo la memoria dell'attore che fino all'ultimo si è battuto con coraggio contro il cancro.

Il Web 2.0 sembra quindi consentire produzioni discorsive pervasive sulla morte, seppur mediate dalle dinamiche della Rete: pensiamo ad esempio ai profili personali sui social networks che si trasformano in "living memorials", luoghi di celebrazione del lutto in cui fan di star internazionali come Michael Jackson e Amy Winehouse postano video celebrativi, foto, poesie, pensieri, che crescono senza fine l'uno sull'altro come una straordinaria barriera corallina di contenuti.

Affrontare la morte, dunque, in forma mediata. Anche se le notizie *sulla* morte non mancano, e sono anzi all'ordine del giorno,<sup>28</sup> declinate a seconda delle cornici di fruizione

---

26 Laura Rothkopf, "Eric McLean, Wisconsin Man With Cancer, Says Tearful Goodbye in Final Video Blog", *Huffington Post*, 8/18/2012.

[http://www.huffingtonpost.com/2012/08/17/eric-mclean-confessions\\_n\\_1796302.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/08/17/eric-mclean-confessions_n_1796302.html)

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012.

27 <http://www.kickstarter.com/projects/426354716/be-here-now-the-andy-whitfield-story>

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012.

28 Alcune delle quali piuttosto curiose: pensiamo ad esempio all'annuncio dell'ideazione di un navigatore satellitare per cimiteri, Easy Grave, che permette di raggiungere con facilità una determinata tomba, inserendo semplicemente i dati del defunto; o ai goffi tentativi di vendere alla stampa il video del proprio suicidio in diretta.

Cfr., Redazione, "Ecco Easy Grave, navigatore per cimiteri. Software messo a punto da ricercatori dell'Università del Molise", *ANSA*, 13 settembre 2012.

[http://www.ansa.it/web/notizie/rubriche/cronaca/2012/09/13/Ecco-Easy-grave-navigatore-cimiteri\\_7472461.html](http://www.ansa.it/web/notizie/rubriche/cronaca/2012/09/13/Ecco-Easy-grave-navigatore-cimiteri_7472461.html)

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012;

Meo Ponte, "Scrivi una mail alla BBC 'Vi vendo il mio suicidio'", *La Repubblica* (Torino), 27 febbraio 2007.

"Rimasto senza lavoro e preda della disperazione, un 47enne italiano ha contattato diverse televisioni proponendo la vendita: 'Alla fine ho deciso: dato che stavo morendo dentro perché se non lavori ti senti inutile, un uomo in più, ho deciso di morire davvero. Guadagnandoci e contemporaneamente attirando



che le ospitano, è infatti opinione comune che l'argomento sia da tempo rimosso dalla società, rappresentando, di fatto, l'ultimo tabù. Un interdetto che però non è sempre stato tale, com'è evidente se consideriamo il rapporto simbolico che l'uomo ha instaurato con la morte nel corso dei secoli. L'argomento è evidentemente molto ampio e nelle pagine seguenti ci limiteremo a riassumere alcune delle questioni più rivelanti, che hanno animato il dibattito in quella variegata messe di pubblicazioni e aree di ricerca che va sotto il nome di *Death Studies* o studi tanatologici.

Nella sua seminale *Antropologia della morte*, Louis-Vincent Thomas distingue tra civiltà ad accumulo di uomini e quelle ad accumulo di beni. Nelle prime, la morte è dominata attraverso il simbolismo ed essa non diventa il tabù per eccellenza perché i bambini ne vengono a conoscenza presto e il suo pensiero è frequente nel caso dei vecchi; in quelle del secondo tipo, invece, e tra queste rientra la civiltà Occidentale, si cerca di scacciarne il pensiero, negandola, e facendone di conseguenza aumentare il timore fino al punto che esso si trasforma in ossessione.<sup>29</sup> Secondo Thomas, “mitologizzazione”, “intellettualizzazione”, “diversione”, “negazione”, “semplificazione”, “silenzio” e “negazione” sono alcuni dei meccanismi di difesa che l'uomo e la società mettono in atto per scrollarsi di dosso la paura della morte, dando luogo al tempo stesso ad un elaborato sistema di credenze per mettersi al riparo dai suoi effetti e ottenere il triplice risultato di assicurare l'individuo, rivitalizzare il gruppo e normalizzare i rapporti tra mondo dei vivi e quello dei defunti. I tratti che separano le società arcaiche da quella Occidentale sono la predilezione delle prime per il linguaggio del simbolo, l'accettazione della morte per trascenderla, l'assunzione del defunto come alter-ego, il mantenimento di un legame tra il mondo dell'al di là e quello dei vivi; l'Occidente, invece, si caratterizza per una riduzione del simbolico, il timore nei confronti della morte e la sua negazione, l'utilizzo di mediazioni immaginarie analoghe alle pulsioni più che al rito.

---

l'attenzione su un problema di cui non si parla mai e che riguarda tutti i quadri della mia fascia di età che non sono più appetibili per il mercato del lavoro. Ho pensato che uccidendomi in diretta facendo pagare i diritti per lo spettacolo alle emittenti televisive a cui ho scritto potevo assicurare l'assistenza a mia madre e dare un segnale. Se non compari sul video non esisti. Di conseguenza non esiste neanche il tuo problema. Non mi ha ancora risposto nessuno. In compenso, appena ricevuto la mail, mi hanno mandato a casa i carabinieri, preoccupati che potesse ammazzarmi.”

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/02/27/scrive-una-mail-alla-bbc-vivendo.html?ref=search>

Ultimo accesso: 14 ottobre 2012.

29 Louis-Vincent Thomas, *Antropologia della morte*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 341-342.

Muovendosi tra i due assi in cui si articola l'antropologia della morte, e cioè il cadavere da un lato, e, dall'altro, l'insieme di costruzioni mentali che fanno capo all'immaginario, l'antropologo traccia una prima indicazione di quella che definisce tanatosemiologia:

Considerati dal punto di vista sociale, la morte e i riti che la riguardano rimandano direttamente alla relazione significante/significato. È necessario distinguere innanzitutto tre campi principali: la *dimensione simbolica*, la *dimensione paradigmatica*, la *dimensione sintagmatica*. La prima procede per sostituzione metaforica (simbolo) o metonimica (spostamento) [...] La seconda mette in risalto opposizioni significative, dualità pertinenti: morte buona/cattiva, sterile/feconda [...] La terza collega gli elementi presenti al livello delle credenze e/o a quello dei riti senza trascurare il rapporto con il sistema della cultura considerata e con le sue principali idee-forza.<sup>30</sup>

Ne risulta così che ad ogni popolo fa capo un proprio sistema della morte connesso con la sua cosmologia, teogonia e psicologia. Thomas, richiamando Saussure e la distinzione tra linguaggio, lingua e parola, prosegue precisando che è anche possibile rapportarsi alla morte muovendosi sul triplice livello di intera umanità, società particolare e individuo: il *linguaggio* della morte è dato dalla somma dei segni clinici e culturali che esprime la sua presenza sotto forma di decesso, così come l'insieme dei comportamenti funebri; la *lingua* della morte ha invece a che fare con le specificità etniche, per cui i gruppi percepiscono la morte secondo i propri valori e schemi di pensiero; la *parola* della morte è invece la forma individuale del discorso relativo al proprio e altrui decesso. Senza approfondire ulteriormente, e solo per rendere l'idea di quanto possano essere dettagliati i linguaggi sulla/della morte, elenchiamo i miti e i riti, le codifiche delle attività professionali (medico, prete, becchino...), il linguaggio ludico, quello informativo, quello commerciale e pubblicitario, quello di circostanza...

Assistiamo dunque al paradosso di una proliferazione di discorsi intorno a ciò che Zygmunt Bauman definisce “condizione senza pensiero, che non possiamo visualizzare e nemmeno interpretare concettualmente [...] l'archetipa contraddizione in termini”;<sup>31</sup> ciò che Edgar Morin chiamava idea traumatica per eccellenza, contenente il vuoto infinito: “la più vuota delle idee vuote perché il suo contenuto è l'impensabile, l'inesplorabile, il 'non so che' concettuale che corrisponde al 'non so che' cadaverico.”<sup>32</sup> Il pensiero attorno alla morte, secondo il filosofo francese, è l'ultimo Rimosso emerso dal travaglio degli anni Sessanta, dopo il sesso, già riasservito e reintegrato nella società. Convivere con la morte si

---

30 Ibidem, p. 399.

31 Zygmunt Bauman, *Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 25-26.

32 Edgar Morin, *L'uomo e la morte*, Roma, Newton Compton, 1970, p. 30.

sarebbe rivelato sempre più centrale nel nostro vivere: da sempre causa di reazioni magiche e tabù, l'angoscia della morte ha avuto riscontro nella magia e nel mito, i cui riti, credenze e usanze sono il residuo di ciò che ancora c'è di primitivo nella nostra civiltà.

Trovare un approccio per affrontare questo “indicibile” è centrale nelle analisi comunemente citate come fondanti il campo d'indagine contemporaneo della tanatologia: i primi excursus storici e sociologici sull'argomento si concentrano infatti sul circoscrivere alcuni e limitati aspetti di qualcosa che per definizione non si può padroneggiare del tutto, né ridurre attraverso la lente analitica di una disciplina unica. Per questo ci si concentra su oggetti e temi ben definiti, che possono essere ad esempio i riti funebri, la dislocazione dei cimiteri all'interno delle città, i testamenti... Si cerca insomma di declinare un oggetto di studio sfuggibile e complesso, e quello che ne risulta sono non tanto quadri di insieme, quanto contributi localmente e temporalmente delimitati, da cui si tenta di ricavare considerazioni generali.

In un agile volume pubblicato negli anni Settanta,<sup>33</sup> alcuni dei più influenti pensatori del Novecento hanno indagato il tema della morte. Ciò che ne risulta è appunto un mosaico composito che spazia dalla condizione del morente come improduttivo morto differito,<sup>34</sup> all'idea della morte come sistema di rappresentazione dominato dalla metafora della macchina e del suo funzionamento.<sup>35</sup> Ne emerge il sostanziale accordo sul fatto che la parola sulla morte è ben lontana dal tacere, e ha anzi assunto nuovo vigore portando addirittura ad una familiarizzazione con la terminologia mortuaria. Se, nel corso del tempo, da un lato le domande sulla morte cambiano, passando dai precedenti quesiti quali *che cos'è la morte* ai più circoscritti *come si muore*, sintomo di un avvicinamento allo spazio del morente, dall'altro si registra una lotta “all'eccessivo, allo scomposto, all'indecente”,<sup>36</sup> nell'ambito di un progetto di addomesticamento dello scandalo da essa rappresentato.

E proprio all'analisi di questa “morte addomesticata” Philippe Ariès ha dedicato la sua *Storia della morte in Occidente*.<sup>37</sup> Ampia e dettagliata, essa tocca tra gli altri alcuni dei motivi ricorrenti nell'arte tra XIV° e XVI° secolo nella raffigurazione dei cadaveri (mummie, scheletri), il successo di temi come la danza macabra, per concentrarsi poi sulla presa di coscienza da parte dell'uomo della morte di sé. Ne emerge una prima differenza tra

---

33 Jean Baudrillard et al., *Luoghi e oggetti della morte. Nuovi percorsi interpretativi sulle moderne figure della morte*, Milano, Savelli Editore, 1979.

34 Michel De Certeau, *Scrivere l'innominabile*, in J. Baudrillard et al., op. cit., pp. 27-39.

35 Jean Baudrillard, *L'economia politica e la morte*, in J. Baudrillard et al., op. cit., pp. 39-63.

36 Ibidem, p. 19.

37 Philippe Ariès, *Storia della morte in Occidente*, Milano, BUR, 1998.

passato e panorama contemporaneo, e cioè la presenza, un tempo, di narrazioni simboliche totalizzanti, oggi invece assenti, così come la mancanza di simboli che una volta erano capaci di rendere inequivocabilmente l'immaginario mortuario, oggi svuotati di senso. Ariès passa in rassegna un ampio arco temporale, sufficiente a dare l'idea di quanto sia complesso il rapporto simbolico con la morte nel corso dei secoli: dalle maschere mortuarie del XIII secolo al fascino per l'eroticismo morboso del XV, dall'utilizzo dei temi macabri da parte della Chiesa all'accoppiamento di Eros e Thanatos nel XVI, dall'associazione di orgasmo e morte nella letteratura Romantica al ritorno della paura tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, periodo che registra anche un importante mutamento nel legame tra l'uomo e la morte. Quest'ultima inizia ad essere vista come una rottura della familiarità quotidiana, così come l'atto sessuale: un tempo familiare, nell'età moderna la morte scompare, diventando oggetto di vergogna e divieto: si evita alla famiglia e alla società la vista dell'agonia del moribondo. In un ventennio questo atteggiamento subisce un'accelerazione: tra il 1930 e il 1950 si assiste ad un importante cambiamento che coinvolge il luogo in cui si muore e le persone che assistono il morente. Prima accudito nella propria casa e circondato dai familiari, ora chi si trova sul letto di morte deve affrontare le ultime ore di vita sorvegliato dal personale dell'ospedale: la morte stessa da rituale diventa un fenomeno tecnico gestito dai medici. In tutto questo vi sono anche evidenti differenze culturali:

Sembra proprio che l'atteggiamento moderno davanti alla morte, cioè il divieto della morte per salvaguardare la felicità, sia nato negli Stati Uniti agli albori del XX secolo. Tuttavia, nella sua terra natale, il divieto non è giunto alle sue estreme conseguenze. Nella società americana, ha incontrato delle remore che in Europa non sono intervenute, e dei limiti che altrove non sono stati superati. L'atteggiamento americano di fronte alla morte appare dunque, attualmente, come uno strano compromesso fra correnti che lo sollecitavano in due sensi quasi opposti.<sup>38</sup>

Abbiamo così, nota Ariès, da un lato un interdetto fondato sull'eredità del puritanesimo, inscritto però in una cultura urbanizzata in cui i valori dominanti sono caratterizzati da una felicità legata al profitto e alla crescita economica. Contraddizioni che risultano evidenti già a partire dal business legato alla gestione del cadavere: rendere attraente la morte è il primo passo per venderla, come ben fanno i *morticians* e gli *undertakers* americani. Ma questa attenzione per il corpo postumo si è anche diffusa fuori dalle *funeral homes*:

---

38 Ibidem, p. 75.

Il fascino esercitato dai corpi morti e putrefatti non si è conservato nell'arte e nella letteratura romantica e postromantica, salvo alcune eccezioni nella pittura belga e tedesca. Ma l'erotismo macabro si è invece infiltrato nella vita ordinaria, non certo nei suoi aspetti conturbanti e brutali, ma sotto una forma sublimata, forse difficile da individuare: l'attenzione prestata alla bellezza fisica del morto [...] I morti sono diventati belli nella *vulgata* sociale quando hanno cominciato a far davvero paura, una paura così profonda che non si esprime se non attraverso interdetti, cioè silenzi. Ormai non vi saranno più rappresentazioni della morte.

Così le immagini della morte traducono gli atteggiamenti degli uomini davanti alla morte in un linguaggio né semplice né diretto, ma pieno di astuzie e di rigiri.<sup>39</sup>

Astuzie di cui Ariès individua tre tappe: alla fine del Medioevo le immagini macabre indicherebbero un intenso amore per la vita e la fine della presa di coscienza dell'individualità intrinseca ad ogni esistenza; dal XVI al XVIII secolo le immagini erotiche della morte testimoniano la rottura della familiarità fra l'uomo e la morte; dal XIX secolo essa diventa un forza selvaggia e incomprensibile, testimoniata dalla sparizione delle immagini nel corso del XX secolo.

Questo processo ha un riscontro concreto, come abbiamo accennato, nelle pratiche mediche: si è spesso sottolineato, infatti, come oggi si venga privati dall'istituto della medicina persino della comprensione della propria condizione di morente, tenuta nascosta al moribondo, che viene tenuto all'oscuro, vive gli ultimi istanti di vita in un ospedale, segnando con questa prassi uno dei più evidenti distacchi rispetto all'antichità, in cui si moriva nel proprio letto, in casa propria. Ora vige invece l'auspicio di una sorta di “stile accettabile” che eviti scene di isteria, crisi, lacrime, disperazione, tanto nel moribondo quanto nei familiari: si cerca insomma di non causare imbarazzo. Un tema sul quale Norbert Elias ha dedicato un importante contributo,<sup>40</sup> ribadendo il fatto che la morte ci coinvolge emotivamente, ma, al tempo stesso, cerchiamo di rimuoverla dalla vita pubblica relegandola alla dimensione asettica dell'istituzione sanitaria, determinando così una frattura sociale dovuta alla mancata identificazione dei viventi con i morenti. Elias, che critica certi aspetti dell'analisi di Ariès, a cui attribuisce un'idea preconcepita secondo la quale in passato si moriva serenamente e solo oggi le cose funzionano diversamente – mancando però di affrontare il tema dell'Inferno e della dannazione eterna, probabilmente tutt'altro che rassicurante anche per i nostri antenati – ammette però che in passato la morte era una questione pubblica in maniera maggiore di quanto lo sia oggi.

Se dunque la storia della morte in Occidente è la storia della sua dissolvenza, come rileva anche Luciano Manicardi, della sua desimbolizzazione, della sua sparizione

---

39 Ibidem pp.127-128

40 Norbert Elias, *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino, 2011.

dallo spazio pubblico per ripiegarsi nella sfera privata, ecco che essa diventa un'intrusa, progressivamente insensata, oscena e assurda. Da unità a molteplicità, la morte viene suddivisa in fasi o tappe fisiologiche (morte funzionale; organica; tessutale): da puntuale diventa frammentata.<sup>41</sup>

Ma questa frammentazione è metaforicamente propria anche degli studi stessi sulla morte, persino di quelli di ampio respiro. Prendiamo il caso di Michel Vovelle, autore del monumentale saggio *La morte e l'Occidente*.<sup>42</sup> Secondo lo storico francese, leggere l'emersione della morte significa avere a che fare con la crisi delle strutture profonde della società, modifiche che possono derivare tanto da condizionamenti esterni – come la propensione al macabro derivante dall'influsso della Peste Nera alla fine del Medioevo – quanto da cause interne (e qui si potrebbe indagare ad esempio fino a che punto la propensione al morboso che caratterizza certi aspetti della società dell'Ottocento sia da attribuire ai cambiamenti avvenuti all'interno delle élites borghesi). Le nuove letture della morte, nota Vovelle, prendono forma dai linguaggi della paura e danno vita a linguaggi iconografici rispecchianti un clima di incertezza e dominati dall'ampia diffusione di motivi come la *vanitas*, l'Apocalisse, la Danza Macabra e il Trionfo della Morte, dalla comparsa sui monumenti della figura del *transi* (la mummia scarnificata che ricorda il corpo in decomposizione), parte di un più ampio interesse verso usanze funebri quali l'uso di maschere mortuarie, l'esibizione del cadavere, le parate funebri, i libri d'ore e le *artes moriendi*. Ripercorrere le occorrenze della morte attraverso i secoli andrebbe al di là dello scopo del presente elaborato, e sul tema ci permettiamo dunque di rimandare alle osservazioni di Vovelle, che chiude il suo lungo excursus approdando alla cultura popolare americana, in cui rinviene, anche per influsso del romanzo gotico e di correnti mistiche europee, un evidente mix di morte e sessualità. Dai pulp magazines alle pubblicazioni come *Weird Tales* e *Horror Stories*, quelli che saranno di lì a poco i maestri della letteratura fantastica di consumo sviscerano il tema in tutte le variabili che concede loro l'immaginazione, al punto che, sottolinea Vovelle, “[...] si parla di una sorta di movimento equilibratore in forza del quale nel Novecento il tabù sulla morte darebbe il cambio al tabù sul sesso; ma è giocoforza ammettere che in questa letteratura di sfogo ad uso delle masse

---

41 Luciano Manicardi, *Memoria del limite. La condizione umana nella società postmortale*, Milano, Vita e pensiero, 2011, p. 31.

42 Michel Vovelle, *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, Roma, Laterza, 2009.

morte e sesso vanno allegramente d'accordo.”<sup>43</sup> Così, dietro l'espressione “tabù della morte” si cela innanzitutto, secondo lo studioso, la constatazione di un'esclusione, che però in ambito accademico segnava, già nel 1976, una bibliografia di ben quattromila titoli tra articoli e libri che ne analizzavano la presenza secondo diverse prospettive di analisi e che, con *The Meaning of Death* di Herman Feifel (1959), vedono l'inizio di una sorta di sistemazione rigorosa. Dai lavori di Geoffrey Gorer, di cui torneremo a parlare, ai saggi più divulgativi come *Il caro estinto* (Evelyn Waugh, 1948), dal pionieristico approccio per una pedagogia del dialogo con i morenti di Elisabeth Kubler-Ross a quell'*American Way of Death* (Jessica Mitford, 1963) che tanto scalpore ha suscitato alla sua pubblicazione, la letteratura sull'argomento diventa via via più corposa e la morte rientra sempre più tra gli oggetti di indagine scientifica sistematica, non meno della sessualità.

Sotto l'occhio attento degli studiosi, la morte e le sue manifestazioni vengono dunque sezionate e analizzate minuziosamente. Nel saggio *Lo scambio simbolico e la morte*, Jean Baudrillard ricorda che una delle differenze tra le società primitive e quella in cui ci troviamo a vivere è che nelle prime è assente un concetto di morte biologica. Se per i primitivi la morte è un rapporto sociale, noi l'abbiamo desocializzata:

Tutta la nostra cultura non è che un immenso sforzo per dissociare la vita dalla morte [...] Il simbolico è il sogno inverso d'una fine dell'accumulazione e d'una reversibilità possibile della morte nello scambio. La morte *simbolica*, quella che non ha subito questa disgiunzione *immaginaria* della vita e della morte che è all'origine della *realtà* della morte, quella si scambia in un rituale sociale di festa. La morte reale/immaginaria (la nostra) non può che riscattarsi in un lavoro individuale del lutto, che il soggetto compie sulla morte degli altri, e su se stessi fin dalla propria vita. È questo lavoro del lutto che alimenta la metafisica occidentale della morte a partire dal cristianesimo, e fino nel concetto metafisico di pulsione di morte.<sup>44</sup>

Del resto la morte, ci ricordano Sarah Webster Goodwin e Elisabeth Bronfen, è un costrutto culturale, e le sue rappresentazioni servono da metatropi della sua stessa rappresentazione:

Perhaps the most obvious thing about death is that it is always only represented. There is no knowing death, no experiencing it and then returning to write about it, no intrinsic grounds for authority in the discourse surrounding it [...] Any given cultural construct – from religion and poetry to psychoanalysis and medical technology – may be construed as a response to the disordering force of death. Culture itself would then be an attempt both to represent death and to contain it, to make it comprehensible and thereby to diffuse some of its powers [...] Representations of death necessarily engage questions about power: its locus, its authenticity, its sources, and how it is passed on.<sup>45</sup>

---

43 Ibidem, p. 666.

44 Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 162.

45 Sarah Webster Goodwin and Elisabeth Bronfen, *Death and Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 4-5.

Di qui il paradosso di rappresentare qualcosa che non ha una presenza: si ha piuttosto a che fare con un'assenza, per rendere la quale si fa riferimento a figure liminali e allegoriche. Allo stesso tempo, seguendo Roland Barthes, è possibile rintracciare la presenza/assenza della morte anche attraverso mezzi di registrazione meccanica delle immagini come la fotografia. Riconoscendo la necessità di collocare la Morte<sup>46</sup> in una società, qualora questo spazio non sia quello della religione, Barthes, intuendo un qualche tipo di legame tra la Fotografia e la “crisi della morte” che risale alla metà del XIX secolo, ritiene che possa trovarsi “nell'immagine che produce la Morte volendo conservare la vita”:

Contemporanea alla regressione dei riti, la Fotografia potrebbe forse corrispondere all'irruzione, nella nostra società moderna, di una Morte asimbolica, al di fuori della religione, al di fuori del rituale: una specie di tuffo nella morte letterale. *La Vita/la Morte*: il paradigma si riduce ad un semplice scatto [...] Con la Fotografia entriamo nella *Morte piatta*.<sup>47</sup>

Attribuendo alla Fotografia una deperibilità e una mortalità che la accomunano agli esseri viventi, Barthes nota come le società del passato facessero affidamento al Monumento per esprimere la Morte attraverso un mezzo che fosse altrettanto immortale; ma con l'introduzione della Fotografia, mortale, la società moderna ha, di fatto, rinunciato al Monumento.<sup>48</sup> Analizzando la foto scattata nel 1865 da Alexander Gardner a Lewis Payne, l'uomo che ha tentato di uccidere il Segretario di Stato americano W. H. Seward, Barthes nota che il ritratto dell'uomo, scattato nella sua cella mentre attende in manette di essere impiccato, presenta come *punctum* una foto bella di un bel giovane, mentre lo *studium*, in una sorta di futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco, ci dice sta per morire. La fotografia comunica quindi la morte al futuro, ed è un *punctum* che colpisce in modo particolare nella fotografia storica a causa della sua compressione del Tempo. E sarebbe proprio questa caratteristica di morte futura a far sì che ogni foto sia in grado di interpellare ciascuno di noi.

Da questo breve excursus, risulta chiaro che la morte ha dunque molteplici declinazioni, innumerevoli sistemi di rappresentazione che compongono una “babele di voci”, prendendo in prestito un'espressione utilizzata da Tony Walter in *The Revival of*

---

46 Utilizzo qui, come nel caso del termine Fotografia, Monumento e Tempo, le lettere maiuscole per rispettare la grafia dell'autore.

47 Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 93.

48 Ibidem, p. 94.



*Death*. Nella sua analisi, il sociologo inglese ricorda che per millenni il linguaggio della morte è stato il linguaggio comune della religione, ma oggi è stato sostituito da quello della ragione, per poi approdare a quello della medicina e della scienza, che hanno rimpiazzato le categorie “morale/immorale” con quelle “normale/anormale” e “salutare/non salutare”. Secondo Walter,

Mellor (1993) is correct to say that death in modernity is present in private, but wrong to suggest that it is absent in public. Ariès is correct to say that the pain of loss is largely hidden, but wrong if he is implying that death itself is hidden. The problem is rather that private experience and public discourse do not tally. When individuals who are dying or bereaved complain that “death is a taboo subject”, this does not mean that there are no publicly available languages for talking about death but that these languages do not make sense of the experiences and feelings of the individual and of his or her friends, family and neighbours. They therefore do not know what to say or how to say it. Revival – the critique of this modern way of death – derives from this contradiction between private experience and public discourse, and intends to abolish it.<sup>49</sup>

La nozione di “revival” proposta dall'autore vuole dunque problematizzare la distanza tra discorso pubblico ed esperienza privata della morte, proponendo una lettura del fenomeno postmoderna e tardo-moderna: nella prima, l'esperienza privata invade e frammenta il discorso pubblico, mentre nella seconda i discorsi degli esperti manipolano l'esperienza privata. Per Walter questi filoni sono in tensione l'uno con l'altro e possono di volta in volta rafforzarsi o entrare in conflitto e addirittura essere presenti all'interno delle stesse organizzazioni o individui. Di qui la proposta di tre approcci culturali alla morte, tre “tipi ideali”: tradizionale, moderno e neo-moderno. Ognuno di essi è legato a un particolare contesto sociale e “corporeo”, riassunti dall'autore nel seguente schema:<sup>50</sup>

	<b>Traditional</b>	<b>Modern</b>	<b>Neo-modern</b>
<b>Bodily Context</b>	Death quick and frequent	Death hidden	Death prolonged
<b>Social Context</b>	Community	Public vs private	Private becomes public
<b>Authority</b>	Religion	Medicine	Self

Quello che si realizza nella vita effettiva, secondo Walter, è un intrecciarsi dei tratti delle tre categorie ideali. Il percorso che porta alla situazione attuale è dunque il seguente: la morte tradizionale, radicata nella comunità e trattata dal linguaggio della religione, nell'Occidente ha subito un progressivo processo di individualizzazione. Il risultato è un cambiamento nei rituali comunitari, rimpiazzati dalla privacy nei confronti del morente,

49 Tony Walter, *The Revival of Death*, London, Routledge, 1994, pp. 23-24.

50 Ibidem, p. 46.

così come dal rimpiazzo dell'autorità ecclesiastica a favore di quella del medico. La riduzione del tasso di mortalità e la maggior frequenza del ricovero ospedaliero dei morenti, che quindi tengono per loro il dolore, provoca una sorta di “morte della morte”. Si apre a questo punto una frattura tra gli individui, i sistemi di controllo che dovrebbero coordinarne il trapasso e le modalità di gestione del lutto:

The consequent impersonality of dying and the loneliness of bereavement have, however, come under increasing criticism: those who would revive death observe that death is a natural part of life and those whom it touches should not be treated as social lepers. With more people having to live for an extended time with a life-threatening condition (e.g. cancer, heart disease, stroke, HIV), it is less possible to continue with the modern pretence that death does not exist. This revival of death takes individualism to its logical conclusion and asserts the authority of the individual over not only religion but also over medicine: only individuals can determine how they want to die or grieve.<sup>51</sup>

Dello stesso avviso è Kate Berridge, che nel suo lavoro *Vigor Mortis*<sup>52</sup> traccia un'ampia mappa della pervasività della morte nella società contemporanea. Fin dal sottotitolo scelto, *The End of the Death Taboo*, è evidente l'intenzione di ricostruire una prospettiva che dia conto della massiccia attenzione concessa alla morte in ambiti che spaziano dall'arte alle pratiche funerarie contemporanee. Berridge, che rintraccia una disparità tra il livello di esposizione dei bambini alla morte come fatto corrente e una cospirazione culturale nel nascondere i decessi reali, segnala una contraddizione che si manifesta nel modo in cui i media trasmettono rappresentazioni della morte culturalmente approvate, rispetto ad un divieto di affrontare, anche in ambito familiare, un processo naturale e inevitabile tanto quanto il suo opposto, e cioè la vita. Fino agli anni Ottanta del 1800 ai bambini era imposta rigidamente la partecipazione al lutto, mentre, con l'avvento del Ventesimo secolo, si sarebbe verificato un fenomeno senza precedenti, e cioè una generale tendenza a tenere alla larga i bambini da tutto ciò che poteva ricordare loro la propria morte o quella altrui. L'Età Vittoriana aveva infatti visto diffondersi ampiamente pubblicazioni destinate direttamente ai più piccoli e aventi come oggetto informazioni sulla morte veicolate da periodici colmi di materiale ai limiti del morboso e del macabro:

By contrast, the modern child has almost no exposure to depictions of children dying. Child death is one of the most powerful elements of the present-day taboo on discussing death. The representations of death that children encounter tend to be directed towards entertainment rather than education. Death is grand-scale special effects wizardry on the big screen, or realistic but rarely with real dead bodies on the small screen, or an interactive experience on a computer screen. Such encounters make death appear remote and split off from everyday life.<sup>53</sup>

---

51 Ibidem, p. 185.

52 Kate Berridge, *Vigor Mortis. The End of the Death Taboo*, London, Profile Books, 2002.

53 Ibidem, pp. 18-19.

L'autrice rileva che nel corso del XX secolo si è regolarmente parlato di morte, ma la sua introduzione nel dibattito pubblico ha subito delle accelerazioni in periodi ben precisi, come in tempo di guerra, o negli anni Ottanta con la scoperta dell'AIDS, o nell'ambito di certe tendenze artistiche, della moda e della pubblicità nei Novanta, consentendo così alla morte di muovere dai margini verso il centro della società, diventando in un certo senso mainstream grazie anche all'amplificazione dei media. Per Berridge, nell'epoca dei massa media e della morte di massa, l'atteggiamento nei confronti della morte è influenzato quindi dal rapporto tra realtà e rappresentazione mediatica: “The combination of a constant diet of fictional violence and mass death in movies with edited television news reports of real conflicts means we are similarly distant from, and have comparably distorted view of, the reality of death.”<sup>54</sup>

Eppure, anche questa potrebbe rivelarsi una lettura riduttiva. Infatti, come nota Benjamin Noys, l'idea che la morte sia tabù o che, al contrario, il tabù della morte non sia più tale, sono entrambe semplicistiche nell'affrontare la questione. Se essa è effettivamente meno presente nelle culture Occidentali, siamo comunque esposti alla morte quotidianamente attraverso immagini mediatiche che rendono più problematico il rapporto con il reale:

The passion for the real and the passion for transgressive death must deal with our culture of images. We are not so much exposed to the reality of death but to the image of the reality of death, and this image may well be the reality of death today. This is the problem that confronts modern art. While it constantly tries to provide us with direct experience of the real, through transgressive death or through bodily suffering (cosmetic surgery, scarification, blood letting, S & M, etc.), it only ever provides us with more images.<sup>55</sup>

Inoltre, prosegue, Noys, l'esperienza dei campi di sterminio e della bomba atomica durante la seconda guerra mondiale sono state centrali nel cambiamento della percezione nei confronti della morte: l'esposizione alla morte di massa fa sì che essa venga percepita non più come il risultato delle nostre azioni, ma come qualcosa su cui non si ha più alcun controllo – al contrario del passato, in cui, ad esempio durante il Medioevo, si poteva, almeno teoricamente, perseguire l'ideale della buona morte affidandosi alle *artes moriendi*.

Quello che ci rimane oggi, secondo la prospettiva di Charlton McIlwain,<sup>56</sup> è invece un atteggiamento schizofrenico riguardo la morte: la temiamo e la bramiamo allo stesso

---

54 Ibidem, p. 64.

55 Benjamin Noys, *The Culture of Death*, Oxford and New York, Berg, 2005, pp. 104-105.

56 Charlton D. McIlwain, *When Death Goes Pop. Death, Media, & the Remaking of Community*, New York, Peter Lang, 2005.

tempo, in quello che sembra essere un bisogno di sentirci parte di una comunità. I discorsi attorno alla morte, così come quelli sulla vita, hanno infatti lo scopo di rinvigorire i legami comunitari. McIlwain, che ritiene che la negazione e la paura nei confronti della morte siano in parte da attribuire al fallimento del sistema educativo nel preparare i giovani ad affrontare questi temi, e che la televisione sia l'arena in cui si manifesta con maggior evidenza la fascinazione, l'attenzione e l'ansia nei confronti di essa, vede un incremento nella rappresentazione televisiva dei temi legati alla morte negli ultimi trent'anni (una pietra miliare in questo senso sarebbe la programmazione della serie HBO *Six Feet Under*, incentrata su una famiglia di impresari funebri).<sup>57</sup> Seguendo le sue argomentazioni, il desiderio di proteggere i bambini è particolarmente evidente nel tentativo di controllarne l'esposizione ai media, in particolar modo in presenza di contenuti violenti. Contenuti la cui fruizione, secondo alcune letture riassunte da McIlwain, provocherebbe in loro l'incremento di ansia e aggressività, oltre a pericolose dissociazioni mentali tra la fantasia dei piccoli e il mondo reale, che a loro volta porterebbero allo sviluppo di comportamenti violenti e antisociali. A queste, nota l'autore, si contrappongono evidentemente teorie che giungono a esiti opposti e che indicano invece come, in passato, tale esposizione abbia consentito ai più piccoli di sviluppare un'attitudine più matura nei confronti della morte, in modo tale da non permettere alla paura di governare le azioni personali o imprimere pesanti limitazioni sulla qualità della vita:

By shielding children from violent television images, we deny them the very impetus for critically evaluating the forms of violence and death that do exist in reality. By imposing parental or industrial censorship, we create an extremely disingenuous, if not patently false, contrast between the mediated experience and the reality of violence, death, and dying [...] there is no understanding of what means to live and live well, without an understanding of violence and death.<sup>58</sup>

Se, negli ultimi trent'anni, sostiene McIlwain, si è registrato l'emergere di tratti ricorrenti nel modo in cui la morte è rappresentata in televisione al di fuori dei notiziari, sono in particolare le *soap operas* e i *medical drama* ad aver registrato un incremento della frequenza di rappresentazione della morte, dell'ampiezza della sua presenza e del modo esplicito in cui è presentata: nei *fictional drama* la morte è diventata una presenza primaria e pervasiva, che però è semplificata dal ricorrente utilizzo di certe cause di morte, rispetto alla varietà del mondo reale. Se HBO con *Six Feet Under* ha così contribuito a portare al

---

<sup>57</sup> La serie, ideata da Alan Ball, è andata in onda negli Stati Uniti dal 2001 al 2005, per un totale di 5 stagioni e 63 episodi, ed è stata programmata anche in Italia sia in chiaro che da emittenti *pay* come Sky.

<sup>58</sup> C. D. McIlwain, op. cit., pp. 38-39.

centro la morte, Showtime nel 2003 avrebbe fatto altrettanto con *Dead Like Me*,<sup>59</sup> mentre nel 2004 il network A & E lancia *Family Plots*, la prima “reality television death series”. In una prospettiva prettamente statunitense, la programmazione degli show televisivi avrebbe dunque contribuito alla diffusione presso il grande pubblico delle rappresentazioni di morte, malattia e omicidi, secondo ondate progressive che hanno risentito di particolari circostanze che ne hanno modulato la presenza (come negli anni Settanta, in corrispondenza della massiccia copertura della guerra in Vietnam fornita dai TG).

In anni più recenti, alla televisione si affiancano altre occasioni di mediazione che offrono l'opportunità di “avvicinarsi” alla morte: da quelle che un tempo avremmo definito *funeral home high tech*, e che oggi sono parte delle esperienze memoriali “potenziate” offerte da aziende come la Forever Enterprises, Inc., ai *virtual memorials* in grado di far collassare la sfera pubblica e quella privata e di dislocare lo spazio memoriale grazie alla tecnologia. La metafora del teatro, conclude McIlwain, si rivela utile per tracciare l'ipotesi del futuro modo di esperire il rapporto con la morte:

As a metaphor used to describe the death culture of the future, theater is indicative of the attitudes and practices of death that will follow from these technological integrations. First, death will be seen as a public rather than a private affair [...] Similarly, the theater metaphor suggests that the manner in which we memorialize all of our dead will be a more collective endeavor, that our memory of the dead will be bound by and stem from a collective sense of affiliation and interconnection. Second, theater as a metaphor for future death culture will equalize two dominant modes of emotional response or orientations toward death and dying: fear or seriousness and entertainment [...] Third, technology – especially the visual technologies – provides a text that is always available for interaction not only among living people, but among generations throughout time.<sup>60</sup>

L'avvento dei media segna anche una contraddizione per cui la morte mediata dalla tecnologia non porta necessariamente ad una familiarità e ad una accettazione della stessa nei contesti reali in cui il lutto viene esperito, ma anzi ad un gap tra queste due dimensioni. In un saggio sull'argomento,<sup>61</sup> Margaret Gibson sostiene che la morte non è più un tabù nell'odierna cultura televisuale, ma una forza narrativa usata per informare, shockare e intrattenere. Tradizionalmente trasmessa attraverso prodotti di genere quando è finzionale – una procedura che ne permette l'addomesticamento in vista del consumo – o fruita nell'ambito di frame basati sulle emozioni, la morte vede con Internet un'espansione delle possibilità con cui le persone si accostano all'argomento in termini di storytelling ed

59 La serie, creata da Bryan Fuller, è andata in onda negli Stati Uniti tra il 2003 e il 2004, per un totale di 2 stagioni e 29 episodi, ed è stata programmata anche in Italia in chiaro.

60 C. D. McIlwain, op. cit., pp. 244-245.

61 Margaret Gibson, “Death and mourning in technologically mediated culture”, *Health Sociology Review*, Vol. 16, n. 5, December 2007, pp. 415-424.

esperienze legate al lutto: il web diventa così un nuovo mezzo per incanalare queste pratiche e un luogo virtuale in cui ridefinire i rapporti con le immagini al di là delle tradizionali modalità di accesso dei media tradizionali. Si apre così un panorama che tende ad allargare ancora di più il gap tra la morte reale e le sue forme simulate:

When death is faced in “real life context” particularly in relation to significant others, all the narratives and images which have shaped and informed an individual consciousness do not necessarily prepare for witnessing death and experiencing grief. Finally, the desire to capture death, to expose and publish it is partly an effort to breach or transgress the space between public and private. While this space can be breached in the sense of representation, it cannot be undone in terms of accessing and rendering exterior the interiority of death. The fact that Saddam [Hussein] and Diana [Spencer], for example, are dying into a space where no one can follow is of course part of the fascination.<sup>62</sup>

Al termine di questa parziale panoramica approdiamo infine a quella che Céline Lafontaine definisce “società postmortale”, caratterizzata da un nuovo rapporto con la morte, che da un lato ha a che fare con la battaglia condotta a colpi di conquiste della medicina e delle scienze biomediche, e, dall'altro, corrisponde al processo di desimbolizzazione che subisce un'accelerazione dopo la seconda guerra mondiale.<sup>63</sup> Quella che si realizza è dunque una rimozione sociale della mortalità, a cui contribuiscono la laicizzazione della società, l'invecchiamento della popolazione, l'individualismo e il culto della performance. Il termine “postmortalità” usato da Lafontaine indica

[...] il duplice processo di decostruzione e desimbolizzazione della morte nel movimento globale della postmodernità, intesa nel senso ampio di una nuova modalità di regolazione sociale imperniata sulla gestione delle informazioni e sull'operazionalità tecnoscientifica. La nozione di postmortalità si riferisce più specificamente alla volontà ostentata di vincere grazie alla tecnica la morte, di vivere “senza invecchiare”, di prolungare indefinitamente la vita.<sup>64</sup>

Questa corsa al prolungamento illimitato della vita si intreccia con complessi e variegati movimenti come quello transumanista e prolongevista, e con le istanze portate avanti dal più ampio fronte che guarda all'incremento delle capacità umane grazie alle tecnoscienze e che va sotto il nome di *post-human*.<sup>65</sup> L'era postmortale, la cui nascita, precisa Lafontaine, può essere individuata con la venuta alla luce della pecora Dolly nel 1996, segna una nuova frontiera della morte, che, come le precedenti, è costruita culturalmente e istituita storicamente. Oggi, secondo l'autrice, la bioeconomia delle

---

62 Ibidem, p. 423.

63 Céline Lafontaine, *Il sogno dell'eternità*, Milano, Edizioni Medusa, 2009.

64 Ibidem, pp. 18-19.

65 Per una introduzione sull'argomento cfr. Mario Pireddu e Antonio Tursi, *Post-umano. Relazioni tra uomo e tecnologia nella società delle reti*, Milano, Guerini e Associati, 2006.

industrie farmaceutiche prende il posto della biopolitica foucaultiana e la vita diventa un prodotto capitalizzabile individuabile per il suo “biovalore”. Più che scomparire, la mortalità vede cancellato il suo statuto ontologico e allo stesso tempo la morte non smette di fare sentire la sua presenza:

Come la pornografia è l'immagine ingrandita e disincarnata dalla sessualità respinta, l'omicidio, la violenza letale e gli incidenti occupano un posto considerevole nella cultura contemporanea segnata dalla negazione della morte. Tanto dal lato della *fiction* quanto da quello dell'informazione giornalistica, la morte è onnipresente. Guerre, massacri, catastrofi umanitarie sono la merce corrente della cultura massmediatica. Questa sovrabbondanza di cadaveri consegnati quotidianamente dai media partecipa della derealizzazione della morte, della sua messa a distanza simbolica, alimentando insieme l'ossessione securitaria.<sup>66</sup>

## 1.2 Dall'arena al salotto: i media audiovisivi e la “necrocultura”.

Robert "Budd" Dwyer (Saint Charles, 21 novembre 1939 – Harrisburg, 22 gennaio 1987) è stato un politico statunitense, noto per il fatto che, la mattina del 22 gennaio 1987, si suicidò sparandosi in bocca durante una conferenza stampa in diretta televisiva.

Wikipedia.it<sup>67</sup>

La voce italiana di Wikipedia dedicata a Robert Dwyer, a differenza di quella inglese, è tutt'altro che delicata nel riassumere il motivo per cui si ricorda il nome del tesoriere americano: accusato di corruzione, frode e associazione a delinquere, il 22 gennaio 1987 l'uomo ha convocato una conferenza stampa in cui ha proclamato la sua estraneità ai fatti e, dopo aver estratto una Magnum .357 e aver invitato ad uscire tutti coloro che sarebbero potuti rimanere turbati da ciò che stava per fare, si è suicidato davanti ai giornalisti presenti.

Sarebbero passati oltre vent'anni prima che un giovane regista indipendente di Buffalo, James Dirschberger – che all'epoca dei fatti aveva tre anni – decidesse, dopo aver visto una clip del suicidio su YouTube, che la storia di Dwyer meritava di essere approfondita. Dirschberger ha espresso la sua opinione sulla vicenda nel documentario *Honest Man: The Life of R. Budd Dwyer* (2010), supportando fin dal titolo la tesi che sostiene l'innocenza dell'uomo e la sua estraneità alle accuse mossegli. Nel 1987, la messa in onda della sequenza nelle modalità più diverse (senza censura né avvertenze sul

<sup>66</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>67</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Budd\\_Dwyer](http://it.wikipedia.org/wiki/Budd_Dwyer)  
Ultimo accesso: 11 ottobre 2012.

contenuto disturbante; senza censura, ma con avviso che ne segnalava la crudezza; sotto forma di *freeze frame* con editing audio ecc...) aveva scatenato un'ampia polemica: mentre molte delle critiche erano dovute al fatto che la messa in onda del suicidio cadeva in un giorno in cui i bambini erano a casa da scuola, gli *executives* di stazioni televisive come WCAU, KDKA e KYW ne difendevano la trasmissione giustificandone il valore giornalistico. Come notano Kerekes e Slater, che ascrivono questo tipo di contenuti alla categoria “death footage”,

Later that same day, a series of photograph showing the event in sequence – the gun in Dwyer's hand, then in his mouth, and finally his head thrown back from the blast – was placed on an international transmission network preceded by a warning as to their disturbing quality. Less than 24 hours after his death, newspapers around the world gave everyone everywhere the opportunity to study Dwyer's last seconds of life. As with the television networks, the press employed their own standards of discretion in illustrating the story. All but the tabloids refrained from using the explicit photographs. “MAN SHOOTS HIMSELF ON TV” declared the front page of the Daily Mirror. A two-page, stage-by-stage photo-spread publicised the event, concluding on an optimum shot of Dwyer's head being shattered by the exiting bullet.<sup>68</sup>

Col tempo la sequenza ha però avuto una larga diffusione anche al di fuori del sistema delle news: il suicidio in diretta di Dwyer, a dispetto del fatto che oggi è facilmente raggiungibile dal link della stessa voce inglese di Wikipedia,<sup>69</sup> che punta al sito Liveleak.com, e nonostante diverse clip non censurate siano accessibili anche su YouTube,<sup>70</sup> è stato inserito nel montaggio di *shockumentaries* come il direct-to-video *Traces of Death*, assemblato nel 1993 a partire da *stock footage* e distribuito dalla Brain Damage Films. Quello di Dwyer non è certo stato l'unico suicidio ripreso dalle telecamere: qualche anno prima, il 15 luglio 1974, la giornalista Christine Chubbuck si era tolta la vita in diretta nel corso della trasmissione di cui era conduttrice. Prima di puntarsi il revolver alla testa la donna aveva pronunciato il seguente annuncio, che per qualche istante ha fatto pensare ai colleghi che si trattasse di uno scherzo: “In keeping with Channel 40's policy of bringing you the latest in blood and guts, and in living color, you are going to see another first-attempted suicide.”<sup>71</sup>

---

68 Ibidem, p. 202.

69 [http://en.wikipedia.org/wiki/R.\\_Budd\\_Dwyer](http://en.wikipedia.org/wiki/R._Budd_Dwyer)  
Ultimo accesso: 8 novembre 2012.

70 Ad esempio *Budd Dwyer famous media incident*  
<http://www.youtube.com/watch?v=R66R3DXtbXE>  
Ultimo accesso: 11 ottobre 2012.

71 [http://en.wikipedia.org/wiki/Christine\\_Chubbuck](http://en.wikipedia.org/wiki/Christine_Chubbuck)  
Ultimo accesso: 11 ottobre 2012.



Al di là di questi noti esempi, nell'ambito del giornalismo o dei programmi della cosiddetta reality TV<sup>72</sup> la copertura di una morte in diretta è un caso tutt'altro che raro anche oggi. Il *live coverage* di eventi di forte impatto sociale o di rilevanza giornalistica non è certo un'esclusiva americana, anche se gli Stati Uniti hanno da tempo trovato sempre nuove formule per declinarlo, mescolando generi e linguaggi e dando vita ad una variegata programmazione in cui la TV verità si ibrida con il *crime drama*: una “tabloid TV”, ha notato Elayne Rapping, che spazia da programmi come *America's Most Wanted* a *COPS*, animati da individui dipinti come alieni e scherzi della natura più che esseri umani, impegnati in tutte le possibili varianti delle aberrazioni criminali documentate nei formati e con i mezzi più vari.<sup>73</sup>

Gli U.S.A., dicevamo, non hanno il monopolio delle “tragedie in diretta”, pur avendone consacrato il successo di pubblico: in Italia, ad esempio, limitatamente all'ambito giornalistico, si ricorda ancora la diretta nazionale in occasione dell'incidente di Vermicino nel 1981, che ha portato all'annuncio della morte del piccolo Alfredino intrappolato in un pozzo artesiano. O, per venire a casi più recenti, la comunicazione in diretta della morte di Sarah Scazzi alla madre Concetta davanti alle telecamere di *Chi l'ha visto?* Se nel nostro paese, che ha una peculiare attrazione per la serializzazione delle notizie di cronaca nera, gli esempi non mancano nemmeno nell'ambito delle trasmissioni che esulano dai notiziari – si pensi ad esempio alla lunga programmazione di *Real Tv*, in onda su Italia 1 dal 1999 – è pur vero però che la vasta gamma di produzioni statunitensi sono in grado non solo di coprire ciò che succede in diretta, ma anche di riciclare immagini provenienti dalle fonti più disparate: dalle ubiquitarie telecamere a circuito chiuso alle riprese dei passanti che compongono quella sorta di genere-nel-genere che è il *caught on camera* (e non mi riferisco qui solo all'omonimo programma trasmesso da MSNBC). Format che vengono esportati e adattati all'estero, diffondendo e soddisfacendo al tempo stesso quell'attrazione per gli eventi che si vanno compiendo sotto gli occhi degli spettatori che, se da un lato trova giustificazione nel voler immergersi vicariamente nella visione di situazioni a rischio, dall'altro esprimono una fascinazione ambigua per la possibilità – tutt'altro che remota – che quello a cui stiamo assistendo si risolva per il peggio:

---

72 Cfr. Cristina Demaria, Luisa Grosso, Lucio Spaziante, *Reality TV. La televisione ai confini della realtà*, Torino, RAI-ERI, 2002.

73 Cfr. Elayne Rapping, “Aliens, Nomads, Mad Dogs, and Road Warrior: Tabloid TV and the New Face of Criminal Violence”, in Christopher Sharrett (edited by), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit, Wayne State University Press, 1999.

La necessità di essere sempre più capillarmente informati sui diversi momenti e modi della vita sociale e sulle dinamiche che attraversano un territorio di cui, altrimenti, non potremo avere più alcuna percezione, alimenta l'uso del mezzo televisivo, e in particolare della diretta, ma allo stesso tempo carica questo bisogno di una continua attesa di morte, come unico spettacolo davvero degno di essere contemplato, unica notizia davvero indiscutibile e gratificante. Unica certezza di esistere. Non basta più l'effetto di "vicinanza" della telenovela, come non bastano le "storie vere" della tv-verità: il regime ordinario dell'informazione porta assai raramente ad attingere l'attimo irripetibile in cui la tragedia della morte si esprime in tutta la sua originalità.<sup>74</sup>

Con molta probabilità la relazione che lega prodotti culturali, morte e violenza, anche rispetto allo spazio che occupano nel consumo mediale quotidiano, è tra i temi più dibattuti nell'ambito degli studi sui media.<sup>75</sup> Chi cerca nessi causali tra forme di intrattenimento e conseguenze sul comportamento (per non dire sulla psiche) degli spettatori, non è però ancora riuscito a produrre prove convincenti sugli effetti dell'intrattenimento violento. Di volta in volta, in concomitanza con il verificarsi di episodi cruenti che coinvolgono a qualche titolo l'industria culturale, si riaccende dunque un dibattito che viene presto riassorbito dai media senza aver prodotto risultati rilevanti di alcun tipo, se non quello di monopolizzare l'agenda pubblica per qualche giorno, fino a quando la notizia viene sostituita da un altro evento e dimenticata. Si veda, ad esempio, il recente caso legato a *Il cavaliere oscuro il ritorno* (*The Dark Knight Rises*, 2012), film che chiude la trilogia dei Batman diretti da Christopher Nolan, entrato di peso nelle *headlines* a seguito del massacro di Aurora, sobborgo di Denver teatro della sparatoria che ha causato la morte di 12 persone e il ferimento di altre 58 per mano del 24enne James Holmes. Come di consueto, le analisi hanno spaziato dalla dura accusa nei confronti del medium specifico – stavolta il cinema, ma, di recente, sempre più spesso i videogames – in questo caso fomentata da quella che, almeno all'inizio, sembrava una strage pianificata dal killer sotto le sembianze del personaggio Bane. Così, mentre online iniziavano a circolare i video ripresi dai telefonini di chi si trovava nelle sale adiacenti,<sup>76</sup> testate come *Hollywood*

---

74 Gianfranco Pecchinenda, Maria Petti, Adele Pisapia, "La morte in campo. Dislocazioni mortali nei palinsesti televisivi", in Alberto Abruzzese, Antonio Cavicchia Scalamonti, *La felicità eterna: la rappresentazione della morte nella TV e nei media*, Torino, RAI-ERI, p. 89.

75 La letteratura a proposito è vastissima. Per un primo approccio all'argomento ci limitiamo ad indicare alcuni titoli rilevanti: Julien Potel, *Mort à voir; mort à vendre*, Paris, Editions Desclée, 1970; Jeffrey H. Goldstein (edited by), *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1998; Martin Baker, Julian Petley (edited by), *Ill Effects: The Media Violence Debate*, London, Routledge, 2001; Cynthia Carter, C. Kay Weaver, *Violence and the Media*, Buckingham/Philadelphia, Open University Press, 2003; David Gauntlett, *Moving Experiences, Second Edition: Media Effects and Beyond*, London, John Libbey, 2005; James Kendrick, *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2009.

76 Si veda ad esempio la seguente clip: <http://www.youtube.com/watch?v=T7sliqq66rk>  
Ultimo accesso: 28 ottobre 2012.

*Reporter*<sup>77</sup> cercavano di dare un senso alla tragedia e alle conseguenze che avrebbe avuto sulle prossime uscite cinematografiche (distribuzioni rinviate, scese rigirate, trailer rimontati...), esplorando superficialmente i nessi tra violenza e vita reale; *Wired*, mentre ci spiegava perché ci piacciono tanto i “supercattivi”,<sup>78</sup> rendeva noto come l'omicida avesse già un nutrito seguito di “fan” sui social networks;<sup>79</sup> studiosi di media come Henry Jenkins tentavano di analizzare l'evento prima che, memori della strage di Columbine, il *moral panic* prendesse il sopravvento;<sup>80</sup> e mentre si tornava a parlare della proliferazione di armi negli U.S.A. e della facilità con cui si possono acquistare, anche Michael Moore, che al tema aveva dedicato un acclamato documentario (*Bowling a Columbine*, 2002), ribadiva il suo punto di vista critico.<sup>81</sup>

Eventi locali come la strage di Aurora assumono dunque rilevanza nazionale e internazionale a seconda del “peso” della notizia, delle specificità della tragedia, delle persone coinvolte e via di seguito, rispondendo a precisi canoni di selezione operati nelle *newsrooms*. Ma c'è stato un tempo in cui, in passato, gli spettacoli di morte erano offerti alla folla secondo precisi intenti politico-sociali, e quando quei grandi eventi hanno cessato di essere manifestazioni per le masse, con l'avvento dei mass media sono stati proprio i puntuali avvenimenti legati alla morte a diventare materiale processabile dalla nascente industria mediale.

I motivi legati alla gestione di queste pratiche antiche, che comprendevano i sacrifici umani, sono stati, nel corso del tempo, localmente e culturalmente diversi. René Girard ci ricorda che presso certe popolazioni le cause legate al sacrificio spesso non

---

77 THR Staff, “THR Cover: Reflections on 'The Dark Knight Rises' Tragedy”, *The Hollywood Reporter*, July 25, 2012.

<http://www.hollywoodreporter.com/news/dark-knight-rises-shooting-aurora-james-holmes-353920>

Ultimo accesso: 28 ottobre 2012.

78 Travis Langley, “Why Do Supervillains Fascinate Us? A Psychological Perspective”, *Wired.com*, July 27, 2012.

<http://www.wired.com/underwire/2012/07/why-do-supervillains-fascinate-us/>

Ultimo accesso: 28 ottobre 2012.

79 Anna Lisa Bonfranceschi, “Strage di Aurora, i sostenitori di James Holmes su Tumblr”, *Wired.it*, 1 agosto 2012.

<http://daily.wired.it/news/internet/2012/08/01/holmes-tumblr-strage-aurora-194567.html>

Ultimo accesso: 28 ottobre 2012.

80 Henry Jenkins, “A Pedagogical Response to the Aurora Shootings: 10 Critical Questions about Fictional Representations of Violence”, *Henryjenkins.org*, July 22, 2012.

[http://henryjenkins.org/2012/07/a\\_pedagogical\\_response\\_to\\_the.html](http://henryjenkins.org/2012/07/a_pedagogical_response_to_the.html)

Ultimo accesso: 28 ottobre 2012.

81 Michael Moore, “It's the Guns – But We All Know, It's Not Really the Guns”, *Michaelmoore.com*, July 24, 2012.

<http://www.michaelmoore.com/words/mike-friends-blog/its-guns-we-all-know-its-not-really-guns>

Ultimo accesso: 28 ottobre 2012.

avevano nulla a che vedere con ragioni di colpevolezza o innocenza, né di espiazione: “La società cerca di sviare in direzione di una vittima relativamente indifferente, una vittima 'sacrificabile', una violenza che rischia di colpire i suoi stessi membri, coloro che intende proteggere a tutti i costi.”<sup>82</sup> Il sacrificio diventava dunque una misura preventiva per arginare la violenza, polarizzandola su una vittima neutra, che aveva come caratteristica quella di non essere suscettibile di vendetta da parte di familiari o del clan a cui apparteneva. Questa procedura si rendeva necessaria perché, prosegue Girard, lo spettacolo della violenza ha in sé elementi di contagio tali per cui anche un minimo atto violento può causare un'escalation di proporzioni catastrofiche. Morendo per la comunità, la vittima espiatoria, né troppo né troppo poco estranea a quello stesso gruppo, era invece in grado di rinsaldare il legame della comunità, facendone rinascere i membri attraverso un transfert favorito da un passaggio “metonimico”.<sup>83</sup>

La distanza culturale che ci separa da queste pratiche è evidentemente rilevante, ma va messa in prospettiva. In un recente saggio,<sup>84</sup> Alessandro Dal Lago cerca di dar conto dei criteri secondo cui la crudeltà di cui siamo testimoni dà luogo a reazioni di sdegno: secondo il sociologo questo sentimento dipende da un complesso set di circostanze, non da ultimi interessi materiali e l'indifferenza delle opinioni pubbliche occidentali, calato nella prospettiva dello sguardo come ottica culturale. Il lavoro di Dal Lago, che si iscrive in una fitta messe di studi sul rapporto tra spettacolarizzazione del dolore e risposta dell'osservatore, e che comprende, tra gli altri, i saggi di Susan Sontag e Luc Boltanski,<sup>85</sup> parte dal presupposto che la crudeltà antica va innanzitutto vista in prospettiva, evitando di applicare categorie morali moderne a eventi così lontani nel tempo, perché “Non abbiamo il diritto di considerarci più umani, tolleranti o sensibili dei Romani o dei Greci (o di qualsiasi altra cultura, passata o presente), ma solo *diversamente* tali.”<sup>86</sup> Le esecuzioni che avevano luogo nelle arene d'epoca romana erano infatti frequenti per motivi politici e gli spettacoli di morte erano una manifestazione pubblica di una società le cui basi poggiavano sul principio di autorità incarnato dall'imperatore, che li offriva come dono alla plebe, accompagnandoli alla distribuzione di cibo. Un tratto che oggi sembra difficile da accettare

---

82 René Girard, *La violenza ed il sacro*, Milano, Adelphi, 1980, p. 17.

83 Ibidem, p. 353.

84 Alessandro Dal Lago, *Carnefici e spettatori. La nostra indifferenza verso la crudeltà*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

85 Cfr. Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2006; Luc Boltanski, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.

86 A. Dal Lago, op. cit., p. 40.

era però la teatralità delle uccisioni, messe in scena come recite pianificate nei dettagli: la sofferenza delle vittime passava in secondo piano rispetto al significato politico e legale del loro sacrificio. E quando delle voci fuori dal coro si levavano, non erano indirizzate a condannare in toto la pratica della messa a morte di essere umani nelle arene, bensì alcuni aspetti di “bon ton”:

Per gli antichi, lo spettacolo della morte nei circhi era deprecabile non in sé, ma in quanto espressione della rilassatezza dei costumi del popolo e mancanza di civismo (per gli intellettuali pagani) o occasione di eccitazione malsana e idolatria (per i pensatori cristiani). Per il resto, l'uccisione in nome dello Stato, individuale o collettiva che fosse, era un aspetto corrente e quotidiano della vita sociale, così come lo sterminio degli altri popoli un dato di fatto indiscutibile, diremmo oggi, della politica internazionale. Per i moderni, lo spettacolo delle esecuzioni divenne, ad un certo punto, insostenibile, come ha mostrato Michel Foucault [...] Per il resto, la violenza bellica (con tutto il seguito di stragi ecc.) venne per così dire messa tra parentesi e attribuita (in fondo, non troppo diversamente dagli antichi) all'inevitabile necessità del conflitto tra Stati.<sup>87</sup>

Ciò che ci separa dagli antichi, secondo l'analisi dell'autore, ha a che fare con una diversa strategia di gestione della violenza e della sua spettacolarizzazione, più che con un processo di incivilimento:<sup>88</sup> progressivamente la crudeltà è defluita verso i margini del mondo occidentale, che col passare del tempo ha iniziato a non vederla più, illudendosi che essa fosse scomparsa perché il mondo era diventato più umano. Per Dal Lago, l'esecuzione di Damiens, che occupa l'introduzione del lavoro di Foucault *Sorvegliare e punire*,<sup>89</sup> segna il momento in cui lo sguardo inizia a distogliersi da questi spettacoli, considerandoli sconci. La crudeltà diventa meno teatrale nelle sue manifestazioni pubbliche e passa sotto il controllo di polizia e burocrazia. E, d'altro canto, quando essa si manifesta su larga scala, come nel caso delle guerre, viene di volta in volta modulata attraverso i media: basti pensare al carattere letterario della Grande Guerra paragonato alle *infowars* contemporanee; o alla copertura totale del conflitto in Vietnam contrapposto alla “cecità” di Desert Storm. Paradossalmente, il contraltare del rumore di fondo delle guerre asimmetriche, a “geometria variabile”, più che a una migliore comprensione degli eventi può portare all'afasia e all'indifferenza determinate da un limite cognitivo che, se non trova immagini in grado di restituire l'individualità degli operatori coinvolti (vittime, carnefici, player internazionali), non è in grado di dare senso ai numeri neutri degli scenari di

---

87 Ibidem, pp. 48-49.

88 L'argomento rimane comunque controverso: per una diversa lettura delle pratiche violente del passato rispetto alla gestione degli impulsi nelle società contemporanee cfr. Steven Pinker, *The Better Angels of our Nature*, London, Allen Lane, 2011.

89 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993.

guerra.<sup>90</sup> Secondo Dal Lago, il percorso compiuto dallo sguardo in rapporto alla crudeltà è dunque il seguente:

Nell'antica Roma si trattava di celebrare la natura stessa di una società fondata sulle conquiste militari e sulla schiavitù; nella prima modernità, la crudeltà sarà piuttosto appannaggio della legge nel suo momento più solenne, la punizione capitale; successivamente, tenderà a sparire dalle rappresentazioni pubbliche, nel senso che la sofferenza di condannati a morte e detenuti a vita sarà sottratta allo sguardo e confinata in luoghi segreti e invisibili. Quanto alla guerra, la sua rappresentazione oscilla tra l'apologia e l'ellissi.<sup>91</sup>

Ne risulta una parallela circolazione di materiali che tiene traccia di questi eventi e permette di comprendere come la diffusione delle immagini di morte nei media audiovisivi contemporanei sia l'approdo "naturale" di un lungo processo di sparizione e rimodulazione progressivo. Vediamo quindi alcuni casi che ne illustrano le dinamiche.

Come abbiamo accennato, Michel Foucault dedica l'ampia introduzione a *Sorvegliare e punire* all'esecuzione del condannato Robert-François Damiens, avvenuta nel marzo del 1757 come punizione per aver tentato di uccidere Re Luigi XV. Nell'analisi operata da Foucault sull'ultima persona condannata a morte per squartamento, l'esecuzione è un atto che iscrive nel corpo stesso del suppliziato il suo crimine e consegna la punizione nelle mani del potere costituito. La pena porta alla luce del sole una procedura nascosta: il corpo mostra al pubblico ciò che prima era celato nell'ombra e l'atto di giustizia diventa visibile per tutti.<sup>92</sup> La funzione del supplizio, nota Foucault, è giuridico-politica:

Si tratta di un cerimoniale per ricostituire la sovranità, per un istante ferita [...] l'esecuzione della pena è fatta per dare lo spettacolo non della misura, ma dello squilibrio e dell'eccesso; deve esserci, in questa liturgia della pena, un'affermazione enfatica del potere e della sua superiorità intrinseca. Superiorità che non è semplicemente quella del diritto, ma quella della forza fisica del sovrano che si abbatte sul corpo dell'avversario e lo domina: infrangendo la legge, il trasgressore ha attentato alla stessa persona del principe.<sup>93</sup>

Il sistema punitivo utilizza il supplizio come operatore politico: il castigo colpisce il criminale, che a sua volta ha colpito il sovrano, e sul corpo del condannato si abbatte la vendetta del Re. Lo spettacolo del potere che si impadronisce del colpevole serve da

---

90 Sull'argomento cfr. Paul Virilio, *Guerra e cinema: logistica delle percezioni*, Torino, Lindau, 2002; Julian Petley, "War Without Death: Responses to Distant Suffering", *Journal for Crime, Conflict and the Media*, Vol. 1, n. 1, 2003, pp. 72-85; Alessandro Dal Lago, *Polizia globale. Guerre e conflitti dopo l'11 settembre*, Verona, Ombre corte 2003; Federico Montanari, *Linguaggi della guerra*, Roma, Meltemi Editore, 2004; Stig A. Nohrstedt, Rune Ottosen (edited by), *Global War, Local Views: Media Images of the Iraq War*, Goteborg, Nordicom, 2005.

91 A. Dal Lago, *Carnefici e spettatori*, cit., p. 204.

92 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993, p. 47.

93 Ibidem, p. 53.

monito per imprimere nella coscienza della folla l'idea della punizione che segue l'infrazione, a maggior ragione nel caso di *crimen majestatis*. La presenza del popolo è necessaria a sancire il compimento della cerimonia del supplizio e ad incutere terrore attraverso la messa in scena, e la folla è testimone e allo stesso tempo garante della punizione: deve *sapere* e *vedere* con i propri occhi. Foucault invita però a considerare il ruolo della folla in queste occasioni come ambiguo: nell'acclamare il compimento della pena, il popolo può infatti allo stesso tempo utilizzare la circostanza per maledire il potere stesso nelle persone dei giudici, acclamando il criminale al quale è consentito di imprecare contro il potere e la legge. Il rischio di un sovvertimento da parte della folla aumentava esponenzialmente e il periodo immediatamente precedente e seguente le esecuzioni registrava un incremento dell'illegalità e del caos: la gente iniziava a sentire una certa vicinanza con i condannati, perché si percepiva potenzialmente in balia della stessa violenza legale di chi subiva la pena.

Un dato interessante per il discorso che qui stiamo sviluppando, e rilevato da Foucault, è la presenza tra i *canards*, e cioè la letteratura di divulgazione, del genere “ultime parole d'un condannato”: la circolazione di questi documenti doveva servire alla giustizia per autenticare il supplizio subito dal condannato, facendo sì che egli legittimasse la punizione dichiarando quanto i crimini commessi fossero abominevoli. Prosecuzione del processo con cui il supplizio inscriveva il crimine sul corpo del condannato, il foglio volante e il canto di morte rappresentano prove postume della giustizia e allo stesso tempo non era raro che venissero pubblicati a ridosso del processo per assicurarsi che la giustizia non fosse troppo tollerante. Il contraltare di questa diffusione era però un pericoloso effetto di glorificazione postuma del condannato, motivo che spinse ben presto i riformatori del sistema penale a chiedere che i fogli volanti fossero soppressi. Contemporaneamente alla loro scomparsa, emergeva però una letteratura che accostava il crimine alle belle arti:

C'è, in apparenza, la scoperta della bellezza e della grandezza del crimine; c'è, di fatto, l'affermazione che la grandezza ha diritto anche al crimine, anzi esso diviene addirittura privilegio di quelli che sono realmente grandi. I bei delitti non sono per i poveracci dell'illegalismo [...] Non sono solamente i fogli volanti a scomparire quando nasce la letteratura poliziesca: è la gloria del malfattore popolare, è la cupa eroizzazione attraverso il supplizio. Adesso, l'uomo del popolo è troppo semplice per essere protagonista di verità sottili. In questo nuovo genere non ci sono né eroi popolari, né grandi esecuzioni; vi si è cattivi, ma intelligenti; e se si è puniti non si deve soffrire. La letteratura poliziesca traspone ad un'altra classe sociale quello splendore da cui il criminale era stato circondato. Saranno i giornali, a riprendere nella loro cronaca quotidiana il grigiore senza epopea dei delitti e delle punizioni.<sup>94</sup>

---

94 Ibidem, pp. 74-75.

È dunque il venir meno delle esecuzioni come evento pubblico a cui assistevano intere famiglie a segnare un primo spostamento dell'attenzione dedicata alla morte: i *live death shows*, nota Kate Berridge, erano fonte di canzoni e venivano descritti nei libretti tascabili popolari, ma la loro abolizione determina una conseguente sparizione della morte dalla dimensione pubblica, che ha come prima conseguenza il fatto che il corpo morto diventa un oggetto sconosciuto, portatore di paura e ammantato di tabù. La sparizione dello spettacolo della morte dalla vita pubblica registra parallelamente il proliferare di fantasie di morte che stanno alla base dell'intrattenimento popolare, e il corpo è centrale nello sviluppo di un interesse sempre maggiore verso una corporeità come luogo di interesse morboso più che erotico.<sup>95</sup> Come ricorda Vicki Goldberg, pur mancando prove definitive a sostegno si può comunque rilevare che il fenomeno della sparizione delle esecuzioni pubbliche e quello della rappresentazione della morte attraverso le nuove tecnologie sono in qualche modo collegati. In una fase intermedia, “when executions attracted huge crowds, pictures makers came too. Broadside ballads, illustrated with woodcut pictures of crime and punishment, sold well.”<sup>96</sup> In seguito, le rappresentazioni prendono il sopravvento, quasi a colmare il gap che si è creato nella fruizione della morte quando essa recede dallo spettacolo pubblico, introducendo però elementi brutali.

La desocializzazione subita dalla morte nelle società moderne avrebbe dunque trovato nelle esecuzioni pubbliche un momento di passaggio in grado di ricomporre la folla divisa, trasformando la morte anonima in un rituale simbolico fruibile all'interno di precise cornici istituzionali. Con l'avvento dell'industria culturale, in grado di trasporre le dinamiche della piazza in dinamiche mediali, la morte deve tornare a parlare alla collettività e per farlo si ricorre a rappresentazioni archetipiche del conflitto che hanno a che fare con violenza, catastrofi e incidenti: essa torna così a svolgere un ruolo di rigenerazione dell'immaginario collettivo. L'industria culturale, attraverso il divertimento e la creazione di generi specifici in cui collocare la morte, è riuscita a spostarla sul piano della finzione, facendo venire meno il senso di minaccia che le è proprio:

Più in generale l'immaginario collettivo prodotto dai media ha accolto in sé la funzione metabolica che avevano le pratiche simboliche comunitarie e i riti collettivi premoderni, mostrando una capacità di gestione delle paure della morte la quale, razionalizzata e negata nella società contemporanea, riappare con precise funzioni nei luoghi del tempo libero, del gioco, dell'apprendimento diffuso, dell'educazione ai/dei consumi.<sup>97</sup>

---

95 K. Berridge, op. cit., p. 254.

96 Vicki Goldberg, “Death Takes a Holiday, Sort Of”, in J. H. Goldstein, op. cit., p. 29.



A questo proposito, sono declinati nel tempo una serie di approcci ai temi “neri” che segneranno una svolta profonda anche per la letteratura di consumo, tra cui l'emergere di una tendenza “estetica” verso l'omicidio. Joel Black ritiene che la nostra esperienza dell'omicidio e delle altre forme di violenza sia soprattutto estetica, più che morale, fisica o di altra natura, dal momento che noi viviamo l'azione da lontano e solo la vittima ne esperisce la brutale realtà: una volta che l'evento è coperto dai media, entra nel dominio della rappresentazione e dunque un approccio culturale ed estetico è, sottolinea l'autore, più utile per rendere conto di come gli stessi media giochino un ruolo primario nel riportare e commentare eventi violenti.<sup>98</sup> Richiamando la categoria del sublime come esperienza artistica, Black ripercorre la possibilità di esperire l'omicidio artisticamente, facendo di conseguenza diventare l'omicida una sorta di anti-artista la cui specialità non è la creazione, bensì la distruzione. Un'estetica dell'omicidio memore del De Quincey di *L'assassinio come una delle belle arti*,<sup>99</sup> ma la cui circolazione tramite ballate e pamphlet ha una tradizione di lunga data:

The modern literary figure of the criminal was less the creation of individual authors endowed with an inflated sense of their own identity, or of new legislation that accorded literature unprecedented social prestige and legal liability, than it was a product of the popular media. As early as the fifteenth century, the deeds of murderers, their confessions, and accounts of their executions had been sung by itinerant bards as newspaper songs. The eventual rise of literacy among the masses and the development of cheaper printing techniques made it possible to broadcast news about crimes in flyers and pamphlets. As the traditional medium in which sensational crimes, trials, and executions were reported to the populace, the broadsheets belonged to a lyrical genre that Foucault has called the “song of murder”.<sup>100</sup>

Se nel 1700 anche al di fuori dei tribunali si leggevano avidamente i resoconti dei processi ai criminali, a distanza di un secolo quegli stessi documenti venivano pubblicati sui giornali della domenica con l'aggiunta di illustrazioni che ne drammatizzavano ancor di più la portata. Un territorio di pertinenza del criminale oggetto di interesse artistico anche dopo l'avvento del *detective novel*, in cui il focus si sposta sul processo razionale ed ermeneutico della *detection*, basato sulla costruzione di plot ingegnosi, per poi arrivare alla proliferazione di prodotti letterari e cinematografici incentrati sulla figura del serial killer, che avrebbe di nuovo spostato l'ago della bilancia dalla parte dell'omicida.

97 Gianfranco Pecchinenda, Maria Petti, Adele Pisapia, *La morte in campo. Dislocazioni mortali nei palinsesti televisivi*, in Alberto Abruzzese, Antonio Cavicchia Scalamonti (a cura di) *La felicità eterna: la rappresentazione della morte nella TV e nei media*, Torino, RAI-Nuova ERI, 1992, p. 87.

98 Joel Black, *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 10

99 Thomas De Quincey, *L'assassinio come una delle belle arti*, Milano, SE, 2006.

100 J. Black, op. cit., pp. 31-32.

A questo proposito, nella sua analisi sulle diverse forme di intrattenimento violento<sup>101</sup> Harold Schechter ricorda come prodotti letterari quali *dime novels* e *penny dreadful* fossero accusati di rendere affascinante comportamenti devianti, stimolandone addirittura, secondo alcuni, la diffusione. Le stesse accuse sono oggi mosse a certi programmi televisivi, film e videogames, additati come volano per la diffusione di un morboso interesse verso il crimine. Ma non c'è bisogno di tornare alle *murder ballads* di epoca Vittoriana per ribadire il fatto che la circolazione di contenuti (in forma orale o scritta) legati ad avvenimenti sanguinosi ha una tradizione ben più lunga dei media audiovisivi. Se nella sola Inghilterra la letteratura *true crime* può essere fatta risalire almeno al 1600, negli Stati Uniti la domanda era tale che i semplici giornali non riuscivano a soddisfarla, ponendo le basi per la nascita di pubblicazioni specializzate:

As early as 1833, one enterprising American journalist, a fellow named George Wilkes, had figured out an ingenious way to cash in on his countrymen's taste for violent diversion: i.e., by publishing a newspaper that eliminated all extraneous subjects – like world affair and national politics – and concentrated primarily on sensational crime. The result was *The National Police Gazette*, a forerunner of the unabashedly lurid tabloids that would proliferate in the twentieth century.<sup>102</sup>

Mescolando gossip e sport con un gusto particolare per l'horror e il gore, questa pubblicazione dava ampio spazio a efferati omicidi puntualmente illustrati da dettagliate incisioni, superata in questo solo dalla controparte britannica, la *Illustrated Police News*, il cui piatto forte era servire ai propri lettori resoconti sulle più varie modalità di esecuzione, condite da titoli sensazionalistici che lasciavano poco spazio alla fantasia.

Ma cerchiamo ora di precisare meglio quale tipo di immagini corredeva il racconto di eventi tragici colti nel pieno del loro svolgimento. In uno studio dedicato alla morte in diretta in ambito fotogiornalistico, Barbie Zelizer utilizza l'espressione “about-to-die” per definire quel corpus di immagini che catturano il particolare momento che precede l'effettivo decesso degli individui inquadrati, che si tratti di materiali provenienti da zone di guerra, da luoghi di sciagure o semplicemente foto scattate in maniera fortuita mentre la tragedia si sta compiendo davanti all'obiettivo di fotografi professionisti e dilettanti:

At its simplest level, the about-to-die image represents a range of ambiguous, difficult, and contested public events, which are shown by depicting individuals facing their impending death. Focusing on intense human anguish, it offers a simplified visualization of death-in-process in events as wide-ranging as natural disaster, crime, accidents, torture, assassination, war, illness, and act of terrorism.

---

101 Harold Schechter, *Savage Pastimes. A Cultural History of Violent Entertainment*, New York, St. Martin's Press, 2005.

102 Ibidem, p. 62.

Although not the only visual trope for depicting such events in journalism or the only way of visually treating death, its repeated appearance suggests a systematic pattern by which certain public events are reduced to heart-rending moments of intense personal fear and dread. Not surprisingly, over time such depictions often become the iconic images of the events they show; more predictable is their repeated, patterned, and frequent use value among multiple sectors of the public.<sup>103</sup>

Secondo l'autrice, questo tipo di immagini sarebbe in grado di provocare reazioni nell'osservatore in modo più intenso di quelle che raffigurano persone già morte, facendo leva più sul *punctum* che sullo *studium*, per riprendere i termini usati da Barthes.<sup>104</sup> Introdotta nel giornalismo americano ancor prima della possibilità meccanica di registrare gli eventi offerta dalla fotografia, queste registrazioni di morti imminenti sono comparse per la prima volta sulle pagine dei giornali illustrati del Regno Unito a partire dalla metà del 1800, dove venivano utilizzate per veicolare messaggi morali. Ma ancor prima, negli anni Trenta, i *Penny Magazines* riproducevano facsimili di famose sculture come *Il galata morente* e Laocoonte come esempi morali rivolti alla *working class*. Se la diffusione sul suolo americano successiva alla seconda metà del 1800 era limitata a episodi di ampio interesse come l'assassinio di Abramo Lincoln nel 1865, di lì a poco fecero la loro comparsa immagini di “morte imminente” che avevano per protagonisti perfetti sconosciuti, fissando un paradigma che sarebbe rimasto valido anche in seguito, e cioè che il valore di una notizia non è necessariamente (o non solamente) determinato dalla notorietà del soggetto, ma dall'evento in sé. Il tropo delle immagini “about-to-die” divenne presto indicatore delle *breaking news* provenienti da tutto il Paese, coprendo sia gli omicidi dei Presidenti James Garfield (2 luglio 1881) e William McKinley (6 settembre 1901), che i resoconti di persone comuni coinvolte in eventi tragici:

Depicting famous people who were about to die from an assassin's hand, people made notorious, usually from crime, who faced an institutionally sanctioned death, and generally anonymous people made visible by their impending death, about-to-die images thus gained recognition as a trope that worked by neutralizing the specificity of the various people it depicted.<sup>105</sup>

Disegni e illustrazioni lasciano presto il posto alle fotografie, come quella scattata da William Warnecke che cattura l'istante del tentato omicidio del Sindaco di New York, William J. Gaynor (9 agosto 1910), pubblicata dall'*Evening World*; o la foto “rubata” nel 1928 durante l'esecuzione tramite elettrocuzione di Ruth Snyder, accusata di aver ucciso il

---

103 Barbie Zelizer, *About to Die. How News Images Move the Public*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 24.

104 R. Barthes, op. cit.

105 B. Zelizer, op. cit., p. 30.

marito per intascare la polizza sulla vita, che campeggiò sul *New York Daily News* con il titolo “Dead!” (anche se lo scatto non ne raffigurava il decesso, ma un istante dell'esecuzione).

La circolazione di queste immagini è legata a precisi eventi, ma in certi casi risponde anche a particolari condizioni e momenti della storia nazionale del paese che le produce. Partendo da una mostra che raccoglieva una serie di fotografie di linciaggi scattate tra il XIX e il XX secolo in America, David Campbell ha ricostruito la loro circolazione e consumo, per arrivare a formulare un'ipotesi più ampia sulla diffusione di quella precisa tipologia di foto sul suolo statunitense in quel preciso periodo storico.<sup>106</sup> Ricordando che, fino ai primi decenni del 1900, le uccisioni erano spesso pubblicizzate sulla stampa addirittura prima che avvenissero, e che i fotografi non erano semplici spettatori, ma parte della folla che prendeva attivamente parte agli omicidi, Campbell nota che le foto scattate erano pubblicate sulla stampa e trasformate in cartoline che circolavano in tutti gli Stati Uniti (a volte addirittura recando il nome del fotografo) come monito per altre potenziali vittime o per semplice uso personale. Indice della supremazia dei bianchi, quel materiale era molto popolare fino alla fine degli anni Cinquanta, quando il movimento per i diritti civili contribuì a cambiare il modo in cui quelle foto erano fruite: divennero più rare e le stesse persone coinvolte meno spavalde nel mostrare i propri volti in quelle occasioni.

L'analisi di Campbell, di cui non discuterò i dettagli in questa sede, tende a confermare che, contrariamente all'opinione comune, i media non colgono ogni opportunità che si presenta di mostrare immagini di orrore e strazio, spinti da un voyeurismo dalle apparenti ragioni commerciali e industriali. Ci sono infatti specifici standard e organismi che regolano questi processi, come la Press Complaints Commission, la Broadcasting Standards Commission e la BBC Producer's Guidelines in Gran Bretagna, che hanno il compito di rappresentare le preferenze di lettori e spettatori, così come di regolare le circostanze in cui le immagini di morte devono o meno essere utilizzate, con tutte le conseguenze del caso. Ad esempio, ci sono casi in cui, nota Campbell, l'utilizzo di queste particolari immagini per la copertura intensiva di un evento può portare al cambiamento dell'opinione pubblica riguardo alla percezione di una guerra (è il caso del Vietnam e di foto come quella scattata da Eddie Adam, che documenta l'esecuzione di un

---

<sup>106</sup> David Campbell, “Horrific Blindness: Images of Death in Contemporary Media”, *Journal of Cultural Research*, Vol. 8, n. 1, January 2004, pp. 55-74.

sospetto Viet Cong nelle strade di Saigon); così come, al contrario, la gestione del flusso di informazioni durante la Guerra del Golfo ha limitato la possibilità dei giornalisti di accedere liberamente alla linea del fronte, causando, di fatto, la quasi totale sparizione dai notiziari di immagini che documentavano le vittime del conflitto.

Campbell prosegue la sua analisi discutendo le conseguenze della sparizione dei corpi delle vittime dalle immagini che li dovrebbero documentare, e propende infine per un approccio che tenga più conto della traslazione culturale e della trasgressione, per cui la stessa immagine, in contesti diversi, “funziona” in diversi modi a causa delle mutate condizioni di ricezione. L'importanza del contesto nella costruzione del significato a partire dalle immagini è dunque centrale e coinvolge tre diverse dimensioni:

[...] the economy of indifference to others (especially others who are culturally, racially and spatially foreign), the economy of “taste and decency” whereby the media itself regulates the representation of death and atrocity, and the economy of display, wherein the meaning of images is produced by the intertextual relationship of captions, titles, surrounding arguments and sites for presentation.<sup>107</sup>

Nel rappresentare morte e violenza, le immagini aggiungono una particolare forma di potere, conclude Campbell: vedere cosa è successo ad un corpo è importante perché le narrazioni che non sono illustrate hanno più difficoltà a trasmettere l'orrore di certi eventi.

L'avvento del medium televisivo complica ulteriormente le cose: possiamo infatti notare come, all'interno di cornici di fruizione pubblica, la morte in diretta emerga puntualmente soprattutto all'interno di TG, dei siti web delle testate giornalistiche o nelle trasmissioni di approfondimento o di inchiesta che, sempre più spesso, ibridano format propri di ambiti diversi. Regolamentata, come si è già accennato, da precisi standard che fanno capo agli ordini professionali, alle associazioni di categoria e alle singole reti e testate, sempre più spesso si registrano casi in cui la loro trasmissione risulta variabile.

Lo stesso filmato può dunque presentarsi in forma più o meno integrale se trasmesso da diversi gruppi editoriali, oppure, nel caso dello stesso editore ma di reti e testate diverse, può essere o meno editato per mostrare o eliminare i momenti più cruenti. Ad esempio, lo scorso agosto uno sciopero dei minatori in Sudafrica ha portato all'intervento delle forze dell'ordine che si è concluso con una sparatoria che ha provocato almeno 18 morti tra i manifestanti ed è stata documentata da un video.<sup>108</sup> Trasmesso senza

---

107 Ibidem, p. 70.

108 Anon., “Sciopero minatori in Sudafrica. Polizia spara, almeno 18 morti”, *Repubblica.it*, 16 agosto 2012. [http://www.repubblica.it/esteri/2012/08/16/news/sudafrica\\_polizia\\_spara\\_a\\_minatori\\_in\\_sciopero\\_sette\\_morti\\_in\\_sudafrica-41041162/](http://www.repubblica.it/esteri/2012/08/16/news/sudafrica_polizia_spara_a_minatori_in_sciopero_sette_morti_in_sudafrica-41041162/)

avvertimenti né tagli o *blurring* nell'edizione di *Studio Aperto* delle 12.25 del 17 agosto 2012, è andato in onda con le stesse modalità all'interno del *TGI* delle ore 20.00 dello stesso giorno, mentre il *TG2* delle 20.30 lo ha editato parzialmente per evitare l'inquadratura più cruenta dell'assalto diretto dei minatori e del fuoco della polizia.<sup>109</sup> Pur non mostrando dettagli di corpi dilaniati né sangue in primo piano, la clip, così come mostrata da *Repubblica.it*,<sup>110</sup> è più disturbante perché preceduta da uno spot pubblicitario visibile – e non “skippabile” – nello stesso player video: sapere quanto il formaggio Philadelphia – lo spot programmato quando chi scrive ha visionato la clip – sia unico e irrinunciabile entra evidentemente in conflitto con la disposizione d'animo con cui ci si prepara alla visione del frammento video di questo tipo, mostrato peraltro senza nessun avviso di contenuti sensibili.

Certe emittenti televisive hanno poi trasformato le notizie in un vero e proprio format di “morte potenziale”: pensiamo ad esempio a quanto successo hanno negli Stati Uniti le finestre informative che si aprono come *breaking news* per seguire in diretta gli inseguimenti della polizia (ne discuteremo un caso nelle pagine seguenti). La copertura mediatica di questi eventi ha raggiunto un livello tale da costringere le forze dell'ordine ad invitare i giornalisti a fare un passo indietro, perché il tono con cui riportavano le notizie si era trasformato in qualcosa di simile ad un evento sportivo, mettendo al tempo stesso a rischio un gran numero di persone:

Lengthy coverage of cars being pursued by the police up and down the streets and highways in the hopes of some dramatic conclusion may gain viewers for the stations, but for the sake of public safety, news organizations should report on police chases in as much detail as they want when the chase concludes.

If the media recognizes a need to warn viewers of a pursuit for the sake of public safety, it should do so with a conscious decision to limit the live coverage for the same reason. Otherwise, the news broadcast “money shot” isn't reporting, it's irresponsible.<sup>111</sup>

Come nota Folker Hanusch nel suo studio sull'impatto delle immagini di morte in

---

Ultimo accesso: 3 novembre 2012.

109 Questa “cortesia” nei confronti degli spettatori non deve essere una policy abituale, dal momento che lo stesso *TG2* delle 13.30, il 18 agosto, ha trasmesso un nuovo servizio che documentava l'abbattimento di un uomo con disagi mentali da parte della polizia del Michigan, senza avvertimenti né editing e anzi con un iris che evidenziava per bene le zone dell'inquadratura da guardare.

110 Anon., “Sudafrica, poliziotti sparano sui manifestanti: morti”, *Repubblica.it*, 16 agosto 2012.  
<http://video.repubblica.it/mondo/sudafrica-poliziotti-sparano-sui-manifestanti-morti/103114/101494>  
Ultimo accesso: 3 novembre 2012.

111 LAPPL Board of Directors, “Televised live police chases – the new bloodsport?”, *Lapd.com*, 09/13/2012.  
[http://lapd.com/blog/televised\\_live\\_police\\_chases\\_the\\_new\\_bloodsport/](http://lapd.com/blog/televised_live_police_chases_the_new_bloodsport/)  
Ultimo accesso: 4 novembre 2012.

ambito giornalistico,<sup>112</sup> l'impressione generale che si ricava dai media è che nessuno oggi muoia di morte naturale e che anzi il pianeta sia sconvolto da catastrofi e in balia di assassini. La ragione primaria risiede nella natura stessa delle notizie, che riportano per definizione fatti fuori dall'ordinario: di conseguenza le morti stesse che entrano nel circuito delle notizie rispondono a caratteristiche inusuali o si tratta di decessi brutali. Se la tradizione di dare ampia diffusione a notizie violente risale almeno alla battaglia di Maratona, ricorda Hanusch, nel corso dei secoli ha fatto la fortuna di quelle pubblicazioni che si sono specializzate negli annunci funebri (il primo dei quali è stato pubblicato in Inghilterra il 2 luglio 1622) e in quelle nicchie ancor più particolari che mescolavano sesso e violenza, come i *newsbook* inglesi del XVI e XVII secolo. Con la dovuta attenzione ai differenti contesti storico-culturali, Hanusch non considera la situazione contemporanea così drasticamente diversa rispetto al passato:

Sensational images or descriptions about people who encounter an untimely fate have been part and parcel of journalism ever since the first newsbooks arrived in Europe. If we count official collections like the Roman *Acta*, human interest stories have been around for even longer. Etchings and woodcuts, as well as photographs, have all depicted death in its most gruesome detail, and the only thing that has changed is that photographs are able to lay claim to a higher credibility in terms of what they represent. Written accounts of sixteenth and seventeenth century deaths were in no way less horrific than modern day news stories. If anything, they may have been more gruesome, even if their veracity may have been questionable.<sup>113</sup>

Ciò che cambia nell'epoca di Internet è semmai l'accelerazione senza precedenti che queste immagini subiscono, che determina come prima conseguenza la facilità nel recuperare direttamente dalle fonti estere qualcosa la cui circolazione locale è suscettibile di limitazione; una situazione che implica altresì complessi problemi etici per i giornalisti, che devono tener conto della sensibilità del loro pubblico: se in passato i media locali evitavano la diffusione di immagini delle vittime per rispetto delle famiglie, e man mano che ci si allontanava dal luogo dell'incidente quelle stesse immagini potevano essere trasmesse proprio perché il pubblico non conosceva i diretti interessati, oggi gli operatori dell'informazione sono locali e globali allo stesso tempo, e le notizie nazionali si ripercuotono con facilità sulle comunità locali.<sup>114</sup>

---

112 Folker Hanusch, *Representing Death in the News. Journalism, Media and Mortality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010. Sull'argomento cfr. Jean Seaton, *Carnage and the Media: The Making and Breaking of News About Violence*, London, Allen Lane, 2005; Mitchell Stephens, *A History of News*, New York, Oxford University Press, 2007.

113 F. Hanusch, op. cit., p. 162.

114 La copertura giornalistica di eventi traumatici ha anche un evidente effetto sugli stessi professionisti dell'informazione: per aiutarli a elaborare le conseguenze dei traumi derivanti da una costante esposizione a immagini di morte e violenza sono nati centri specializzati come il Dart Center for Journalism and

A queste cornici di fruizione giustificate dal frame di consumo del giornalismo in quanto veicolo di informazioni rilevanti per la sfera pubblica, si contrappone quella privata. In questo caso i prodotti sono più da ricercare nell'ambito dei cosiddetti *shockumentaries*, termine che all'estero, come vedremo in seguito, indica per lo più il filone dei Mondo movies e che trova, soprattutto in certe derive, contenuti assemblati a partire da sequenze di morte troppo cruente per essere mostrate nei TG, compilation di incidenti, omicidi e ogni forma immaginabile di danno fisico in cui gli esseri umani possono incorrere. La fruizione di questi documentari estremi è stata dai più associata alla pornografia, ma si tratta di una lettura piuttosto limitata, che non tiene conto di certi effetti inattesi che le immagini di morte possono avere sugli spettatori (a patto di farne un uso moderato).

Quanto discusso finora trova un tentativo di sistematizzazione, peraltro piuttosto insoddisfacente, in quella che Marco Giovannini chiama “necrocultura”,<sup>115</sup> termine ombrello affascinante quanto problematico che racchiude un immaginario troppo ampio e abbraccia fenomeni dai tratti talmente specifici il cui accostamento rischia di appiattirne le rilevanti differenze. Giovannini traccia infatti alcune tendenze dei media contemporanei che vanno dalla diffusione di immagini di morte nei TG alla produzione di compilation che assemblano *outtakes* delle stazioni televisive, dai necrospot a sfondo macabro realizzati per importanti brand ai necroartisti che lavorano sui limiti del corpo, per arrivare al disorientamento nei confronti della fisicità disseminata nella Rete. In questo panorama, al centro delle contraddizioni della società nei confronti della morte, si affermerebbe la necrocultura:

Diventando spettacolo per i media, la morte si fa più relativa, senza cancellare però, nel profondo, gli aspetti angoscianti. È presente, e in modo molto diffuso, si affaccia “virtualmente” ovunque, ma *nascondere* il più possibile la concretezza della morte resta un imperativo valido. Solo la necrocultura fa un passo più avanti, scuote l'occultamento e innesca reazioni a catena. Cavalca la morte e la mette in scena per sottrarla al silenzio borghese e alle rimozioni. Nell'epoca dell'individualismo narcisistico la morte è assolutamente centrale e, contemporaneamente, tuttora rimossa. Ed è in questa contraddizione che nasce la necrocultura.<sup>116</sup>

In questo senso lo sguardo necrofilo sarebbe, secondo Giovannini – che condivide le premesse sulla rimozione della morte dalla sfera pubblica e sul tabù che essa

---

Trauma. Cfr. [www.dartcenter.org](http://www.dartcenter.org)

115 Fabio Giovannini, *Necrocultura. Estetica e cultura della morte nell'immaginario di massa*, Roma, Castelvechi, 1998.

116 Ibidem, p. 132.



rappresenterebbe tuttora – denso di trasgressione: la necrocultura, esplosa nell'ultimo ventennio, è in grado di spezzare l'occultamento della morte con un atteggiamento nuovo e consapevole, non necessariamente legato a idee religiose o laiche. Se la morte è lo scenario privilegiato, il cadavere è il suo oggetto di riferimento: non rivolgendosi all'inorganico<sup>117</sup> ma all'inanimato, non al postumano ma al postumo, non alla macchina ma agli esseri-viventi-non-più-viventi. Un pensiero della morte che si rivela sovversivo e liberatorio, allontanando quell'angoscia e disperazione che finora avevano caratterizzato in profondità il rapporto dell'uomo con la morte.

Se la spettacolarizzazione della morte viene da un lato negata, dall'altro il sistema mediatico la corteggia, dando luogo ad una doppia tensione tra un polo di rimozione e uno di rappresentazione, che si manifestano da un lato nella tendenza a desocializzare la morte del singolo limitandone la presenza mediatica; dall'altro nella rappresentazione della morte nell'immaginario mediatico come vocazione dell'industria culturale.<sup>118</sup>

Se dunque i mezzi di comunicazione tendono a spettacolarizzare la morte, il sistema sociale la nega e rimuove:

La capacità metabolica della televisione consiste proprio nell'impadronirsi e nel giocare con queste due diverse modalità di approccio alla morte, che in fondo rivelano ancora e semplicemente il disagio dell'uomo rispetto ad essa.<sup>119</sup>

### **1.3 Il paradigma pornografico: successo e limiti.**

L'associazione tra pornografia e morte è entrata da tempo nel linguaggio comune: si ricorre al paragone ogniqualvolta la morte entra prepotentemente in un ambito discorsivo percepito come estraneo alla sua abituale delimitazione. Che si tratti di notizie o rappresentazioni artistiche, avvicinarsi troppo, insistere sui dettagli di cadaveri o sulle dinamiche di un decesso sembra far scattare una sorta di allarme che richiede subito una messa a distanza e il *reframe* del contenuto all'interno di una cornice di allusione sessuale.

A metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, Geoffrey Gorer ha espressamente associato le due sfere in un saggio dal titolo inequivocabile: *The Pornography of Death*.<sup>120</sup>

---

117 Per un approfondimento sull'argomento cfr. Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 2004.

118 F. Giovannini, op. cit., p. 91.

119 Ibidem, p. 98.

120 Geoffrey Gorer, "The Pornography of Death", in Geoffrey Gorer, *Death, Grief and Mourning in*

Questa è la fotografia scattata dall'antropologo inglese: per oltre duecento anni la copulazione e la nascita hanno fatto parte di quei tratti dell'esistenza umana considerati innominabili, mentre la morte non era affatto un mistero. I bambini erano incoraggiati a pensare alla morte, anche al loro stesso decesso, così come a quella altrui. E, dato l'alto tasso di mortalità dell'epoca, era da considerarsi un'eccezione che qualcuno nel XIX secolo non avesse assistito ad almeno una morte vera e propria, così come non avesse visto da vicino un cadavere: mentre i funerali erano infatti il momento dell'esposizione sia per la working class che per la classe media o aristocratica, e il cimitero era al centro dei villaggi e aveva un posto di rilievo nelle città, le esecuzioni pubbliche dei criminali cessarono di essere praticate solo alla fine del secolo. Al contrario, sottolinea Gorer, nel XX secolo si è verificato un cambiamento rilevante: mentre, soprattutto nelle società anglosassoni, è diventato accettabile parlare di copulazione, la morte come processo naturale è diventata via via più innominabile.

Gorer precisa che negli ultimi cinquant'anni (rispetto alla data in cui scrive) i provvedimenti presi nell'ambito della salute pubblica e della medicina preventiva hanno di fatto reso inusuale la morte naturale tra la popolazione più giovane, e la stessa morte in famiglia è diventata relativamente poco comune. Parallelamente, sono emerse fantasie sull'argomento catalizzate dai prodotti dell'industria culturale:

While natural death became more and more smothered in prudery, violent death has played an ever-growing part in the fantasies offered to mass audiences – detective stories, thrillers, westerns, war stories, spy stories, science fictions, and eventually horror comics.

There seem to be a number of parallels between the fantasies which titillate our curiosity about the mystery of sex, and those which titillate our curiosity about the mystery of death. In both types of fantasy, the emotions which are typically concomitant of the acts – love or grief – are paid little or no attention, while the sensations are enhanced as much as a customary poverty of language permits.<sup>121</sup>

Nessuno dei due tipi di fantasia può avere alcuna prosecuzione nella realtà, prosegue l'autore, dal momento che quando il protagonista ha fatto qualcosa, con qualcun altro o a qualcuno, deve continuare a fare qualcos'altro di diverso, più complicato e ricercato, o più sensazionale di quanto già fatto prima. E questo qualcun altro non è una persona, ma un set di genitali o un corpo, capace di provare dolore e morire. Considerando quanto le lingue sono povere di costruzioni che esprimano intenso piacere o dolore, entrambe le fantasie si affidano all'onomatopea per evocare sospiri, rantoli, gemiti ed urla

---

*Contemporary Britain*, London, Cresset Press, 1965. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta sulla rivista *Encounter* nel 1955.

121 Ibidem, p. 173.

in corrispondenza delle azioni descritte; entrambe fanno poi affidamento su aggettivi e sul riso e sono irrealistiche perché ignorano le limitazioni fisiche, sociali o legali, soffrendo di allucinazioni nei confronti del lettore o dello spettatore come loro oggetto. Così Gorer concludeva le sue considerazioni sull'argomento:

If we dislike the modern pornography of death, then we must give back to death – natural death – its parade and publicity, readmit grief and mourning. If we make death unmentionable in polite society – “not before the children” – we almost ensure the continuation of the “horror comic”. No censorship has ever been really effective.<sup>122</sup>

Qualche anno più tardi, Ariès notava che la vergogna con cui si parla oggi della morte è paragonabile a quella con cui un tempo ci si vergognava del sesso e che la prima, durante l'ultimo terzo del secolo, tendeva a scomparire dalla lingua trasformando di fatto il suo nome in un tabù circondato da un'angoscia diffusa e anonima.<sup>123</sup> Anche Elias condivide la lettura dell'accostamento dell'imbarazzo con cui si affronta il tema alla sessualità in epoca vittoriana, con la differenza appunto che, nell'ambito della vita sessuale, si è progressivamente avuto un “rilassamento” contenuto ma costante, mentre rimozione e imbarazzo dominano ancora la morte e il morire:

Si può supporre che la differenza derivi dalla diversità dei pericoli. Il pericolo rappresentato per gli uomini da una sessualità sfrenata o al contrario troppo repressa è, per così dire, un pericolo parziale. Può accadere che le frustrazioni sessuali, trasformatesi in aggressività, costituiscano una minaccia per gli altri e per se stessi; purtuttavia la vita continua. Paragonata a questa, la minaccia della morte è totale; la morte è la fine assoluta dell'individuo e la nostra resistenza ad una sua demistificazione risiede probabilmente nel fatto che essa costituisce il pericolo più grande.<sup>124</sup>

In *Lo scambio simbolico e la morte* Baudrillard rimarcava l'accostamento tra sfera tanatologica e pornografica, rilevando come la società abbia “liberato” la sessualità, sostituendola progressivamente con la morte nella funzione di rito segreto e d'interdetto fondamentale: “In una fase precedente, religiosa, la morte è rivelata, riconosciuta, è la sessualità che è interdetta. Al giorno d'oggi è l'inverso [...] Ovunque braccata e censurata, la morte risorge dappertutto.”<sup>125</sup> E sarebbe spettato di nuovo a Baudrillard, all'indomani dello scandalo delle sevizie perpetrate dai militari americani ai danni dei prigionieri del carcere di Abu Ghraib, legare di nuovo la morte ai nuovi panorami digitali, coniando di

---

122 Ibidem, p. 175.

123 P. Ariès, op. cit., p. 224.

124 N. Elias, op.cit., p. 62.

125 J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., pp. 204-205.

fatto la definizione di *War Porn*<sup>126</sup> (ritorneremo più avanti sull'argomento).

Ma le critiche al paradigma proposto da Gorer non si sono fatte attendere. Pur ammettendo che nell'età Vittoriana la morte godeva di una dimensione domestica e pubblica, e che solo nel XX secolo essa è diventata un tabù proprio mentre l'atteggiamento verso la sessualità mutava acquisendo libertà e autonomia di espressione, Berridge ritiene che la cornice di riferimento di Gorer sia sorpassata e anacronistica alla luce della cultura popolare attuale:

Crucially, the 1955 canon of pornography as described by Gorer referred to the written word. He defined his area of concern as “detective stories, thrillers, Westerns, war stories, spy stories, science fiction and horror comics”. The modern pornography of death owes much more to the visual culture of photography, film and television. In a visually led culture, the lens, the camera, the screen are integral to our exposure to representations of death.<sup>127</sup>

Le osservazioni di Berridge si appuntano dunque sul medium: la possibilità che abbiamo oggi di esperire la morte in modo vicario, in una sorta di “death parade” è dovuta al progresso tecnologico. Si tratta di una visione “al sicuro”, mediata appunto da cornici di fruizione come quella delle news, che riprende però la dicotomia secondo cui l'assenza della morte dal piano pubblico si riverbera nella sua rappresentazione. Ed è specialmente nel regime della fotografia, sostiene Berridge, che diventa “hardcore”: i fotografi hanno accesso a possibilità che prima erano esclusiva dei medici, dei patologi forensi, dei chirurghi, con un'enfasi sulle operazioni e le autopsie che con programmi come *Autopsy*<sup>128</sup> permettono al grande pubblico di varcare quella che prima era la soglia tabù della morgue. La figura del medico e quella dell'artista si starebbero dunque avvicinando: laddove il primo esplorava il corpo sezionandolo con gli strumenti che gli erano propri, ora il secondo entra nei tessuti con i mezzi concessi dalla tecnologia scopica – il richiamo, aggiungiamo, è a quella estetica della ripresa “intratessutale” che è diventata un marchio di fabbrica di film e serie TV a partire da *C.S.I.*<sup>129</sup> in poi.

Nonostante questo aggiustamento, l'autrice non si discosta troppo dal paradigma di

---

126 Jean Baudrillard, “Pornographie de la guerre”, *Liberation*, 19 maggio 2004. Per una critica dell'uso di “porno” e “pornografico” nel pensiero di Baudrillard cfr. Tina Kinsella, “The Banal and the Evident: Pornography, Technology and the Market”, *Journal Of Postgraduate Research*, Trinity College, Dublin, 2009, pp. 1-14.

127 K. Berridge, op. cit., p. 247.

128 Trasmesso nel 2006 dal canale britannico Channel 4, *Autopsy: Life and Death* è un programma in quattro puntate in cui il controverso anatomopatologo Gunther von Hagens, coadiuvato dal professore di patologia John Lee, ha dissezionato cadaveri reali di fronte alle telecamere dell'emittente inglese.

129 Realizzata a partire dal 2000 e tuttora in produzione, la serie è trasmessa negli Stati Uniti dalla CBS e in Italia sia su satellite che in chiaro. *Crime Scene Investigation*, ambientata a Las Vegas, ha raggiunto le 13 stagioni, dando vita agli spin-off *CSI: Miami* e *CSI: NY*.

Gorer, rimarcando il fatto che l'assenza di una morte integrata nella vita quotidiana ha conseguenze sul nostro ruolo di spettatori, perché il silenzio che la circonda ricorda il clima di ignoranza riguardo al sesso che esisteva fino a poche generazioni or sono, quando era possibile raggiungere l'età adulta senza vedere rappresentazioni visive di atti sessuali, veri o simulati che fossero. La conseguenza è che sempre più spesso si assiste ad una proliferazione di immagini aggressive che tendono ad infiltrarsi anche in format e generi insospettabili, come i programmi di storia naturale:

The ongoing battle between representation and reality that determines the difference between soft and hard porn is starting to infiltrate the representation of death in popular culture. For example, the recent natural history programme *Predator* took the wildlife concept and turned it into wild death. This extraordinary series was like a natural history snuff video made with all gadgetry of pornography.<sup>130</sup>

Se dunque a Berridge non sfugge che il nodo della questione sia la necessità, come suggeriva Gorer, di ridare alla morte reale centralità nella società, non va oltre il chiedersi come rendere la morte più “civile” – richiamando in questo la *vexata quaestio* dell'addomesticamento – senza renderla allo stesso tempo triviale.

L'analisi di Sue Tait<sup>131</sup> si concentra invece sul modo in cui le immagini delle vittime di guerra e le altre categorie che rientrano nell'ambito del *body horror* sono fruite e disseminate grazie alle innovazioni tecnologiche. Discutendo il caso di siti come Ogrish.com (su cui torneremo in dettaglio più avanti), che sono stati da più parti ribattezzati *gore porn* e *death porn sites*, in rapporto alla complessità della fruizione dei materiali che ospitano, Tait ritiene che la metafora pornografica sia decisamente limitante:

Abandoning the pornographic trope is not to dismiss the way in which spectatorship of body horror is a profoundly ethical issue. Rather, as a euphemism the term “pornography” enables us to displace concerns around one set of (eroding) cultural taboos onto another without articulating what is at stake in this new context: the desire for “real” death and gore where Hollywood fantasy will no longer suffice, the desire for “raw” footage outside of what news makers allow, and the desire to evade the moral orientation these formats frequently provide.<sup>132</sup>

Ma, forse per la mancanza di concettualizzazioni più efficaci, il paradigma pornografico sembra reggere ancora, tanto nel dibattito accademico quanto nel sentire comune: secondo Tait, si tratta di una metafora plastica, che può essere applicata di volta in volta alla guerra, alla violenza, alla posizione dello spettatore rispetto ad un certo tipo di

---

130 K. Berridge, op. cit., p. 262.

131 Sue Tait, “Pornographies of Violence? Internet Spectatorship on Body Horror”, *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 25, n. 1, March 2008, pp. 91-111.

132 Ibidem, p. 93.

immagini... Eppure, una prima differenza evidente rispetto alla pornografia è il diverso ruolo svolto dai soggetti, che nel caso delle vittime non è certo consenziente né parte di un'interpretazione che avviene davanti alla videocamera. Inoltre, troppo spesso si fa leva su una nozione addomesticata (tipicamente occidentale) di pornografia, a cui è attribuito un immediato legame con il piacere, la performance o la trasgressione. Quanto alla relazione con il *body horror*, la pornografia assume poi tratti di ripugnanza morale e, ribadisce Tait, ogni genere che ha a che fare con il corpo agisce in maniera differente: confondere orrore e pornografia implica quindi confondere anche modalità di fruizione ed eccitazione diversi. In conclusione, Tait ritiene che l'utilizzo della metafora pornografica non sia appropriata per rendere la complessità di chi fruisce i contenuti veicolati da questi particolari siti, proprio perché funziona come un tropo moralizzante preso a prestito da un genere che coinvolge corpi vivi e in azione, e nel fare questo confonde le violazioni dello spazio etico dei cadaveri e dei corpi sofferenti:

The term “pornography” is being over-extended in contemporary contexts in order to frame public anxieties around spectatorship of body horror while circumventing insight into the specific offence posed by these categories of image or the looks they may draw. The pornographic analogy misnames and elides the variety of looks engaged and their specific ethical implications. At stake in these online contexts are the ways taboos around the representation of death and atrocity are being subverted and diluted through new regimes of visibility, requiring management and re-articulation of what these new opportunities for seeing mean.<sup>133</sup>

Alcuni dei tratti rilevati da Tait nell'analizzare le reazioni articolate alla fruizione dei contenuti di Ogrish.com sono comuni a quei fan dell'horror che si sono spinti fino alla visione dei Mondo movies, degli *shockumentaries* più estremi, di film come *Cannibal Holocaust* (1980, Ruggero Deodato), che hanno introdotto al loro interno sequenze di reali uccisioni, o di quella zona grigia che va sotto il nome di snuff e che nasce esplicitamente accostando l'ambiente della pornografia a quello dell'omicidio. Bollati come scandalosi, osceni e pornografici,<sup>134</sup> anche in forza di natali ibridati con i documentari sexy di fine anni Cinquanta,<sup>135</sup> i Mondo movies si rivelano però ben più interessanti se visti con una lente diversa. Come ho già avuto modo di sottolineare in altra sede,<sup>136</sup> le micronarrazioni e i

---

133 Ibidem, p. 107.

134 R. C. Maynard, “Death videos: latest pornography of violence”, *Syracuse Herald Journal*, Thursday, August 1, 1985, p. A 15; Roberto Nepoti, “Mondo Cane Mondo Cannibale. Il documentario italiano di exploitation da Jacopetti agli anni Ottanta”, *Segnocinema*, n. 46, 1990, pp. 23-25.

135 Élie Castel, “Le Mondo. Rites insolites et nuits chaudes du monde”, *Séquences – La revue du cinéma*, No. 197, Juillet-Août 1998, Dossier, pp. 27-30.

136 Nicolò Gallio, “‘Til (Faces of) Death Do Us Part”, *Cine-Excess E-Journal*, n. 1 (forthcoming); Nicolò Gallio, “Film, fan e teschi. Bloody-Disgusting e A Serbian Film”, *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 1,

resoconti personali degli spettatori sono utili a ricostruire motivazioni e impressioni legate alla fruizione di contenuti ritenuti estremi,<sup>137</sup> e supportano così, dal punto di vista delle pratiche di fruizione, alcuni tentativi teorici di spostare il frame analitico di questi prodotti abbandonando finalmente il paradigma pornografico.

In particolare, Mikita Brottman lega i Mondo movies alla categoria bakhtiniana del carnevalesco:

The aim of carnivalesque discourse, according to Bakhtin in *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, is to bring the world closer in order for us to examine fearlessly [...] mediaeval carnival was the drama of bodily life (copulation, birth, growth, eating, drinking, defecation). During the carnival, death is put in its "own place" in the real world and thereby established as an unavoidable aspect of life itself. This is exactly the case in Mondo. In its temporary flaunting of taboos, the Mondo film can demonstrate the physiological inevitability of death in grotesque anatomical detail, in all its clarity and precision, as part of an impersonal understanding of the living and struggling human body.<sup>138</sup>

La popolarità dei Mondo movies, conclude Brottman, così come quella dei giochi romani e delle esecuzioni pubbliche, risiederebbe nel fatto che c'è una connessione profonda tra la morte violenta e archetipici processi di rigenerazione radicati nel folclore: così come il brivido di orrore che si prova davanti allo spettacolo di un incidente automobilistico è, in qualche modo, in grado di stimolare sensazioni vitalistiche.

Il paradosso è solo apparente: nel leggere i commenti degli spettatori ci si imbatte molto spesso in frasi che sottolineano quanto si sentano sollevati alla fine della visione di un film particolarmente cruento o di una compilation di incidenti e immagini di morte come quelle degli *shockumentaries*, affermando che l'esperienza li ha fatti guardare alla vita con occhi diversi. Eric Wilson, giungendo a conclusioni simili a quelle espresse da Brottman, si riferisce a questo fenomeno tracciando una distinzione tra *morose voyeurism* e *morbid curiosity*, indicando con la seconda espressione "an eager, open-minded interest in the macabre – disease or destruction or death – as a special invitation to think about life's meanings. For this kind of curiosity to yield meditative fruit, the imagination must be active."<sup>139</sup> Secondo Wilson, la *morbid curiosity* sarebbe una sorta di desiderio spirituale che spinge ad approfondire i misteri della vita, una specie di immaginazione empatica che aiuterebbe a affrontare paure e desideri pericolosi, un processo che consentirebbe allo

---

Marzo 2012.

137 Matt Hills, *The Pleasures of Horror*, London, Continuum, 2005, p. 73.

138 Mikita Brottman, "Carnivalising the Taboo. The Mondo Film and the Opened Body", *CineAction*, n. 38, September 1995, pp. 34-35.

139 Eric G. Wilson, *Everyone Loves a Good Train Wreck. Why We Can't Look Away*. New York, Sarah Crichton Books, 2012, p. 126.

spettatore di apprendere, anche di fronte a spettacoli macabri, e di comprendere ciò che è essenziale e ciò che non lo è, invece di ridurre il tutto a una macabra commodity.

#### 1.4 Testi e discorsi: opacità e interdizioni variabili.

Nel giugno del 2010, la rivista *Arte* annunciava il nuovo progetto di un noto artista francese:

Da gennaio Christian Boltanski ha tre telecamere puntate contro di lui. Il suo studio si trasforma nel set allucinato di un Grande Fratello. Qui l'artista si rende disponibile a documentare il suo lavoro fino alla sua morte. Il film sarà l'ultima delle sue opere. E la durata sarà il motivo di una macabra scommessa con il collezionista che l'ha acquistata. Prima l'artista morirà meno costerà l'opera, pagata a rate fino alla morte.<sup>140</sup>

Non scenderemo qui nel dettaglio della poetica di Boltanski e di come questo recente lavoro si inscriba coerentemente in una produzione da sempre caratterizzata dall'intreccio di tempo, memoria, perdita e morte: per gli appassionati di arte contemporanea, dei collezionisti e degli addetti ai lavori non ha certo bisogno di presentazioni, eppure questo progetto specifico ha destato una certa curiosità. Accolta come “una macabra scommessa lanciata a un collezionista australiano, professionista del gioco d'azzardo”,<sup>141</sup> Boltanski la affronta come una personale partita con il diavolo: un'idea che coltivava da anni e che è riemersa quando ha incontrato un collezionista, David Walsh, alla ricerca di opere per la sua fondazione in Tasmania. L'uomo, che ha guadagnato tutta la sua fortuna giocando d'azzardo al casinò, rappresenta una doppia sfida per Boltanski:

Quello che mi ha colpito è che, negli ultimi tre anni, non abbia mai perso. È così intelligente da calcolare più rapido di un computer. Così gli ho proposto quell'opera, il film della mia vita, ma in modo diverso. Il valore dell'opera è quello di otto anni di rate mensili. E qui sta la scommessa, le rate vanno pagate fino alla mia morte così, se premuoio, lui paga meno del prezzo pattuito, ma se sopravvivo vent'anni per lui è una catastrofe [...] È il mio gioco, ma lui l'ha accettato [...] Il giocatore pensa sempre di essere più forte del caso e del destino, che per me è dio. Lui pensa di essere più forte di dio e del diavolo.<sup>142</sup>

---

140 Cristiana Campanini, “Sfida un giocatore d'azzardo. Il film della sua vita è nelle mani di chi scommette sulla sua morte. All'Hangar a Milano”, *Arte*, Giugno 2010, p. 122.

Cfr. anche Gabriele Romagnoli, “Così l'artista ha venduto la sua vita ad un milionario”, *Repubblica.it*, 20 agosto 2009.

<http://www.repubblica.it/2009/08/sezioni/persone/pittore-francese/pittore-francese/pittore-francese.html>  
Ultimo accesso: 10 ottobre 2012.

141 Ibidem, p. 120.

142 Ibidem, p. 123.



In una lunga intervista concessa al magazine *Flash Art*, l'artista francese ammette di trovarsi in una fase in cui lavora sull'idea della propria morte, dopo un lungo periodo in cui al centro della sua ricerca c'era il concetto di morte collettiva. L'opera specifica prevede che il suo atelier sia appunto ripreso giorno e notte, che lui sia presente o meno, e le immagini inviate in una sorta di grotta in Tasmania. L'accordo stipulato con Walsh stabilisce che conservi i DVD delle registrazioni: può guardarli ma, fino a quando Boltanski è in vita, non può tornare indietro. A morte avvenuta potrà farlo e la sua vita gli apparterrà completamente. Questo è il commento del miliardario: “Sono sicuro che lei morirà entro otto anni e spero muoia nel suo atelier così avrò la sua morte in diretta.”<sup>143</sup>

La lucida consapevolezza di Boltanski rovescia in parte la posizione del rapporto tra arte e morte così come il cinema la presenta usualmente: mentre i film, come vedremo tra poco, puntano sullo sfruttamento di persone oggetto di violenza ad opera di individui che traggono profitto – anche economico – dalla sofferenza e dalla morte (come nel caso degli snuff movies), nella maggior parte dei casi l'arte contemporanea ragiona in termini di controllo sulla morte da parte degli artisti stessi, a maggior ragione quando sono loro al centro della performance. O quantomeno, se il controllo sulla morte è virtualmente impossibile, almeno le condizioni che regolano il rapporto tra artista e spettatore, per tramite della morte, sono ben delineate e accettate con soddisfazione da entrambe le parti (non fosse altro perché il tutto è regolato da un vero e proprio contratto).

Boltanski, d'altro canto, non è certo un'eccezione nel panorama dell'arte contemporanea in relazione alla morte. Net artists come Eva e Franco Mattes, che fin da un loro precedente lavoro in cui inscenavano un finto suicidio su ChatRoulette<sup>144</sup> ragionano sul rapporto tra media digitali e morte, stanno sviluppando un nuovo progetto dal titolo *Emily's Video*, ancora in corso nel momento in cui scriviamo. Le regole sono semplici ed elencate sul sito del duo,<sup>145</sup> dove campeggia un fotogramma tratto dal film *Arancia Meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971, Stanley Kubrick) che mostra il protagonista Alex mentre viene sottoposto alla cura Ludovico. Chi vuole partecipare deve risiedere nell'area di New York; una certa Emily recapiterà un video misterioso, il cui contenuto è

143 Chiara Bertola, “Intervista a Christian Boltanski”, *Flash Art*, n. 289, Dicembre 2010 – Gennaio 2011, disponibile al seguente link:

[http://www.flashartonline.it/interno.phppagina=articolo\\_det&id\\_art=659&det=ok&articolo=CHRISTIAN-BOLTANSKI](http://www.flashartonline.it/interno.phppagina=articolo_det&id_art=659&det=ok&articolo=CHRISTIAN-BOLTANSKI)

Ultimo accesso: 10 ottobre 2012.

144 Sito web che, per mezzo di videochat, consente di entrare in contatto con persone da tutto il mondo ma in modo completamente casuale: [www.chatroulette.com](http://www.chatroulette.com)

145 <http://0100101110101101.org>

estremamente violento; Emily filmerà le reazioni degli spettatori mentre lo guardano. Chi ha avuto modo di vederlo ne parla come di un “little mixtape of horrors, in a classic 'reaction video' YouTube trope”,<sup>146</sup> un cortocircuito dello sguardo i cui esiti sono condivisi sul canale YouTube “Emily's Video reactions.”<sup>147</sup>

Lavorano invece sulla rielaborazione dell'immagine del cadavere dell'ex dittatore libico Gheddafi tre artisti contemporanei che stanno per esporre altrettante opere in gallerie newyorkesi e importanti centri congressi: come riporta *Exibart*, Luca De Baldo, che ha già lavorato alla “pittura di cadaveri” in occasione della sua interpretazione delle spoglie di Mussolini e JFK, pensa che “L'immagine di un dittatore morto ripreso dai media è molto più potente e scioccante rispetto allo squalo di Damien Hirst”, mentre Jenny Saville è rimasta colpita dalle mani protese con i telefonini attorno al cadavere del dittatore e Yan Pei Ming ha cercato di restituire dignità al defunto “lasciandolo solo con la sua morte.”<sup>148</sup>

Tra gli artisti che ragionano invece sull'immagine di cadaveri “anonimi”, Fernando Brito, fotografo messicano e photo editor del giornale *El Debate de Culiacán*, ha di recente presentato un lavoro molto personale, riscontrando un discreto successo di critica. Brito, vincitore di diversi premi fotografici nel 2011, tra cui il terzo posto al World Press Photo 2011, lavora quotidianamente per raccontare la guerra contro i cartelli della droga in Messico: omicidi, esecuzioni e torture sono dunque i suoi soggetti nel momento in cui deve documentare una notizia. Ma Brito ha iniziato da qualche anno anche un progetto parallelo, dal titolo *Tus Pasos Se Perdieron con el Paisaje*: una serie di scatti i cui soggetti sono quei cadaveri che normalmente documenta per lavoro, ma che entrano in un circuito differente quando approdano in una galleria d'arte. Questo il commento de *Le Journal de la Photographie*:

In a country like Mexico, where publications do not have rules for printing violent photos of death, everything depends on the sensitivity of the editors. Therefore, Brito's photos give dignity back to the bodies of those who lost their lives in terrifying conditions.

His pictures are based on the concept of a landscape, where the body of a corpse seems to be a detail or an accident in the image. In the sea of photographs that publish death in daily newspapers, Brito's

---

146 Marina Galperina, “Watching “snuff” with Eva and Franco Mattes”, *Animalnewyork.com*, September 20, 2012.

<http://www.animalnewyork.com/2012/watching-snuff-with-marco-and-eva-mattes/>

Ultimo accesso: 10 ottobre 2012.

147 <http://www.youtube.com/user/EmilysVideoReactions>

Ultimo accesso: 10 ottobre 2012.

148 Francesca Iani, “Arte & Grottesco: tre artisti internazionali e l'immagine del corpo del dittatore Gheddafi come ispirazione”, *Exibart.com*, 6 ottobre 2012.

<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=38468&IDCategoria=204>

Ultimo accesso: 10 ottobre 2012.

work stands out thanks to the silent space for reflection, a pause in the middle of the nightmare, that he brings to each of them.<sup>149</sup>

La sorprendente serenità che traspira dagli scatti, che fa da contraltare al decesso violento e al fatto che a seguito dei rilievi della polizia i cadaveri spariscano dal luogo del ritrovamento per diventare solo una vecchia notizia, è il motivo per cui Brito ha iniziato a ricontestualizzare il suo lavoro come arte. Come spiega in una recente intervista,<sup>150</sup> la serie non è stata pubblicata sui quotidiani per cui lavora, a cui forniva solo quel materiale che sapeva sarebbe stato pubblicato, e solo a distanza di anni questi scatti emergono in un altro contesto. Brito, che ha rifiutato la proposta di raccogliere le foto in un libro, non attirato dalla semplice pubblicazione di un volume di foto di “gente morta”, persegue lo scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica su quanto avviene in Messico, come precisato nella presentazione del progetto:

Becoming part of everyday life, violence has reached unimaginable levels. A series of mass murders have made society immune. Violence has become a show with spectators that disagree with events yet fail to speak up in the face of injustice. They agree to become part of this everyday setting, and regarding the corpses as guilty, without knowing anything about their background, simply because of their polemic deaths, making instant links and judging in order to justify their deaths. The idea of this project is to show a person lying on the ground, a person leaving his family and relatives grieving over his loss. It attempts to prove that a human being is not just a number and to show that something is wrong, that this sort of death is not normal and to try and increase people's sensitivity. This series, “Your Steps were Lost in the Landscape”, attempts to raise awareness and encourage people to reflect on what is happening in the country.<sup>151</sup>

Sembra dunque ampiamente praticata anche oggi quella tendenza alla ricontestualizzazione e rimodulazione delle immagini di morte in ambito artistico che, come ricorda Berridge, da tempo si manifesta in un'ampia e variegata produzione. Dai lavori di Damien Hirst, che sulla morte ragiona provocatoriamente in molte delle sue opere (tra le più note lo squalo sotto formaldeide “protagonista” di *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*), alle fotografie post-mortem di Sue Fox; dagli scatti di Andres Serrano ai tableaux di Joel Peter Witkin realizzati con parti anatomiche; dal video

---

149 Ulises Castellanos, “Fernando Brito. The call of death”, *Lejournaldelaphotographie.com*, 8/10/2012.  
<http://lejournaldelaphotographie.com/entries/fernando-brito-the-call-of-death>  
Ultimo accesso: 8 ottobre 2012.

150 Bernardo Loyola, “Paesaggio con cadavere”, *Vice.com*, 8 ottobre 2012.  
<http://www.vice.com/it/read/fernando-brito-1>  
Ultimo accesso: 8 ottobre 2012.

151 Anon., “Fernando Brito. Tus pasos se perdieron con el paisaje”, *E-photoreview.com* (data di pubblicazione non indicata).  
<http://www.e-photoreview.com/fernando-brito.html>  
Ultimo accesso: 8 ottobre 2012.

di Bill Viola in cui compare una donna morente, parte del *Nantes Triptych*, alle foto della madre in agonia di Krauss Clement nella serie *About Death*; e ancora, le sculture di Anthony Noel Kelly, assemblate a partire da membra umane, e la nota mostra itinerante *Body Worlds*, che di recente ha toccato anche l'Italia e il cui ideatore, Günther von Hagens, è noto per aver ideato la tecnica della plastinazione, attraverso cui è in grado di manipolare cadaveri che poi sistema nelle pose più varie. Come sottolinea Berridge,

Mortality has, of course, always been a mainstay of artistic and creative expression, but whereas historically there is a rich artistic tradition linking mortality with morality, the current wave of work addressing death does not fit within this framework. In both theatre and art gallery, the tradition of transcendence and catharsis is being challenged by visceral realism – death shown stripped of any coherent moral or religious reference. The noble tradition of the artist exalting his audience by holding up a lamp to illuminate life, has become more mundane. Frequently the artist is a shock-jock, almost mocking the audience, ripping them from their cocoon of complacency [...] Bereft of symbolism, much of the contemporary artistic representation of death has no meaning beyond itself.<sup>152</sup>

La ricollocazione delle immagini fotografiche di morte, precisa Berridge, è legittimata dal contesto artistico in cui sono presentate, al di fuori del quale sarebbero inaccettabili: i lavori di fotografi come Serrano e Witkin, così come di tutti gli altri artisti che espongono in gallerie come quelle di Bond Street a Londra, campeggiano sulle pareti di ricchi collezionisti. Una situazione che ricorda certi aspetti dell'elitismo della pornografia di inizio Ottocento, quando in circoli selezionati si vendevano per cifre da capogiro dagherrotipi erotici.

L'ambito artistico sembra dunque aver già reso effettivo uno dei tratti che regolano la persistenza del mito dello snuff movie nella cultura popolare, e cioè il fatto che, se si è in possesso della giusta somma di denaro, si possa a tutti gli effetti comprare la morte di qualcuno, o almeno la sua documentazione. L'evidente differenza, d'altra parte, è che il tutto è regolato da accordi consenzienti o da riflessioni consentite dalla rilevanza di eventi globali o personaggi pubblici.

Capita tuttavia, sempre più spesso, che collidano zone di concessione e interdizione nell'uso delle immagini che documentano tragedie. Pensiamo ad esempio a quanto è ancora problematico avere a che fare con le sequenze dell'attacco alle Torri gemelle di New York, in cui confluiscono narrazioni giornalistiche, artistiche, pubblicitarie, ciascuna soggette ad interdetti variabili: laddove ad un film si riconosce

---

152 K. Berridge, op. cit., pp. 245-46.

un'area franca in cui è concesso rappresentare l'evento, ad un *billboard* pubblicitario non si perdona la mancanza di tatto nei confronti delle vittime.

Rintracciare il trauma dell'11 Settembre nel cinema contemporaneo esula dallo scopo di questo elaborato, e sul tema ci permettiamo quindi di rimandare alle analisi, tra gli altri, di Roy Menarini, Leonardo Gandini e Andrea Bellavita,<sup>153</sup> mentre, per avere una pura risposta quantitativa sull'impatto che il crollo delle Twin Towers ha avuto sulla cultura popolare, si possono scorrere voci di Wikipedia che riassumono i riferimenti culturali e le influenze nella musica e nell'arte dell'attentato alle Torri Gemelle.<sup>154</sup> Vorrei invece qui considerare brevemente una più specifica immagine, quella comunemente denominata "Falling Man".

Sono ancora negli occhi di tutti le drammatiche sequenze dei corpi di uomini e donne che precipitano nel vuoto lanciandosi dalle Torri Gemelle in fiamme. Una delle immagini più iconiche di quell'evento è oggi ampiamente utilizzata in contesti estranei all'ambito delle news, in cui inizialmente era circolata con impatto scioccante. Pensiamo all'uso che se ne è fatto per le copertine di libri come *Molto forte, incredibilmente vicino* di Jonathan Safran Foer (Guanda, 2007) e *Falling Man* di Don DeLillo (Scribner, 2007), per non parlare di quella sensazione di déjà-vu che si prova nel vedere sequenze come la pioggia di corpi in film come *E venne il giorno* (*The Happening*, M. Night Shyamalan, 2008). Immagini che non smettono di far discutere ogni volta che ricompaiono fuori dal frame informativo: si pensi alla recente polemica legata alla quinta stagione della serie TV *Mad Men*,<sup>155</sup> per il cui lancio è stata ideata una campagna di affissione raffigurante la sagoma di un uomo che precipita (il richiamo è evidentemente alla sigla della serie, in cui il protagonista, il direttore creativo Don Draper, precipita nel vuoto). Alcuni dei luoghi scelti per l'affissione, però, e precisamente i grattacieli di New York e Los Angeles, hanno scatenato immediate proteste: i familiari delle vittime dell'attentato hanno giudicato i

---

153 Roy Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Recco-Genova, Le Mani, 2010; Leonardo Gandini, Andrea Bellavita (a cura di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Recco-Genova, Le Mani, 2008.

154 *List of cultural references to the September 11 attacks*  
[http://en.wikipedia.org/wiki/September\\_11,\\_2001\\_attacks\\_in\\_popular\\_culture](http://en.wikipedia.org/wiki/September_11,_2001_attacks_in_popular_culture)  
*List of songs about the September 11 attacks*  
[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_songs\\_about\\_the\\_September\\_11\\_attacks](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_songs_about_the_September_11_attacks)  
*List of audiovisual entertainment affected by the September 11 attacks*  
Ultimo accesso: 7 ottobre 2012.

155 Ideata da Matthew Weiner, è in produzione dal 2007, trasmessa negli Stati Uniti dalla rete televisiva AMC e programmata anche in Italia, sia su pay TV che in chiaro.

billboards crudeli e privi di gusto,<sup>156</sup> oltre che irrispettosi della memoria di chi ha trovato la morte il giorno dell'attacco. Una scelta che mirava appositamente, secondo alcuni, a creare una polemica a spese delle migliaia di persone che ne sarebbero state ferite; e non è servita a tranquillizzare gli animi la giustificazione dei creatori dello show, che hanno dichiarato che la sigla non è ispirata a fatti reali, ma è invece una caduta metaforica di un uomo la cui vita è in subbuglio.<sup>157</sup>

Tuttavia, come riassume Barbie Zelizer, anche nell'ambito dell'informazione, la circolazione di quell'immagine ha conosciuto un percorso di comparsa e interdizione continua:<sup>158</sup>

While the Times justified its decision to publish because the photo appeared on an inside page and in black and white and Newsday justified it because it was a small image and the person unidentifiable, this was not enough for some viewers. The pictures' appearance immediately provoked complaints; one wrote to the Denver Post. "This is nauseating... Do you have no feelings, no sense of respect for the families of the loved ones lost?" As Esquire put it later, "In a nation of voyeurs, the desire to face the most disturbing aspects of our most disturbing days was somehow ascribed to voyeurism, as though the jumpers' experience, instead of being central to the horror, was tangential to it, a sideshow best forgotten." Thus images of people on the way to their deaths in the World Trade Center disappeared.<sup>159</sup>

Le immagini dei corpi in caduta libera vennero però ricontestualizzate nell'ambito dell'arte contemporanea: già nel 2002 erano state trasformate in una scultura di bronzo dal titolo *Tumbling Woman*, creata dall'artista Eric Fischl ed esposta al Rockefeller Center; nel 2005 il performing artist Kerry Skarbakka mise in scena una caduta da un grattacielo di Chicago nell'ambito di una sua performance. Le torri stesse sono diventate installazioni da appendere comodamente nel salotto di casa: si veda ad esempio il ciclo delle *Doppie ferite* proposto dal pittore e scultore italiano Pierluigi de' Lutti a partire dal 2001 (opere acquisite anche dal MoMA di New York nel 2005).

Il mondo dell'arte sembra dunque essere legittimato ad assorbire lo shock attraverso specifici *reframing*, e in quest'ambito possono trovare legittimazione anche

---

156 Rob Leigh, "Cruel and tasteless: Family of 9/11 victims blast Mad Men billboards in New York City featuring falling man", *TheDailyMirror.com*, March 1<sup>st</sup>, 2012.

<http://www.mirror.co.uk/news/world-news/family-of-911-victims-blast-mad-748831>

Ultimo accesso: 7 ottobre 2012.

157 Sameer Rahim, "9/11 families hit out at 'tasteless' Mad Men adverts for new series of hit TV show", *TheIndependent.ie*, March 1, 2012.

<http://www.independent.ie/entertainment/tv-radio/911-families-hit-out-at-tasteless-mad-men-adverts-for-new-series-of-hit-tv-show-3036968.html>

Ultimo accesso: 7 ottobre 2012.

158 Cfr. Tom Junod, "The falling man", *Women & Performance: a journal of feminist theory*, Vol. 14, n. 1, 2004, pp. 211-227.

159 Ibidem, p. 47.

progetti che corteggiano la morte. Ma se torniamo per un momento al settore dei mezzi di informazione, le cose diventano più problematiche e diventa chiaro che gli interdetti, pur rispondendo a regole generali, sono variabili. Se infatti è evidente che le immagini di morte sono inserite in un contesto valoriale che risponde innanzitutto a criteri giornalistici, è altrettanto chiaro che ci sono logiche economiche sottese alle scelte prese nelle *newsroom* che si intersecano con i paradigmi dell'informazione. Ma quando gli aspetti economici diventano trasparenti, il meccanismo si inceppa: quando, ad esempio, prima di accedere ad un contenuto audiovisivo attraverso il player di un portale di informazione online dobbiamo vedere uno spot, a cui magari segue un contenuto delicato come una corrispondenza da un fronte di guerra; o quando il *live coverage* televisivo di una tragedia è interrotta da uno slot di advertising; o, ancora, quando i banner pubblicitari di un sito sono troppo invadenti rispetto allo spazio di fruizione della notizia, costringendo gli utenti a chiudere finestre pop-up che si aprono per mostrare inserimenti commerciali. Oppure, quando la macchina mediatica incorre in una variabile inattesa, come un malfunzionamento del sistema di prevenzione che dovrebbe impedire la visione accidentale di certi contenuti.

È quello che è successo il 28 settembre 2012, quando un uomo ha rubato una Dodge Caliber nei pressi di Phoenix, in Arizona. La polizia si è lanciata in un inseguimento ad alta velocità lungo una strada trafficata, braccando il ladro fino ai margini di una zona rurale, una strada sterrata ad ovest della città di Tonopah. L'uomo al volante è sceso e si è allontanato dalla macchina con passo incerto. All'improvviso, sentendosi senza via d'uscita, ha estratto una pistola puntandosela alla tempia e ha premuto il grilletto, rimanendo ucciso sul colpo. Il tutto è stato commentato e trasmesso in diretta da *Fox News*, nell'ambito del programma *Studio B with Shepard Smith*. La copertura video era assicurata dalle telecamere di un elicottero della KSAZ-TV, affiliata locale della *Fox*: a nulla è valso il *delay* di 5 secondi tra l'immagine sotto gli occhi dei redattori e quella vista dagli spettatori (un tempo ritenuto sufficiente per gestire proprio casi come questo e interrompere manualmente, se necessario, il flusso di immagini), né l'insistito “Taglia!” pronunciato dal conduttore, che già qualche istante prima aveva espresso un brutto presentimento su come si sarebbe conclusa la vicenda.

Le modalità di accesso al filmato sono state molto diverse: chi ha seguito la trasmissione live della *Fox* ha evidentemente assistito a tutti gli effetti ad un suicidio in

diretta, mentre tutti coloro che hanno visto il video in un secondo tempo hanno esperito quella peculiare sensazione di sdoppiamento temporale, per cui la percezione di assistere a qualcosa che sta accadendo “ora” si associa alla consapevolezza della “differita”. In ogni caso, proviamo a ricostruire alcune di queste modalità di accesso, rispetto alle differenti cornici di fruizione. Per farlo ripercorrerò le tappe in cui, chi scrive, è venuto a conoscenza della notizia.

Il primo contatto avviene nelle news feed del mio account Facebook: la redazione di *Giornalettismo* pubblica il post “Il suicidio in diretta tv”, con il link al proprio sito e una *thumbnail* del conduttore di *Fox News*, Shepard Smith, tratta dalla messa in onda. *Giornalettismo.com* riporta la stessa immagine con il titolo *Il suicidio in diretta tv. Foxnews si scusa e interrompe le trasmissioni*. Riprendendo la notizia diffusa dall'*ANSA*, il breve pezzo riporta l'accaduto:

Un suicidio in diretta su Fox News: un uomo inseguito dalla polizia si spara un colpo alla testa, costringendo l'emittente a interrompere immediatamente le trasmissioni e a scusarsi.

LE SCUSE – “Mi scuso per quanto accaduto” ha detto il conduttore televisivo, Shepard Smith. “Noi vediamo molte cose che non trasmettiamo perché non appropriato” aggiunge Smith, riferendosi al fatto che negli studi le immagini scorrono cinque secondi prima di andare in onda così da poter evitare la trasmissione di “cose terribili. Siamo desolati”.

NON È INFORMAZIONE – L'incidente conquista subito la rete, con commenti di navigatori, e il video viene ripreso da diversi siti internet. “La sola ragione per la quale si trasmettono gli inseguimenti è la speranza di vedere un incidente – affermano alcuni navigatori – Mostrare pura violenza non è informazione”. (ANSA).<sup>160</sup>

Nessuna immagine del filmato viene mostrata, né viene riportato alcun link a contenuti video. Ma la sequenza è già online, ed è stata diffusa in diversi modi. Il quotidiano online *Il Post*<sup>161</sup> riassume con chiarezza alcuni passaggi della vicenda: il video integrale sarebbe andato in onda per una serie di errori umani, a seguito dei quali il conduttore ha porto scuse immediate (o quasi, al termine dello stacco pubblicitario seguito alla tragedia). Di seguito le parole del conduttore, tradotte dalla redazione del giornale:

Abbiamo qualche spiegazione da dare. Mentre stavamo trasmettendo quell'inseguimento in diretta, nel momento in cui l'uomo è uscito dalla macchina, abbiamo ritardato le immagini. Vedevamo quel che succedeva cinque secondi prima di voi. In questo modo, se le cose si fossero messe orribilmente male, noi saremmo stati in grado di tagliare, senza farvelo vedere. Ma abbiamo fatto davvero casino.

---

160 Anon., “Il suicidio in diretta tv. Foxnews si scusa e interrompe le trasmissioni”, *Giornalettismo.com*, 29 settembre 2012.

<http://www.giornalettismo.com/archives/518317/il-suicidio-in-diretta-tv/>

Ultimo accesso: 29 settembre 2012.

161 Anon., “Fox News ha mostrato un suicidio in diretta”, *Ilpost.it*, 29 settembre 2012.

<http://www.ilpost.it/2012/09/29/fox-news-ha-mostrato-un-suicidio-in-diretta/>

Ultimo accesso: 29 settembre 2012.



E ci scusiamo tutti, veramente.

Queste immagini non appartengono alla televisione. Avevamo preso tutte le precauzioni del caso per evitare che una cosa simile finisse in diretta, e io mi scuso personalmente con tutti voi per quello che è successo. Vediamo molte cose che non vi sottoponiamo, perché il momento non è appropriato, perché sarebbe insensibile, o perché sarebbe semplicemente sbagliato. Questo era sbagliato. E non accadrà più, scusatemi. Vi aggiorneremo su ciò che è successo a quell'uomo, e su ciò che non ha funzionato, questa sera. Scusatemi.<sup>162</sup>

Come nota *Il Post*, a far discutere, oltre alla messa in onda live, è la ripubblicazione del video integrale e della sua condivisione online. Aggregatori di notizie come *BuzzFeed* e *Mediaite* hanno agito in modi diversi: il primo ha rilasciato via Twitter una clip con gli ultimi 31" del video, embeddando il link di YouTube; il secondo ha integrato la sequenza in un articolo<sup>163</sup> in duplice versione, completa ed editata con le sole scuse del conduttore. Mentre *BuzzFeed* ha semplicemente aggiunto nel tweet il testo "Here's the video of that car chase suicide aired by Fox News", *Mediaite* ha chiaramente segnalato al lettore l'estrema drammaticità del contenuto: a partire dal "graphic" presente fin dal titolo della notizia, all'avviso esplicito "Warning: the below video is extremely graphic. Viewer discretion strongly advised", riportato prima dell'inizio del testo e, di nuovo, immediatamente sopra il player per contenuti multimediali che ne permette la visione.

*Il Post*, prima di esprimere la propria personale opinione sul come riportare la notizia, cita una serie di dichiarazioni raccolte da Dylan Byers,<sup>164</sup> contributor di *Politico.com*, piattaforma che ha scelto di non pubblicare il video ma che dà conto dei motivi che hanno portato altri a prendere tutt'altra decisione. Ne riprendiamo di seguito alcuni passaggi che danno conto del processo decisionale nella diffusione della notizia.

Ashley McCollum di *BuzzFeed*:

Making an editorial decision on how to cover a sensitive, tragic news event like this is never an easy one. But it is, indeed, a news event and we are a news organization. We posted both an edited version and the full version and we respect our readers' judgment.

---

162 Le scuse sono disponibili nella versione originale in questa clip, intitolata *Shepard Smith Apologies After Man Shoots Himself on Live TV – 9/28/2012*, una delle tante che riportano il frammento:

[http://www.youtube.com/watch?v=QGoCyGLEcso&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=QGoCyGLEcso&feature=player_embedded)

Ultimo accesso: 29 settembre 2012.

163 Andrew Kirell, "GRAPHIC: Carjacker Shoots Self On Live Television At End Of High-Speed Chase", *Mediaite.com*, September 28, 2012.

<http://www.mediaite.com/tv/graphic-carjacker-shoots-self-on-live-television-at-end-of-high-speed-chase/>

Ultimo accesso: 29 settembre 2012.

164 Dylan Byers, "BuzzFeed, Gawker, Mediaite post full Fox clip", *Politico.com*, September 28, 2012.

<http://www.politico.com/blogs/media/2012/09/buzzfeed-gawker-post-full-fox-clip-136973.html>

Per la posizione di *Gawker* cfr. Hamilton Nolan, "Car Chases, Live TV and Ethics", *Gawker.com*, September 28<sup>th</sup>, 2012.

<http://gawker.com/5947440/car-chases-live-tv-and-ethics>

Ultimo accesso: 29 settembre 2012.

## Il reporter di *Gawker*, Hamilton Nolan:

A word on our decision to run the Fox News clip: some Gawker staffers were against publishing the clip. My position was that it is clearly news, and that we should run it on that basis. When we heard that Fox News had aired a suicide, what was the first thing we all did? Search on the internet for the clip. The clip is news. It is unpleasant, but it is news. You may legitimately decide to watch it or not, but it is news. (And for those who think this is all a cynical page view ploy, a cute cat video will do better than a gruesome suicide video; it's also a far easier choice not to publish something like this, just to spare yourself the negative outcry.) When we start picking and choosing whether or not we run clearly newsworthy things based on whether or not they make us queasy, we're in slippery slope territory. It is, in my opinion, ethical to run the clip. (Some of my colleagues may still disagree).

## Il portavoce di *Mediaite*, Jen Glickel:

Mediaite focuses on the way news is covered and this is clearly newsworthy in that world. In fact so much so that this could change the way cable news networks cover unpredictable and dangerous live events. Furthermore, the internet is different than television. With a live television event there are risks that an unsuspecting viewer will turn on the tv and suddenly be subjected to a horrifying image. On the internet, however, a user will have made a concerted decision to watch the video despite our large warnings about the graphic nature of the content.

## *Raw Story* aveva scelto di non pubblicare il video, motivando così la decisione:

Do you need to watch a man blow a hole in his head with a weapon to learn that he did it?  
Every 13.7 minutes in America, someone takes their own life. According to CDC statistics, about 30 percent of women and 56.3 percent of men who commit suicide do so with a gun. A gun is the most fatal method for those who attempt suicide.  
Do you need to watch a car chase to know that one happened, and that it was likely futile and certainly dangerous?  
...In our estimation, the news story wasn't necessarily that there was a car chase, that it was dangerous or that it resulted in a fatality – those things happen more or less every day. It wasn't that a fellow American and fellow human took his life – which also happens every day. It was that he did so with television cameras following him (an apparent risk factor), and that those stations following him aired that footage of his suicide in violation of what are long-established cultural norms.

Ma lo stesso *Raw Story*, che in un articolo dedicato<sup>165</sup> pubblica un estratto corrispondente alle scuse del conduttore preceduto dal ripetuto “Get off it!” pronunciato dall'uomo, commenta che numerosi studi sui media dimostrano che il mostrare atti di suicidio senza censure può indurre tendenze suicide in persone particolarmente vulnerabili, fornendo poi i numeri della linea telefonica da chiamare nel caso in cui si assista ad un tentativo di suicidio. Il contributo si chiude con la nota seguente:

It was with a great deal of internal debate that *Raw Story* linked to the video in question. We don't encourage readers to click it. But we felt that to report on the story without linking to the video of the incident would be failing to give our readers a full and widely available context.

---

165 Stephen C. Webster, “Fox News broadcasts man committing suicide”, *Rawstory.com*, September 28, 2012.

<http://www.rawstory.com/rs/2012/09/28/fox-news-broadcasts-man-committing-suicide/>

Ultimo accesso: 29 settembre 2012.

Quanto all'articolo del *Post* già riportato, la redazione commenta come segue la scelta di non “embeddare” il video nel testo dello stesso:

Alla fine, ci sembra, molto ha a che fare col *come* quel video viene diffuso. La spiegazione di *Raw Story* è sensata: non sono una gran notizia né l'inseguimento né il suicidio dell'uomo. Però loro stessi aggiungono che è una notizia il fatto che *Fox News* abbia trasmesso il tutto in diretta. Mostrare il video della notizia può aiutare a capirla meglio? A capire quanto le immagini fossero scioccanti, a capire il “casino” fatto dagli operatori di *Fox News*? Forse sì, visto che si tratta di qualcosa accaduto in tv; forse no. Ci sembra che fornendo il link al video, senza impaginarlo qui, si arrivi a un dignitoso compromesso tra gli argomenti migliori delle due posizioni: non si obbliga nessuno a vederne nemmeno un fotogramma, se ne dà la possibilità a chi vuole. Poi, come abbiamo detto altre volte, non c'è una risposta univocamente esatta a questioni di questo tipo. L'importante è farsi molte domande.

Generalmente i colleghi non sono stati teneri con *Fox News*, lamentando una leggerezza dell'emittente nello svolgere il proprio ruolo di controllo: nel suo commento alla vicenda, che pur inserendo parti del filmato evita accuratamente di mostrare gli ultimi istanti di vita del fuggiasco, David Zurawik del *The Baltimore Sun* parla di “gatekeeping ineptitude”,<sup>166</sup> mentre è di nuovo *Gawker* a stilare le differenze nel grado di “notiziabilità” di un evento:

A madman could run on stage during the presidential debates, on live television, and kill himself. But A) this is highly unlikely, and B) the presidential debates have a very strong inherent news value, so the (tiny) risk is completely justified. It's a good use of live TV. Or, take a reporter broadcasting live from a war zone. There is a greater risk for disaster, yes, but there is also a very high news value, a true journalistic purpose, and this could, theoretically, justify a live broadcast as well. But a car chase has a high potential for disaster, and a low or absent real news value. It should not be on live TV. This incident could be the last time you see a car chase on live TV – until, of course, it's a celebrity in a car chase. No network will resist that. The O.J. Simpson Standard is the new standard for car chases. We will *never* live in an America that would not show the O.J. Simpson car chase on live TV.<sup>167</sup>

Ora, questa è una materia spinosa perché, seppur soggetta a standard, come abbiamo notato, queste stesse regole sono di volta in volta applicate in casi specifici e soggette a valutazioni personali. A proposito del caso in questione, Al Tompkins<sup>168</sup> ricorda che il conduttore Shepard Smith ha da molto tempo una predilezione per gli inseguimenti automobilistici, che ha regolarmente messo in onda; è della stessa opinione l'*Huffington*

---

166 David Zurawik, “Fox News shows suicide despite being on five-second delay”, *Baltimoresun.com*, September 28, 2012.

<http://www.baltimoresun.com/entertainment/tv/z-on-tv-blog/bal-fox-news-shows-suicide-despite-being-on-5second-delay-20120928,0,4914422.story>

Ultimo accesso: 30 settembre 2012.

167 Ivi.

168 Al Tompkins, “Will TV's long love affair with car chases come to a screeching halt as Fox broadcasts suicide live?”, *Poynter.org*, September 29, 2012.

<http://www.poynter.org/latest-news/als-morning-meeting/189989/will-tvs-long-love-affair-with-car-chases-come-to-a-screching-halt-as-fox-broadcasts-suicide-live/>

Ultimo accesso: 30 settembre 2012.

*Post*,<sup>169</sup> che precisa che quello era il secondo della giornata trasmesso dalla rete. Ma Tompkins, riprendendo una statistica dell'FBI, aggiunge anche una considerazione sull'elevato grado di rischio stimato nel caso un evento di questo tipo, per giungere infine ad una conclusione di buon senso: se una rete rimane sulla copertura dell'evento, è praticamente certa la possibilità di mandare in onda una scena violenta. Tompkins è anche colui che ha stilato le linee guida del Radio Television Digital News Foundations Ethics Project, e conclude il pezzo ricordando alcune precauzioni di base da seguire in questi casi, come il mantenersi su campi lunghi e non stringere sulle figure, e considerare sempre tutti i coinvolti come esseri umani con famiglie prima che “ratings points”.

La notizia è ovviamente stata ripresa anche al di qua dell'oceano. Il *Mirror*, che ricostruisce la vicenda usando screenshot del video con l'aggiunta di didascalie esplicative, ha sottolineato l'abitudine di *Fox News Channel* di mandare in onda spesso inseguimenti dalle affiliate locali: “It is gripping television, a live mystery with no clear resolution, and often provides a short-term ratings boost as viewers tune in to see how it ends.”<sup>170</sup> *Il Messaggero*<sup>171</sup> ripercorre brevemente l'accaduto embeddando una clip da YouTube: si tratta di un servizio della ABC che ricostruisce la vicenda stoppando con un *freeze frame* il video nel momento clou, evitando di mostrare il colpo di pistola. Ma, sotto il video, un *disclaimer* in caratteri rossi recita: “Guarda il video senza censura – Avviso: potrebbe urtare la vostra sensibilità.” Il link punta ad un'altra clip di YouTube, dal titolo *Arizona Car Case Ends in Suicide BANNED FOOTAGE*.<sup>172</sup> prima di accedervi compare il disclaimer che informa che la community di YouTube ha segnalato il video come inappropriato per alcuni utenti, lasciando al singolo spettatore l'opzione di accedere al contenuto o attivare la modalità di protezione. Il video, accompagnato dalla poco delicata descrizione “Exclusive

169 Rebecca Shapiro, “Shep Smith Apologizes For Fox News Airing Apparent Suicide Live: 'We Really Messed Up'”, *Huffingtonpost.com*, September 28<sup>th</sup>, 2012.

[http://www.huffingtonpost.com/2012/09/28/shep-smith-apologizes-fox-news-apparent-suicide-live-messed-up\\_n\\_1923971.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/09/28/shep-smith-apologizes-fox-news-apparent-suicide-live-messed-up_n_1923971.html)

Ultimo accesso: 30 settembre 2012.

170 Andy Rudd, “Get off it!': Fox News apologies after broadcasting live pictures of a man shooting himself in the head”, *Mirror.co.uk*, September 29, 2012.

<http://www.mirror.co.uk/news/uk-news/fox-news-live-news-channel-1349957>

Ultimo accesso: 30 settembre 2012.

171 Anon., “Fox news, suicidio in diretta. Il conduttore si scusa con il pubblico”, *Ilmessaggero.it*, 29 settembre 2012.

[http://www.ilmessaggero.it/primopiano/esteri/fox\\_news\\_suicidio\\_diretta\\_scuse\\_pubblico/notizie/222322.shtml](http://www.ilmessaggero.it/primopiano/esteri/fox_news_suicidio_diretta_scuse_pubblico/notizie/222322.shtml)

Ultimo accesso: 30 settembre 2012.

172 Caricata dall'utente PublicPrivacyPOV; 44767 visualizzazioni; 15 “mi piace”, 14 “non mi piace”.

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=tCqZE5nuJp4](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=tCqZE5nuJp4)

Ultimo accesso: 30 settembre 2012.

clip of the car chase that Fox News showed on National TV. Guy blows his brains out after pursuit”, mostra gli ultimi 39” dell’inseguimento e il suicidio del ladro d’auto. Molti dei commenti sono in italiano, con buona probabilità postati dagli stessi lettori dell’articolo del *Messaggero*; altri dicono di esservi arrivati dopo la segnalazione della notizia sulla pagina Facebook di *Bar Boe*, che spesso pubblica contenuti divertenti o sessisti. Le opinioni degli utenti si concentrano sul gesto dell’uomo, commentando la scelta di togliersi la vita; si leggono frasi tipiche della retorica oppositiva di chi critica la violenza dei programmi americani in contrapposizione a chi la paragona ai massacri che avvengono nella Striscia di Gaza; alcuni notano la generale violenza della polizia americana, altri segnalano che il network della *Fox* è uno dei più seguiti ma allo stesso tempo dei più controversi, inserendolo nella categoria della TV spazzatura. E c’è anche chi, con termini tutt’altro che lusinghieri, si dice sicuro del fatto che *Studio Aperto* lo manderà presto in onda.

Il servizio della ABC<sup>173</sup> utilizzato dal *Messaggero* è caricato sul canale di *ABC News* ed è più ricco di commenti (oltre a evidenti tracce di utenti rimossi o frasi segnalate come spam dai moderatori del canale o da altri utenti): da chi ritiene che sia tutta una finzione perché i poliziotti non compaiono mai, a chi si augura che tutti i ladri facciano la stessa fine, da chi pensa che i *live chase programs* siano tipicamente americani come la torta di mele, a chi pensa che tutta la vicenda sia meglio del noto videogioco *Need for Speed*. Le scuse dell’anchorman sono di volta in volta accolte come sincere o ipocrite, a seconda della “lettura” del canale e dei media che ne fanno gli utenti. Gli stessi si scambiano consigli sulle modalità con cui accedere alla versione “non censurata”.

Tuttavia, come spesso succede in casi come questo, il dibattito si sarebbe ben presto spostato su un altro contenuto destinato a scatenare polemiche: nello specifico, un video pubblicato dal settimanale *L’Espresso*, che documenta la morte in diretta del maestro elementare Franco Mastrogiovanni.<sup>174</sup>

Dai pochi esempi trattati risulta in conclusione evidente come il tema “morte in diretta” sia oggetto di emersioni frequenti e puntuali tra gli interstizi del sistema

---

173 *Fox News Car Chase Ends in Suicide: Anchor Shepard Smith Apologizes After Suspect's Death*: 243.014 visualizzazioni; 92 “mi piace”, 90 “non mi piace”.  
[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=tCqZE5nuJp4](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=tCqZE5nuJp4)  
Ultimo accesso: 30 settembre 2012.

174 Redazione, “Legato per 82 ore muore, un video riapre il caso”, *Corriere.it*, 29 settembre 2012.  
[http://www.corriere.it/cronache/12\\_settembre\\_29/mastrogiovanni-trattamento-sanitario\\_95f29136-0a1c-11e2-a442-48fbd27c0e44.shtml](http://www.corriere.it/cronache/12_settembre_29/mastrogiovanni-trattamento-sanitario_95f29136-0a1c-11e2-a442-48fbd27c0e44.shtml)  
Ultimo accesso: 11 novembre 2012.

tecnologico, culturale, sociale e artistico, determinando di volta in volta la necessità di considerare ciascun caso a partire dalle proprie specificità.

Nelle pagine che seguono inizieremo dunque a vedere più nel dettaglio come il cinema abbia rappresentato un ambito peculiare per queste emersioni, arrivando a concepirne declinazioni che si sono poi disseminate in ambiti contigui e, più in generale, nell'immaginario collettivo.

## CAPITOLO 2 – INQUADRARE LA MORTE

### 2.1 La morte al cinema: emersioni e riassorbimento.

La fascinazione per le immagini che dovrebbero catturare impalpabili entità appartenenti ad altre dimensioni risale almeno alla seconda metà dell'Ottocento, quando iniziano a diffondersi quegli scatti che vengono catalogati come fotografia spiritica<sup>175</sup> e che per certi aspetti costituiscono il referente oggettivo di quell'interesse più ampio verso l'occulto e il mondo dello spiritismo che si diffonde nello stesso periodo, coincidendo, nota Morin, “con le prime crisi della società borghese (1848) e con il prorompere alla luce del sole dell'angoscia moderna della morte.”<sup>176</sup> A metà strada tra vere e proprie truffe e genuini tentativi di documentare una volta per tutte la possibilità di una vita oltre la morte, o almeno la persistenza energetica della presenza dei defunti nell'al-di-qua, il fenomeno ha tuttora un ampio seguito sia internazionale che locale: pensiamo ad esempio alle indagini coordinate dall'American Ghost Society, che conta migliaia di membri negli Stati Uniti, o al nostrano Ghost Hunters Team, reso popolare da trasmissioni come *Mistero*. L'approccio di queste iniziative, quantomeno nelle intenzioni, è di carattere scientifico, ma non è passato molto tempo prima che qualcuno fiutasse l'affare declinando l'investigazione sul paranormale in un'ampia offerta di programmi al confine tra reality e docu-drama: dalla serie britannica *Ghosthunters* (1996) alla statunitense *Ghost Hunters*, distribuita da NBC a partire dal 2004. Armati di un equipaggiamento di altissima precisione (un arsenale che annovera le più sensibili videocamere sul mercato, rilevatori di movimento, visori notturni, misuratori di campo elettromagnetico, camere a infrarossi, apparecchi ultrasensibili per le registrazioni audio...) questi “investigatori dell'occulto” hanno come obiettivo quello di catturare sui loro apparecchi una traccia che lasci aperta una porta sulla dimensione extracorporea di cui tentano di dimostrare l'esistenza: il mondo dei morti, appunto.

La possibilità di documentare attraverso la tecnologia questi indizi si intreccia con la ricorrente presenza delle rappresentazioni della morte nei dispositivi di pre-cinema, dalle lanterne magiche ai diversi congegni ottici che anticipano la nascita del cinematografo propriamente detto: basta percorrere le sezioni del Museo del Cinema di Torino dedicate a

---

175 Cfr. John Harvey, *Photography and Spirit*, London, Reaktion Books, 2007; Louis Kaplan, *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

176 E. Morin, op. cit., p. 143.

questo periodo della storia della settima arte per imbattersi in una considerevole quantità di scheletri che fanno capolino dalle tombe, o misteriose creature evanescenti che sbucano da chissà quali luoghi ultraterreni. C'è dunque un momento di passaggio in cui, come ricorda Alberto Abruzzese,

il cinema eredita le tensioni immateriali già riposte nelle pratiche ottocentesche del mesmerismo e della fotografia dei fantasmi, l'attenzione a ciò che di automatico si cela nella macchina fotografica così come nella scrittura in *trance*. Pratiche che avevano una loro larga diffusione popolare, una loro radice nei sistemi di attesa con cui l'individuo-massa cercava di rispondere agli interrogativi fondamentali sulla vita e la morte, aspirava ad un legame con i propri defunti, cercava un territorio comune tra il corpo e l'anima.<sup>177</sup>

Al tempo stesso, più prosaicamente, fin dalle origini della nascente industria cinematografica si riflette anche sull'opportunità di trarre un guadagno economico dalla possibilità offerta dal mezzo di catturare la morte su pellicola, in modo più o meno accidentale. Ne offre un'efficace ritratto Guillaume Apollinaire nel suo racconto breve *Un Beau Film*, pubblicato il 24 dicembre 1907 su *Messidor*. Com'è noto, il protagonista della storia, il Barone d'Ormesan, ha fondato con un gruppo di amici la Cinematographic International Company (C.I.C). Dopo aver realizzato in modo alquanto spregiudicato una serie di film di ampio successo, il gruppo decide un giorno di cimentarsi con un prodotto nuovo e più realistico: un omicidio filmato. Scelte le vittime, una coppia di fidanzati che vengono prontamente rapiti, catturano anche un passante che verrà costretto, pena la morte, a compiere il delitto. Inutile dire che il piano avrà successo, il film sarà ampiamente pubblicizzato e apprezzato dal grande pubblico, mentre la polizia, alla disperata ricerca di un colpevole, arresterà un innocente.

Come nota Michele Canosa, è probabile che Apollinaire derivi il tema del racconto dalla pratica delle *actualités reconstituées* o *postiches* dei primi anni del cinematografo, e un curioso dettaglio, la data di fondazione della C.I.C. nel 1901, coincide con l'anno di produzione di *Histoire d'un crime*. Il film di Ferdinand Zecca, che presenta un condannato a morte intento a ripercorrere le vicende che lo hanno portato ad attendere l'esecuzione in prigione, è suddiviso in 6 quadri e

comprende la scena dell'esecuzione dell'assassino: *Davanti alla ghigliottina. La caduta della mannaia*. Taglio della testa o "tête de découpage", al di qua del montaggio proibito, la morte, la morte violenta, non è irrapresentabile. Ovvero, si dà solo nel modo della rappresentazione [...] Il catalogo inglese della Pathé aggiunge: "Quest'ultima scena è veramente sensazionale ma è preferibile non inserirla in un programma al quale debbano assistere bambini." Dunque, fosse pure a tutela dei

---

<sup>177</sup> Alberto Abruzzese, "La morte e il cinema in tv", in *La felicità eterna*, cit., p. 201.



minori, la scena prevista è facoltativa, addizionale: un surplus di sensazione (supplemento di realismo).<sup>178</sup>

Il film di Zecca, precisa Canosa, non è certo un unicum: ad esempio sono produzioni di genere analogo *Les Incendiaires* di Georges Méliès (1906), *L'Assassinat de la rue du Temple* di Henri Gallet (1905) e *L'Auto grise* di Victorin Jasset (1912).

Se dunque, fin dalla nascita, il cinema ha carezzato l'idea di registrare la morte, ha declinato questa possibilità secondo una duplice prospettiva: la ricostruzione e il realismo. Consultando il catalogo del British Film Institute è infatti facile imbattersi in numerosi esempi del primo tipo, che, appunto, fanno capo ad attualità ricostruite. In alcuni casi è facile risalire in modo preciso al film in questione, in altri la mancanza di dati completi rende il tutto più complicato e misterioso (quello dell'incompletezza/assenza dei credits, in tutto o in parte, non è fattore secondario quando si ha a che fare con contenuti legati alla morte: un intero filone, quello degli snuff, ha infatti costruito la propria mitologia proprio sul vuoto informativo). Riportiamo di seguito alcuni esempi.

La scheda di *Execution of Czolgosz With Panorama Of Auburn Prison* è molto dettagliato: la sentenza di morte emessa nei confronti dell'assassino del Presidente degli Stati Uniti McKinley è documentata in questa pellicola del 1901 prodotta dalla Edison, la cui fotografia è curata da Edwin S. Porter. Realizzato in 16 mm, è catalogato come "Fake film":

Opens with shots of railroad cars in the foreground with the overshadowing walls of a state prison in the background. Tall chimneys emit smoke (22). High angle shot panning slowly showing the interior of the prison yard and some of the large buildings (29). Dissolve to interior, a set of a stone wall and an iron-barred door. Four prison officers approach, they open the door and a prisoner in civilian clothes is led out (36). Dissolve to execution chamber where there is an electric chair with wires attached. The prisoner is led to the chair. He is strapped in at chest and feet. Two of the six witnesses examine him with a stethoscope (80ft). NOTE: Exhibitors could purchase the film with or without the opening panoramic shots of Auburn Prison.<sup>179</sup>

Il film del 1905 *Execution of A Woman By Beheading*, catalogato sotto i generi "historical" e "trick", e di cui invece non si conosce la provenienza, documenta in 9 metri di pellicola 35 mm l'uccisione di una donna tramite il taglio della testa. L'esecuzione è approssimativamente ambientata nel XVI secolo:

DRAMA. Historical. Fragment only? No titles. An open air location. In the background a line of soldiers with breastplates stand guard. Two maids stand beside a woman who is about to be executed.

---

178 Michele Canosa, "Un Beau Film", *Cinema & Cinema*, n. 48, 1987, pp. 8-12.

179 Informazioni tratte dalla scheda del catalogo del British Film Institute, consultato in loco.

The executioner orders the woman to kneel, which she does. She is beheaded. The costumes are Tudor in style.<sup>180</sup>

A queste attualità ricostruite, il cui esempio più noto è forse *The Execution of Mary Queen Of Scots*, diretto nel 1895 da William Heiss per conto della Edison, si contrappone invece la reale documentazione dell'esecuzione dell'elefantessa Topsy (*Electrocuting an Elephant*), colpevole di aver ucciso tre uomini. Un minuto circa, prodotto dalla Edison: in questo caso il genere di catalogazione è “Documentary”.

Shot at Luna Park, Coney Island on 4 January 1903 (before the Park opened in May 1903). Topsy, who had killed 3 men, walks in with wires and cables attached. She stiffens, quivers and sinks on her side, with two side legs sticking out.<sup>181</sup>

Ma, alle attualità ricostruite, si contrappongono anche i “film a trucchi” di Georges Méliès, che nel 1904 “gioca” con il tema dell'esecuzione realizzando per la Star-Film *Le bourreau turc*. Noto anche con il titolo *The Turkish Executioner*, questo film mostra l'uccisione di quattro prigionieri per mano di un boia in un bazar di Costantinopoli. Evidentemente, trattandosi di un *trick*, le cose non finiscono qui: i colpi di scimitarra decapitano i malcapitati, le cui teste di lì a poco tornano sui rispettivi colli e decidono di vendicarsi ricambiando il favore. Anche il corpo del boia, però, riserva una sorpresa...

Nel giro di pochi anni dalla nascita del cinematografo la situazione comincia dunque a complicarsi e le morti reali a mescolarsi con quelle simulate: come sottolineano Kerekes e Slater,

as the medium of moving pictures was established, Thomas Edison was filming *An Execution By Hanging* [...] In Britain, in 1905, a film called *The Life of Charles Peace* ended with the outlaw's simulated hanging, performed in a realistic manner. 1906 saw the advent of the newsreel series, *Day By Day*. And on kinoscope machines in penny arcades, people could see actual newsreels of the beheading of a Chinese Criminal outside Mukden, the guillotining of four French criminals at Bethune, and the hanging of a man in Missouri.<sup>182</sup>

La morte sembra dunque configurarsi, per riprendere le parole di Guido Fink, come un ingrediente indispensabile dello spettacolo cinematografico, e fin dalle sue origini:

Probabilmente [...] i primi spettatori che al Salon Indien gridavano di paura di fronte alla locomotiva in arrivo alla stazione di La Ciotat non temevano veramente di essere travolti da un treno vero; avevano confusamente capito che quello non era un treno, ma per così dire il suo spettro; e che il

---

180 Ivi.

181 Ivi.

182 D. Kerekes, D. Slater, op. cit., p. 81.

treno non c'era ma c'era stato, in un altro tempo e in un altro luogo. E lo scrittore russo Maksim Gorkji, assistendo delle riprese dei Lumière l'anno dopo a Novgorod rimaneva turbato dallo "strano silenzio" e dal "grigiore lattiginoso" di una scena in cui Auguste giocava a carte con un amico: "si direbbe che questi giocatori sono morti, e che le loro ombre sono state condannate a giocare per l'eternità..."<sup>183</sup>

Viene dunque chiamata in causa la *qualità* delle immagini. Che si tratti in generale di una visione ravvicinata e al tempo stesso vissuta per tramite degli attori, a distanza di sicurezza, l'emersione di morti reali comincia a manifestarsi in modo dapprima puntuale, poi via via più marcatamente pronunciato: a questo punto è lecito domandarsi che cosa vediamo quando assistiamo a scene di morte. Jean-Louis Comolli<sup>184</sup> ci ricorda che, innanzitutto, la morte mette fine alla dimensione ludica tipica delle forme spettacolari, dal momento che uno spettatore non vuole essere complice di un crimine nell'assistere ad una morte vera. Proprio in quanto spettatore, accettare che la morte reale si sostituisca a quella simulata significherebbe anche la fine di ogni possibilità di spettacolo; assistere alla proiezione di una morte reale implica inoltre l'insoddisfazione del desiderio di chi vi assiste, solitamente abituato alla sua reversibilità. La comparsa del cadavere segna poi la violenta comparsa del reale: i cadaveri reali, sottolinea Comolli, per il cinema sono un impiccio.

Per problematici che siano, i cadaveri, però, ci sono eccome: seguiamo a questo punto la ricostruzione di Luca Mazzei<sup>185</sup> per fornire alcuni dati precisi riguardo alle emersioni di morti reali nel panorama del cinema delle origini. Nello spoglio delle riviste specializzate dell'epoca, l'autore rintraccia una serie di notizie relative a incidenti mortali e suicidi che sono stati documentati dagli operatori presenti sul luogo con i propri apparecchi: si inizia il 15 novembre 1908, quando, come riporta *Cinematografia Italiana*,<sup>186</sup> un uomo si sarebbe ucciso di fronte alla macchina da presa, portando al sequestro della pellicola da parte della polizia; il 30 luglio 1912 *Vita Cinematografica*<sup>187</sup> cita un fatto curioso: sembra che un giovane americano abbia contattato un editore proponendo l'acquisto del suo suicidio in diretta, i proventi della cui vendita sarebbero serviti al sostegno economico dei suoi genitori indigenti; il 22 settembre dello stesso anno

---

183 Guido Fink, "L'ultimo spettacolo?", in Pierluigi Basso (a cura di), *Vedere giusto: del cinema senza luoghi comuni. Saggi per il Festival dei popoli 1982-2002*, Rimini, Guaraldi, 2003, p. 190.

184 Jean-Louis Comolli, "L'assente da ogni spettacolo", in P. Basso (a cura di), op. cit., pp. 197-204.

185 Luca Mazzei, "Non fermate quella manovella!", in P. Basso (a cura di), op. cit., pp. 205-229.

186 Anon., "Suicidio al cinema", *La Cinematografia Italiana*, I, n. 23-24, 15 novembre 1908, p. 178. Questo e i riferimenti seguenti sono citati da Mazzei.

187 Anon., "Un film di nuovo genere", *La Vita Cinematografica*, III, n. 14, 30 luglio 1912, p. 8.

la *La Cine-Fono e la Rivista Cinematografica*<sup>188</sup> copre un evento accaduto a Berlino: un giovane si è lanciato dalla Torre della Vittoria apparentemente nel tentativo di eseguire una caduta con l'ombrello come parte di un film drammatico. Purtroppo, di fronte all'operatore che riprende la scena, il ragazzo si schianta al suolo, morendo poco dopo (la pellicola viene sequestrata); *Vita Cinematografica*<sup>189</sup> riferisce l'incidente mortale occorso a Budapest al tuffatore Kolawik, che si è lanciato dal ponte Francesco Giuseppe trovando la morte nelle acque del Danubio, sotto l'obiettivo di un apparecchio cinematografico che avrebbe dovuto documentare l'impresa.

Già nel 1911, precisa Mazzei, si delineano così due sottogeneri: da un lato la registrazione in diretta di quelle che possono essere definite morti bianche, avvenute nel corso delle riprese e in particolare nell'ambito di una lunga serie di incidenti che coinvolgevano animali feroci impiegati sui set o diverse morti per annegamento durante scene girate in prossimità di fiumi (il 21 maggio 1913 a Parigi; nell'autunno del 1916 a Torino; in pieno inverno del 1917 a Roma); dall'altro, una sorta di complicità del cinema che partecipa della morte che sta avvenendo davanti all'obiettivo optando per continuare a girare la manovella invece di tentare di dissuadere un disperato dal compiere un gesto estremo (o corteggiando situazioni pericolose, o arrivando all'estremo dell'omissione di soccorso): “e proprio in questo, in quel colpo di manovella in più, in quell'impassibilità glaciale che trasforma il dilettante della macchina da presa in professionista, fiorisce già la pianta dello *snuff*.”<sup>190</sup> E mentre anche la letteratura, conclude Mazzei, affronta l'argomento in racconti come *Sulla roccia* di Luigi Marone (1910) e *Una film eccezionale* di Enzo Ruggero (1911), alcune case di produzione, con malcelato cinismo, sfruttano in termini pubblicitari le sventure dei propri attori: si veda il caso della promozione del film *Il mistero di Jack Hilton* (Ubaldo Maria Del Colle, 1913), pubblicizzato sfruttando i fotogrammi dell'aggressione occorsa all'attrice Adriana Costamagna, sfigurata da un leopardo durante le riprese e scampata per un soffio alla morte.

Se non è certo che cosa abbia fatto sì che questa potenzialmente inesauribile produzione di materiali sia scomparsa dalla visione pubblica – anche se possiamo ipotizzare che il loro sequestro ed evidenti questioni etico-morali, nonché giuridiche,

---

188 Anon., “Il suicidio col paracadute, finale di un dramma cinematografico”, *La Cine-Fono e la Rivista cinematografica*, VI, n. 212, 5 ottobre 1912, p. 11.

189 Anon., “Finzione cinematografica finita tragicamente a Budapest. Mortale salto da un ponte”, *La Vita Cinematografica*, III, n. 17, 15 settembre 1912, pp. 14-15.

190 L. Mazzei, op. cit., p. 213.

abbiano contribuito a far passare il tutto sottotraccia – al tempo stesso notiamo come il sistema dei generi abbia fatto sì che la codifica di prodotti di finzione abbia imbrigliato all'interno di precise cornici di fruizione le destabilizzanti emersioni della morte, rendendole in qualche modo più plasmabili, controllabili e rassicuranti. Saranno invece filoni come Mondo movies, snuff e cannibal, oltre alle sperimentazioni documentaristiche e ai cinegiornali, ad ereditare le emersioni dei decessi reali sullo schermo o a giocare la carta dell'ibridazione reale/ricostruito in maniera più decisa, dando vita a soluzioni linguistiche ed estetiche tra le cui pieghe si cela con più insistenza la morte (i Mondo movies, in particolare, che avrebbero raccolto l'eredità di questi casi di inizio secolo portandola anzi alle estreme conseguenze, nascono proprio nei punti di contatto tra questi linguaggi, e il curriculum del “pioniere” Gualtiero Jacopetti è, in questo senso, esemplare).

Come già anticipato, non ci occuperemo in questa sede di come il cinema abbia affrontato il tema della morte in termini strettamente finzionali, degni comunque di grande interesse in quanto rivelatori delle tensioni che scorrono sotterranee alla società. Ci limitiamo quindi a delineare sommamente alcune prospettive di analisi, rimandando ai rispettivi autori per ulteriori approfondimenti.

Nell'affrontare la potenziale vastità di contenuti che ci si trova di fronte nell'analizzare un tema come il rapporto che lega la morte e il cinema, Boaz Hagin sceglie di considerare il periodo della Hollywood classica e seleziona un corpus di film realizzati dagli studios tra il 1925 e il 1955. La sua analisi si concentra su quattro generi: western, gangster film, melodramma e war movie. A partire da questi, il suo tentativo è quello di ricavare i diversi modi in cui la morte è resa significativa dall'industria cinematografica americana in quel preciso contesto storico-industriale: ovvero, vista la linearità narrativa dei film considerati, come la morte funzioni in relazione agli eventi che accadono in una storyline di tipo prettamente causale. In particolare, Hagin evidenzia tre ruoli che la morte può ricoprire all'interno di questo paradigma:

It can be an *initial death*, which begins a storyline and is a cause of subsequent events; an *intermediary death*, which is both an effect and a cause within a storyline; and a *story-terminating death*, which ends a storyline and is an effect of previous events. There are three aspects in which death can be meaningful within such a cause-and-effect chain of events: story-terminating and intermediary deaths can be meaningful *in relation to the past*, by being results of previous events. Initial and intermediary deaths can be meaningful *in relation to the future*, by being causes of subsequent events. Death can also remain part of an ongoing event with no end in sight, which might

be thought of as a type of intermediary death that is *meaningful in relation to the present*.<sup>191</sup>

In certi casi si ricava senso dalla morte in modo pragmatico o performativo, dal momento che essa rappresenta una variabile in una catena di causa-effetto che caratterizza le trame hollywoodiane incentrate sui singoli individui. Ma può anche trovare giustificazione sulla base di altri criteri, ad esempio ciò che è considerato moralmente decente dal Production Code, o da esigenze spettacolari, o, ancora, dallo star system. Tutti questi fattori, sottolinea Hagin, possono anche essere in tensione l'uno con l'altro, e vi possono essere casi più complicati, come quello del noir, in cui la morte “lavora” indipendentemente dalle linee narrative principali.

Non va però dimenticato che questa ansia legata alla morte, così ben incanalata dal cinema mainstream, è però più libera di scatenarsi in quelle cinematografie marginali afferenti alle produzioni indipendenti e di manifestarsi in special modo nei sottogeneri e nei filoni. Si tratta di un panorama complesso e frastagliato, mappato di recente, per quanto riguarda il vecchio continente, da Xavier Mendik e Ernest Mathijs: il “campo di battaglia” di quello che gli autori definiscono *alternative cinema*, ha come poli l'underground e l'exploitation. Il primo termine indica una serie di testi che appartengono ad un repertorio stabilito, ma solo come antipodi che contribuiscono a consolidare il mainstream: si tratta di contenuti che, mentre cercano di essere alternativi, non possono diventare veramente oscuri a causa del loro essere continuamente canonizzati; con il secondo termine, invece, si designa una serie di testi che non appartengono ad un repertorio riconosciuto perché non sono considerati abbastanza meritevoli: vorrebbero diventare popolari, ma non riescono ad entrare nell'establishment perché ritenuti spazzatura irrilevante. Gli *alternative films*, a cui si possono ricondurre anche filoni italiani come il poliziottesco e il nazi sexploitation, sono problematici perché non offrono chiare distinzioni di testo e contesto, esistono oltre i limiti della cultura cinematografica, sono spesso tentativi di ricostruire cornici culturali e si schierano contro categorie di pensiero politiche e ideologiche. Facenti capo in molti casi a termini ombrello come “trash” e “underground”, rappresentano, concludono Mendik e Mathijs, “a unique fusion of the aesthetic sensibilities associated with the avant-garde and the visceral/erotic thrills associated with the world of exploitation.”<sup>192</sup>

---

191 Boaz Hagin, *Death in Classical Hollywood Cinema*, New York, Palgrave Macmillan/St. Martin's Press, 2010, pp. 5-6.

192 Ernest Mathijs, Xavier Mendik (edited by), *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*, London and New York, Wallflower Press, p. 11.

In un ulteriore volume, dedicato stavolta al tema della morte nel cinema contemporaneo, in particolare nel ventennio che va dalla seconda metà degli anni Settanta alla prima metà dei Novanta,<sup>193</sup> Pier Giorgio Rauzi e Leonardo Gandini rintracciano una serie di tratti utili a ricostruire, almeno in parte, un panorama articolato e problematico come quello che stiamo affrontando. Innanzitutto, notano gli autori, si tratta di un periodo in cui il fenomeno della secolarizzazione della morte nel mondo occidentale giunge a pieno compimento, intersecandosi con una più generale crisi di identità che investe l'universo simbolico religioso e le grandi ideologie (a tal punto da parlarne in termini di *secolarizzazione seconda*). Per venire a capo, per quanto possibile, di un tema caotico come si è dimostrata essere la morte, la scelta di Rauzi e Gandini è quella di delineare un percorso tematico che inizia affrontando il tema dell'eutanasia e considera, successivamente, l'iconografia dei luoghi della morte così come sono presentati sul grande schermo, per concentrarsi poi sugli atteggiamenti e i comportamenti dei protagonisti che devono affrontare questa situazione-limite, e concludere con una panoramica dei ruoli e dei riti – religiosi e laici – delle figure professionali coinvolte nelle vicende raccontate nei film specifici. Ne risulta che

mettendo in scena la morte, il cinema innesca già un fenomeno di distanziamento dall'evento vero e proprio, che si trova ad essere relegato tra i rassicuranti quattro lati del grande schermo, raggelato in una composizione verosimile ma fittizia, dunque accettabile anche nelle sue componenti più drammatiche e insostenibili, quasi a compenso [...] della rimozione sociale della morte reale nella società contemporanea.<sup>194</sup>

Da questa analisi puntuale emergono conferme alle tendenze che abbiamo rintracciato nel primo capitolo, declinate nella filmografia presa in considerazione: un corpus eclettico che spazia da *La morte in diretta* (*La morte en direct*, Bertrand Tavernier, 1980) a *Meno morta degli altri* (*Minder dood dan de anderen*, Frans Buyens, 1992), da *Il diavolo probabilmente* (*Le diable probablement*, Robert Bresson, 1977) a *L'amour à mort* (Alain Resnais, 1984). Nello specifico, si sottolinea il passaggio dalla morte come evento pubblico premoderno alla morte privatizzata, sottratta alla visibilità sociale; la difficoltà di gestione (politica, sociale, etica) di temi ampiamente dibattuti nella società, come il fine vita; l'individualizzazione della vita, che si riflette sui diversi modi di reagire alla morte (rimozione, rifiuto, accettazione, senso di colpa, decorso di eventuali malattie incurabili...);

---

193 Pier Giorgio Rauzi, Leonardo Gandini, *La morte allo specchio. La morte secolarizzata nel cinema contemporaneo*, Trento, Edizioni de L'invito, 1997.

194 Ibidem, p. 124.

il conseguente ruolo delicato di operatori sanitari, medici, psicologi e sacerdoti nell'offrire un supporto professionale a chi si trova a dover fare i conti con la propria mortalità; l'istituzione delle pompe funebri come operatore che permette ai familiari di tenere lontana la morte dalla quotidianità della loro vita, ma che a sua volta è oggetto di rimozione (a differenza del passato, in cui in tutte le culture erano presenti addetti alla toilette mortuaria, rispettati nel loro ruolo di presa in carico del cadavere). La ricognizione compiuta dagli autori evidenzia che, se il cinema contemporaneo mantiene gli elementi più arcaici dell'universo simbolico della morte, questi sono riproposti al di là dei contesti religiosi istituzionalizzati. Inoltre, le pellicole che affrontano il tema della morte si presentano profondamente caratterizzate dall'idea di trasformazione e mimesi dell'alterità, declinate in modo tale da rivestire la morte stessa con altri panni. Nel fare ciò, e con lo scopo di rendere meno drammatico l'argomento e rassicurare al tempo stesso il pubblico, spesso il cinema tende a relegare i morti in una sorta di limbo, zone da cui i cadaveri non possono nuocere ai vivi e vengono anzi espropriati di una loro identità propria.

Meccanismi analoghi sono utilizzati da quello che è forse il bacino più ampio in cui confluiscono, in modo più esplicito, tutte quelle suggestioni che non sono affrontabili “di petto” dagli altri generi: ci riferiamo ovviamente all'horror, in grado di spaziare, per riprendere il titolo di un volume di qualche tempo fa, “dal gotico al cosmico”<sup>195</sup> e di offrire risposte a quei “paradossi del cuore” che Noël Carroll ha così appassionatamente individuato.<sup>196</sup> Categorie come il mostruoso (che comprende creature come zombie, vampiri, mummie ecc...) svolgono generalmente la funzione di isolare le forze destabilizzanti della morte, relegandole in dimensioni contigue eppure separate da quella umana. E anche quando i mostri e i *revenants* passano da una dimensione all'altra, sconfinando nello spazio di pertinenza degli esseri viventi, il compito degli esseri umani è proprio quello di ricacciarli nella dimensione altra da cui provengono.

È dunque evidente ciò che ha scritto Alberto Abruzzese:

è il cinema di massa e non quello d'autore, che ha svolto e svolge un ruolo di socializzazione della morte, proprio perché, in questo cinema collettivo, al posto dell'autore c'è il pubblico: direttamente su di lui si attiva il rapporto tra morte e forme della sua metabolizzazione simbolica, tra il senso della perdita ed i modi con cui individuo e collettività cercano di superare questo sentimento di vuoto e paura.<sup>197</sup>

---

195 Mark A. Vieira, *Hollywood Horror: From Gothic To Cosmic*, New York, Harry N. Abrams, 2003.

196 Noël Carroll, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, London, Routledge, 1990.

197 Alberto Abruzzese, *La morte e il cinema in tv*, in A. Abruzzese, A. Cavicchia Scalamenti (a cura di), op. cit., p. 203.



Nella sua analisi, Abruzzese individua tre momenti distinti ma progressivi nell'evoluzione del cinema in funzione del lutto. Nel primo, si ha una contrapposizione frontale tra vita e morte, che si danno battaglia e si gioca in difesa rispetto alle immagini dei morti: si tratta di un cinema che opera una funzione rassicurante rispetto a valori sociali e che cerca di contenere il turbamento per le sue vittime mentre afferma il culto dei morti e fissa soglie invalicabili che, se superate, vanno subito reintegrate. Nel secondo, vita e morte sono bilanciate, ma si devono equilibrare tra loro le immagini di una morte socialmente negata e di una morte che “ritorna”: quando i generi assumono contorni precisi e iniziano a svolgere una funzione di controllo sociale che necessita di formule seriali che optano per l'ordine, lasciando il disordine ai prodotti di genere fantastico, relegati nei palinsesti notturni. Nel terzo momento questo equilibrio si rompe e il cinema sembra in presa ad un'ossessione per la soglia che separa la vita e la morte.

Tornando invece alle emersioni effettive della morte, all'inizio degli anni Cinquanta spetta ad André Bazin scrivere poche ma illuminanti pagine sull'argomento. Nell'articolo *Morte ogni pomeriggio*,<sup>198</sup> Bazin analizza il documentario *La course de taureau* (Myriam Borsoutsy, Pierre Braunberger, 1951) rimarcandone il realismo fisico e un montaggio che tende alla verosimiglianza del *découpage*. Il critico si sofferma sul rigore e la chiarezza del montato, sottolineando in un primo tempo come alcune qualità didattiche del documentario sembrano un limite rispetto ad un soggetto, quello della corrida, che altrove ha trovato una grandiosità che qui manca (il riferimento è al romanzo di Ernest Hemingway *Morte nel pomeriggio*), ma precisando che Braunberger trova nell'umiltà il rifiuto di un lirismo verbale che verrebbe altrimenti schiacciato dalle immagini. Bazin entra poi nel merito del “nucleo metafisico” della corrida – a cui, puntualizza, non ha mai assistito – e cioè la morte: attorno a questa presenza, una “virtualità permanente”, è costruito ciò che accade nell'arena tra l'uomo e la bestia. La morte è, nelle parole di Bazin, uno dei pochi eventi che giustifichi il termine di specifico filmico ed è proprio il cinema, in quanto arte del tempo, a poterlo ripetere. In quanto momento unico per eccellenza per l'essere umano – a cui non è concesso di ripetere alcun istante della propria vita – la morte è, assieme all'atto sessuale, uno dei due momenti della vita che sfuggirebbero alla possibilità di ripetizione cinematografica degli altri istanti:

---

198 Scritto tra il 1949 e il 1951, pubblicato dalle Éditions du Cerf nel 1958 e contenuto in André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 27-33.

Come la morte, l'amore si vive e non si rappresenta – non è senza ragione che lo si chiama la piccola morte – o almeno non lo si rappresenta senza violazione della sua natura. Questa violazione si chiama oscenità. La rappresentazione della morte reale è anch'essa un'oscenità, non più morale come nell'amore, ma metafisica. Non si muore due volte.<sup>199</sup>

Se la fotografia non possiede il potere del cinema, continua, dal momento che non può catturare il passaggio intermedio tra un agonizzante e un cadavere, un cinegiornale del 1949 sulle repressioni anticomuniste a Shanghai è invece in grado di documentare l'esecuzione sommaria delle spie e al tempo stesso fa sì che, allo spettacolo successivo, quegli uomini siano ancora vivi: in una sorta di morte senza requiem che rappresenta, per il critico, un'oscenità ontologica nuova, paragonabile alla profanazione dei cadaveri e alla violazione delle tombe, e che consiste nell'esposizione dell'unico bene temporalmente inalienabile. Così conclude Bazin, che vede nella possibilità di proiettare un'esecuzione all'inverso la suprema perversione cinematografica:

la rappresentazione sullo schermo della messa a morte di un toro (che suppone il pericolo di morte dell'uomo) è nel suo principio altrettanto emozionante dello spettacolo dell'istante reale che riproduce. In un certo senso persino più emozionante, poiché essa moltiplica la qualità del momento originale col contrasto della sua ripetizione. Gli conferisce una solennità supplementare. Il cinema ha dato alla morte di Manolete un'eternità materiale. Sullo schermo, il torero muore ogni pomeriggio.<sup>200</sup>

Nel tempo, il documentario avrebbe continuato ad esplorare la dimensione della morte assumendo diverse prospettive: mentre c'è una linea che coinvolge il mondo animale, anche in modo intenso e scioccante per l'intensità delle immagini (spesso girate nei mattatoi o tentando l'approccio al tema dal punto di vista della “catena alimentare”), che parte almeno da *Le sang des bêtes* (Georges Franju, 1949) per giungere ad esempi più recenti come *Earthlings* (Shaun Monson, 2005), ve ne sono molti altri che coinvolgono invece il corpo umano come oggetto privilegiato.

Nel tentativo di fare ordine in un panorama che inizia a delinearsi come piuttosto complesso, vale la pena soffermarsi sulla sistematizzazione proposta da Vivian Sobchack nel saggio *Inscribing Ethical Space: Ten Propositions On Death, Representation, and Documentary*, in cui analizza il rapporto tra morte e rappresentazione cinematografica, precisando che, nel (ri)portare sullo schermo la morte e i corpi dei morti, i cineasti che scelgono la strada della finzione godono di uno spazio etico maggiore di quelli che optano per il documentario. Questo è il “decalogo” che propone:

---

199 A. Bazin, op. cit., p. 32.

200 Ivi.

- 1) La rappresentazione della morte è un segno indessicale di ciò che eccede sempre la rappresentazione e travalica i limiti del codice e della cultura: la morte confonde tutti i codici.
- 2) La mortificazione e la violenza ai corpi è indice del morire, e la cessazione del comportamento intenzionale dei corpi è indice della morte.
- 3) Il più efficace significativo cinematografico della morte nella nostra cultura è un'azione violenta inscritta su un corpo vivente.
- 4) La più efficace rappresentazione cinematografica nella nostra cultura cinematografica è inscritta in modo improvviso su un corpo vivente in azione.
- 5) La rappresentazione visibile della visione iscrive la vista come un tipo di conoscenza morale, così come la vista iscrive la propria condizione concreta in una dimensione sociale che “incita” la propria attività visuale.
- 6) Prima dell'evento di una morte non simulata, l'atto stesso di guardare da parte dello spettatore è caratterizzato eticamente ed è esso stesso oggetto di un giudizio etico quando è mostrato: lo spettatore è eticamente responsabile della sua risposta visiva.
- 7) L'intertestualità consentita dalla conoscenza culturale contestualizza e informa ogni rappresentazione testuale della morte.
- 8) Lo spazio del documentario è costruito in modo indessicale come la congiunzione del mondo dello spettatore con lo spazio visibile rappresentato nel testo; il tramite di questa congiunzione è lo sguardo dello spettatore, fondato su una conoscenza culturale ed etica e iscritto come azione etica e soggettiva.
- 9) Lo spazio del documentario è costituito e iscritto come spazio etico; è la totalizzazione oggettivamente visibile della ricettività soggettiva visibile e della responsabilità verso un mondo condiviso con altri soggetti umani.
- 10) Mentre la morte confonde ed eccede la sua rappresentazione indessicale nello spazio documentario, il comportamento etico dello spettatore non lo fa.

Secondo Sobchack, la morte nei film narrativi, rispetto ai documentari, sarebbe un luogo comune più che un tabù:

Narrative death draws the camera to its representation. Narrative films inspect death in detail, with the casual observation of “realism”, with undisguised prurient interest, or with formal reverence, the latter ritualized in slow motion or stately montage rhythms [...] death in our narrative films is a common-place – rather than taboo – visual event. The emotions we feel as viewers in the face of it,

the values we risk in looking at it, the ethical significance we find in our encounter with it, differ in kind as well as degree from the way we respond to death in the documentary.<sup>201</sup>

A questo proposito, uno dei modi con cui il cinema dà conto della morte sullo schermo è attraverso il volto dei personaggi. Nel saggio “Ethics of the face and cinematic deaths”, Margaret Gibson, partendo dalle osservazioni di Emmanuel Lévinas, nota infatti che la scena di morte in un film o in altre forme d'arte è il momento in cui un personaggio affronta la mortalità come una prossimità irreversibile e, spesso, lo spettatore vede la temporalità della morte in un primo piano del volto, luogo privilegiato di autoscienza e auto-espressione. Le scene di morte, precisa Gibson, sono solitamente limitate dalla narrazione, dai tratti dei personaggi, dall'estetica dei generi, da stereotipi. Per questo, ad esempio, vi sono situazioni in cui la mortalità di un personaggio è legata alla sua moralità, che è in grado di determinare chi resterà vivo alla fine del film e chi invece è destinato a morire per rispettare questi parametri. Il fatto di identificarsi con i personaggi consente allo spettatore di confrontarsi con la morte attraverso la sua rappresentazione cinematografica, pur con tutti i limiti del caso (è evidente, infatti, che la scena di morte deve fare i conti con l'impossibilità di essere empiricamente al posto di un altro e che il film costruisce un processo soggettivo, come il morire, nei termini di qualcosa che può essere recitato e rappresentato visivamente):

fiction films both repress and seek to represent, sometimes poignantly, the alterity of the face that confounds our knowledge and sensitizes us to the vulnerability of existing with others under the sign of death. The identification of death with the alterity of the face is part of film representation mobilized through the technique of the close-up. In the context of graphically violent imagery of suffering and death, the close-up also channels aggressive energies and drives directed at the bodies of women, enemies and other negatively marked/ordered identities and characters.<sup>202</sup>

Il primo piano del volto, conclude Gibson, mostra il lato visibile e invisibile della morte: l'invisibilità come punto cieco della rappresentazione è evidente nella ricerca della vicinanza dell'occhio della macchina da presa e dello spettatore rispetto alla superficie del corpo del volto del personaggio morente, e il primo piano sulla superficie del corpo demarca i limiti del visibile.

Ed è proprio di questa distanza che si occupano i tre film che prendiamo ora brevemente in considerazione, che rappresentano altrettante differenti modalità scopiche:

---

201 Vivian Sobchack, “Inscribing Ethical Space: Ten Propositions On Death, Representation, and Documentary”, *Quarterly Review of Film Studies*, Fall 1984, pp. 292-293.

202 Margaret Gibson, “Death scenes: Ethics of the face and cinematic death”, *Mortality*, Vol. 6, n. 3, 2001, p. 318.

l'esplorazione del corpo morto, il primo piano sul volto del morente e lo sguardo a distanza che necessita di trovare altrove la ragione di un gesto estremo come il suicidio.

## 2.2 Tre prospettive su corpo, morte e macchina da presa.

Gli esempi che seguono mettono in scena stadi di manifestazione della morte differenti. La loro ricezione critica ci aiuta a capire come lo stesso statuto dei film e il genere a cui afferiscono siano stati inizialmente percepiti come problematici, al punto da dibattere se fossero o meno documentari: se *The Act of Seeing with One's Own Eyes* di Stan Brakhage (1971) affronta la questione partendo dal cadavere e dall'autopsia cui viene sottoposto (il titolo è appunto la perifrasi del termine greco che significa “vedere con i propri occhi”), *Lampi sull'acqua – Nick's Movie (Lightning Over Water, 1980)* di Wim Wenders e Nicholas Ray adotta la prospettiva dell'osservare la morte “al lavoro”, concentrandosi sul fisico minato dalla malattia di Ray. *The Bridge – Il ponte dei suicidi (The Bridge, 2006)* di Eric Steel, infine, si ferma letteralmente a distanza, e questa lontananza sarà oggetto di pesanti accuse: per una sorta di paradosso al contrario, che di solito coinvolge quei documentaristi che si avvicinano troppo al proprio oggetto di indagine e vengono accusati di sfruttarlo per i propri scopi commerciali, stavolta le polemiche si concentrano sulla scelta inversa.

Iniziamo dunque dal film di Brakhage. Generalmente catalogato come documentario, *The Act of Seeing with One's Own Eyes* chiude l'ideale trittico “Pittsburgh Trilogy”, iniziato con *Eyes* (incentrato sul dipartimento di polizia locale) e proseguito con *Deus Ex* (ambientato nell'ospedale cittadino). In poco più di 30 minuti privi di sonoro, Brakhage registra la dissezione dei cadaveri presso l'Allegheny Coroner's Office, non concentrandosi tanto sull'autopsia in sé, ma sulle nostre percezioni e attitudini nei confronti di questa procedura.<sup>203</sup> Come evidenzia Barry Keith Grant, dal momento che al cineasta non è consentito riprendere i volti dei cadaveri, Brakhage abbandona la linearità del procedimento, trovando proprio in questa restrizione la libertà di confrontarsi con le nostre attitudini culturali di fronte alla morte e, prendendo spunto dal suo stesso saggio “Metafore

---

203 BKG, “The Act of Seeing with One's Own Eyes”, in Jim Hillier, Barry Keith Grant, *BFI Screen Guides. 100 Documentary Films*, British Film Institute, 2009, pp. 10-11.

della visione”, ne attua i principi trasformando l'interno del corpo umano in una ridda di colori e tessuti:

*The Act of Seeing with One's Own Eyes* is an attempt to put this call into practice by challenging viewers to look at a normally taboo sight in a way that abandons the sense of abject disgust – a culturally learned response – with which we normally regard the process and so keep hidden from the public view.<sup>204</sup>

Dicevamo che l'opera è ritenuta un documentario, ma non manca chi lo classifica come film sperimentale e chi ne sottolinea l'eccentricità rispetto all'ambito documentaristico tradizionale. Elizabeth Jones, ad esempio, scrive: “The style is documentary in the sense that the subject is real enough, yet the filmmaker structures the film so that we are gradually, gently introduced to the gruesome material.”<sup>205</sup> E mentre la macchina da presa si muove tra gli anfratti degli organi interni, lo spettatore è conscio del fatto che l'artista offre semplici stimoli che ispirano l'osservatore a creare la propria esperienza estetica. Jones prosegue affermando che

*The Act of Seeing with One's Own Eyes*, dramatized the opaque reality of an objective experience which, through its brutality, also sensitized the observer to subjective defenses. While watching dehumanizing autopsies, the observer is aware of creating subjective truth in order to cope with the parallel, invulnerable objective truth.<sup>206</sup>

Per il *Monthly Film Bulletin* si tratta di un documentario “in a loose sense”, in grado comunque di esercitare sullo spettatore una violenza che è quella del confronto con la morte.<sup>207</sup> Un contatto che si gioca a colpi di strutture ritmiche affogate in un colore sontuoso (prodotto da una palette di sette diverse forniture di pellicola), forme e *textures* ricavate a partire da parti anatomiche che compongono, per dirla con Daniel Levoff, una sorta di paesaggio visionario: secondo il critico, l'esperienza dello spettatore che assiste al corto di Brakhage non ha nulla a che fare con quella di chi guarda un film commerciale che sfrutta la violenza fisica. Nel secondo caso, infatti, lo spettatore sa che l'azione è finta e vive un'emozione dettata dalla tensione e dalla separazione tra emozione ed intelletto: ne risulta una speculazione su come sono realizzati smembramenti e ferite mortali, e questo processo è una sorta di valvola di sfogo per alleviare la tensione. Il caso di *The Act of Seeing with One's Own Eyes* è invece diverso, perché non vengono attivati questi

---

204 Ibidem, p. 10.

205 Elizabeth Jones, “Locating Truth in Film, 1940-1980”, *Post Script*, n. 1, 1986, p. 59.

206 Ibidem, p. 65

207 Jonathan Rosenbaum, “The Act of Seeing with One's Own Eyes”, *Monthly Film Bulletin*, n. 625, 1986, p. 62.

meccanismi cerebrali di alleggerimento della tensione e il regista porta lo spettatore così vicino a ciò che è emotivamente intollerabile da costringerlo a far ricorso all'intelletto in modo diverso per sostenere la visione:

[...] the mental disjunction we experience in viewing *The Act of Seeing with One's Own Eyes* for the first time is not that of emotional involvement versus an awareness of the illusory in fictive film. It is, rather, a function of the tension that occurs between our conditioned horror at the sight of death and the violation of the human organism and our intellectual awareness that the human organism and our intellectual awareness that the human forms before us have been divested of life and are, thus, no longer people.<sup>208</sup>

Uno dei tabù di fronte al quale Brakhage si ferma, per sua stessa ammissione, è quello di filmare i volti dei defunti. Lo fa non solo per il divieto impostogli, ma per timore che qualche parente o amico potesse riconoscere i cadaveri, consapevole dello shock che avrebbe procurato loro: nelle sue stesse parole, filmare oltre questo limite sarebbe stato un atto di blasfemia.<sup>209</sup>

Lo stesso tabù scopico che invece infrangerà *Lampi sull'acqua*, filmando la morte al lavoro sul corpo di Nicholas Ray e riadattando un soggetto dello stesso regista americano, *Lightning Over Water*: una storia incentrata su un anziano pittore malato di cancro che il cineasta avrebbe voluto dirigere in prima persona. Sarà proprio Ray ad invitare Wenders a prendere parte al progetto, consapevole del peggioramento delle sue condizioni di salute.

Anche in questo caso, i critici hanno dibattuto sul fatto che si tratti di un'opera di finzione o di un documentario, considerando la frontiera permeabile tra i due poli: rimandando per i dettagli a questo proposito all'analisi di Stéphane Morin,<sup>210</sup> ci limitiamo qui a riprendere alcune considerazioni sviluppate dallo studioso francese. Analizzando un corpus di recensioni dell'epoca, Morin rileva che, all'uscita del film, i giornalisti specializzati si erano divisi sul suo statuto: non era solamente un'opera di fiction, né totalmente un documentario. Il propendere per una categoria o per l'altra dipendeva

---

208 Daniel H. Levoff, "Brakhage's *The Act of Seeing with One's Own Eyes*", *Film Culture*, n. 56-57, 1973, p. 74.

209 A questo proposito il cineasta ha dichiarato: "That's the one taboo in this film. I may not film faces so that they would be recognizable to a relative later, or a friend and I would not want to anyway. They did not have to tell me this, because you could drive someone crazy with that. [...] There's always limitation, a lot of them are imposed from the outside and if they don't interfere you go ahead; if they do, of course, it's blasphemy to go ahead." Cfr. Stan Brakhage, "How They Were Loving I Think Everything Should Be Seen. Stan Brakhage at Millennium, February 19, 1972," in *Millennium Film Journal*, n. 47/49, Fall-Wint 2007, pp. 19-20.

210 Stéphane Morin, "Nick's Movie: le point de fuite", *Cinémas – Revue d'études cinématographiques*, Hiver 1994, pp. 101-117.

soprattutto dalla competenza dello spettatore, che a sua volta determinava da quale parte della frontiera “scivolosa e sfuggente” che separa il documentario dalla fiction posizionava il film:

Un spectateur qui ne connaît ni Wenders ni Ray et qui constate que le film est mis en scène peut légitimement penser qu'il s'agit d'une fiction. D'autre part, "l'actant-lecteur" peut tout aussi bien en faire une "lecture documentarisante" sans pour autant être accusé de se tromper. Là encore, il n'y a rien qui puisse totalement empêcher la production d'une "lecture documentarisante".<sup>211</sup>

Riguardo alla pellicola, la cui visione “può suscitare reazioni di fastidio e rigetto”, la *Rivista del cinematografo* commentava: “Con *Nick's Film* viene raggiunto, in questo 'genere' che sempre più riguarderà il cinema e la televisione negli anni futuri, forse il punto più alto di poesia e menzogna insieme. [...] Di racconto si tratta più che di realtà documentaria [...] Pornografia d'autore.”<sup>212</sup> *Lampi sull'acqua* è appunto doppiamente problematico perché la morte complica la sua lettura: ciò con cui abbiamo a che fare è “non solo la morte in diretta di un eroe-combattente del cinema hollywoodiano, ma anche la riflessione sul processo di ripresa di una realtà rifiutabile, ma forzatamente autentica che si autocostruisce.”<sup>213</sup> Si tratta di un film che, nota Lucilla Albano, non rappresentando un moribondo ma riproducendo un vecchio che sta morendo (e, nel fare questo, rinunciando a qualsiasi interpretazione consolatoria e rassicurante), sarà in parte rigettato o non capito da un pubblico non più abituato a un'immagine che un tempo era familiare. Wenders lascia infatti che sia la malattia incurabile a dare forma al film e lo spettatore si trova così solo davanti alla morte:

È come se la parte di “verità” (la morte in agguato), la sofferenza e i disagi del malato rispetto alla “messa in scena”, facesse sentire il suo peso nella composizione del film caricando l'effetto classico del “fuori campo”, dell'ampliamento spaziale e temporale – per cui sentiamo sempre, anche in assenza di Ray sullo schermo, la “morte al lavoro” – e togliendo invece in “effetto” drammaturgico narrativo. Lo spettatore è costretto a porsi direttamente in confronto con la morte non essendoci nessuna mediazione narrativa, nessun supporto emotivo che gli permetta di slittare [...] dalla morte a qualcos'altro...<sup>214</sup>

E se *Cinema Journal*, titolando “Cinematic Snuff”, nota che “[...] in *Lightning Over Water* Ray is not simply a cinematic presence, but a dying body resisting its dramatic displacement within the film”,<sup>215</sup> sulle pagine di *Cinema e cinema*, Antonio Costa osserva

---

211 Ibidem, p. 111.

212 Elio Girlanda, “Nick's Film”, *Rivista del cinematografo*, n. 1-2, 1982, pp. 39-40.

213 Carlo Pasquini, “Nick's Film di Wim Wenders”, *Cinema 60*, n. 142, 1981, p. 62.

214 Lucilla Albano, “Riflessioni sul cinema e la morte”, *Film critica*, n. 425, 1992, p. 217.

215 Timothy Corrigan, “Cinematic Snuff: German Friends and Narrative Murders”, *Cinema Journal*, 24, n.



che il film sconvolge categorie estetiche e morali, lasciando alla fine lo spettatore muto, “spossato da quanto ha dovuto e voluto vedere.”<sup>216</sup>

Si è anche parlato a più riprese di una morte più metaforica, e cioè l'uccisione di un padre (Ray) da parte del figlio (Wenders): ricordiamo in questo senso quanto l'esperienza avesse provato Wenders, al punto da affidare il primo montaggio, quello mostrato al festival di Cannes e Venezia, a Peter Przygodda, per intervenire di persona solo in un secondo tempo realizzandone una seconda versione con voice over.

Nel rimpallo conclusivo Ray e Wenders su chi debba dare lo stop (cut) alla macchina da presa, si gioca anche una partita che esclude il voyeurismo puro e semplice: “In this single shot, Ray thus demands and acquires from the son the contradictory reality that the medium forces a filmmaker to live and die by, the reality of an individual whose life is necessarily bound to the murderous game of narrative cinema.”<sup>217</sup> Un rapporto che Wenders stesso chiarisce rovesciando l'assunto del film: secondo il cineasta tedesco *Lampi sull'acqua* mette in forma la vita e non la morte, perché il tema principale è proprio l'amicizia tra i due registi, sancita da una forma peculiare di narrazione per cui Nick avrebbe voluto realizzare non un documentario, ma “recitare la parte di un personaggio, avere insomma un piccolo diaframma di copertura tra sé e la pellicola.”<sup>218</sup>

Abbiamo quindi visto come *Lampi sull'acqua* sia un prodotto problematico, al limite anche sfiorato dall'aggettivo snuff: con il prossimo documentario assistiamo invece ad accuse ben più consistenti al riguardo.

Il caso di *The Bridge* è emblematico perché mostra chiaramente come non vi sia un modo “giusto” di affrontare il tema della morte in video. Se consideriamo l'assunto di partenza del progetto, così come dichiarato dal regista stesso, e cioè sollevare la questione del disagio mentale in rapporto al suicidio, prendendo come oggetto d'indagine il Golden Gate Bridge (notoriamente meta prediletta per i “jumpers”), notiamo come, al di là delle intenzioni manifeste di coloro che l'hanno realizzato, il risultato finale risenta delle insinuazioni avanzate dai critici di trattare l'argomento facendone oggetto di sfruttamento.

Come aveva già affermato in diverse occasioni e scritto sul sito ufficiale del film,<sup>219</sup> anche in un'intervista rilasciata alla BBC<sup>220</sup> il cineasta Eric Steel ha ribadito che, nel

---

2, Winter 1985, p. 14.

216 Antonio Costa, “All that Death”, *Cinema e cinema*, n. 25-26, 1980, p. 89.

217 T. Corrigan, op. cit., p. 16.

218 Cinzia Baldazzi, “Wenders e l'uccisione dei padri”, *Cinema 60*, n. 148, p. 4.

219 [www.thebridge-themovie.com](http://www.thebridge-themovie.com)

220 Disponibile al seguente link: <http://www.youtube.com/watch?v=ADxUFAD6eBU>

corso delle riprese, la troupe era in costante contatto con le autorità, pronta a segnalare l'eventuale intenzione di suicidarsi dei passanti (contribuendo di fatto a salvare diverse vite), e ha spiegato che il documentario, proprio in virtù del fatto che *mostra* ciò che succede con una così alta frequenza sul ponte, ha una maggiore forza provocatoria nel sollevare il dibattito sul suicidio e le malattie mentali: leggere o sentir parlare di questi eventi non ha, secondo il cineasta, lo stesso impatto. La posizione di Steel è chiara anche nel rigettare l'accusa di ricavare denaro sulla pelle delle vittime, come ha precisato nel corso di un'altra intervista concessa a Jay Slater di *Film Threat*:

I don't think it is exploitation. If it were exploitation, I could have put together a clip-reel of people jumping off the bridge and sell it on the Internet. I'm sure I would have money in my pocket. If anyone who wants to look at my tax returns and retirement fund, they'd be happy to know that movie was not a lucrative money making scheme.<sup>221</sup>

L'idea del progetto è nata dopo che il regista aveva assistito al crollo delle Torri Gemelle durante l'attacco dell'11 Settembre, nel corso del quale diverse persone si sono lanciate nel vuoto dalla cima delle Twin Towers. In seguito, il *New Yorker* ha pubblicato l'articolo di Tad Friend "Jumpers", in cui si spiegava che, in tutto il mondo, il luogo scelto con maggior frequenza dai suicidi per mettere fine alla propria esistenza era il Golden Gate Bridge di San Francisco (una media di due persone al mese, per un totale di 1300 dall'anno della sua ultimazione, il 1937). Steel decide di provare ad accendere i riflettori sulle cause che possono spingere una persona a compiere un gesto estremo in un luogo così visibile, in pieno giorno e su una struttura purtroppo scarsamente attrezzata ad impedirlo (il ponte è dotata di una balaustra troppo bassa, che è stata spesso al centro di polemiche). Alla domanda di Slater sulla consapevolezza che il film possa attrarre il pubblico di documentari di exploitation come *Le facce della morte*, Steel risponde senza esitazioni:

I think that they'll be disappointed in the movie. The film is provocative and I think it's disturbing but it's certainly not a clip reel of death. By and large it's a very composed film with various interviews and stories and images – it has absolutely nothing to do with the fetish-izing of death. There is death in this film, there's no going around it, but I don't think it's used or incorporated in a way that will satisfy someone's voyeuristic urge to see it. I always knew that this film would be considered out of bounds between interviews, images, stories and footage. I guess I was never really tempted to do anything else. I can see how the footage could be used in a different way but that wasn't the film I wanted to make.

---

Ultimo accesso: 9 dicembre 2012.

221 Jay Slater, "Off The Bridge: Interview With Director Eric Steel", *Filmthreat.com*, December 12, 2007. <http://www.filmthreat.com/interviews/1132/>

Ultimo accesso: 9 dicembre 2012.

Nonostante la percezione del posizionamento del film sia chiara per il regista, i produttori e i distributori, e a fronte di commenti positivi che plaudono ad una sorta di bellezza trascendentale delle immagini di questo angosciante documentario, “uno dei più commoventi e brutalmente onesti film sul suicidio mai realizzati”,<sup>222</sup> “onesto e ben fatto”,<sup>223</sup> non sono mancate recensioni al vetriolo che hanno accusato il progetto di essere simile ad uno snuff. *Entertainment Weekly*, ad esempio, commenta:

[...] if *The Bridge*, which presents several of those tragedies, sounds ghoulish, it is. As Steel's telephoto images pick out figures strolling the walkway, then hesitating, we think: Who will be next? We also think: How could Steel keep filming? In fact, he made several calls to authorities to try and save people, but *The Bridge* crosses a disquieting line. It may be the first poetic snuff film.<sup>224</sup>

Parte delle critiche, come quella di Tom Ammiano, che ha commentato “Whatever the intention of the film, you can't help but think of a snuff film”,<sup>225</sup> si appuntano sul fatto che Steel, secondo i responsabili delle autorità che hanno in gestione il ponte, non avrebbe comunicato inizialmente il progetto del documentario, fornendo anzi una “falsa pista” sullo scopo delle riprese e solo in un secondo tempo, via email, avrebbe chiarito le sue vere intenzioni. Altri, ad esempio *Sight and Sound*, sottolineano il fatto che il regista avrebbe dovuto fare di più, e non limitarsi a filmare ben 24 suicidi.<sup>226</sup> “Our longing to interrupt the ensuing showreel of suicides is superseded by our disbelief that the film makers haven't

222 Stephen Holden, “That Beautiful but Deadly San Francisco Span”, *The New York Times*, October 27, 2006.

[http://movies.nytimes.com/2006/10/27/movies/27brid.html?ex=1162612800&en=ef9e6526364f9858&ei=5070&emc=eta1&\\_r=0](http://movies.nytimes.com/2006/10/27/movies/27brid.html?ex=1162612800&en=ef9e6526364f9858&ei=5070&emc=eta1&_r=0)  
Ultimo accesso: 10 dicembre 2012.

223 Anon., “Suicide Watch”, *The Los Angeles Times*, November 10, 2006.

<http://www.latimes.com/news/la-ed-bridge10nov10,0,7462830.story>  
Ultimo accesso: 10 dicembre 2012.

224 Owen Gleiberman, “The Bridge”, *Ew.com*, Nov. 1, 2006.

<http://www.ew.com/ew/article/0,,1553335,00.html>  
Ultimo accesso: 10 dicembre 2012.

225 Philip Matier, Andrew Ross, “Film captures suicides on Golden Gate Bridge. Angry officials say moviemaker misled them”, *Sfgate.com*, January 19, 2005.

<http://www.sfgate.com/bayarea/matier-ross/article/Film-captures-suicides-on-Golden-Gate-Bridge-3313450.php>  
Ultimo accesso: 9 dicembre 2012.

226 Il dibattito se gli operatori dell'informazione e il personale tecnico come cameramen e fotografi debbano continuare a documentare o intervenire in casi in cui assistano ad eventi in cui sono presenti persone che rischiano la vita è tornato recentemente alla ribalta, quando, lunedì 3 dicembre 2012, uno squilibrato ha spinto il coreano Ki-Suck Han sui binari della metro di New York. L'uomo è stato investito dal treno in arrivo ed è morto sul colpo, mentre il fotografo Umar Abassi documentava la scena. Lo scatto, che mostra la motrice in arrivo e Han disperatamente aggrappato alla banchina mentre cerca di issarsi, è finito sulla prima pagina del *New York Post*, che ha titolato: “Doomed. Pushed on the subway track, this man is about to die.” La vicenda ha sollevato un vivace dibattito nei media, ma va sottolineato che nessuna delle 18 persone presenti ha tentato di aiutare il poveretto e, anzi, alcuni di loro hanno ripreso la scena e poi l'hanno postata online.

themselves intervened, rather than concentrating their efforts on keeping the bodies, which plummet into the water at around 120mph, centre screen.”<sup>227</sup>

Altri ancora, come *Variety*, rimarcano il fatto che il documentario, pur raggiungendo una sorta di malinconica poesia, affronta in modo tutt'altro che efficace le questioni che dice di voler portare all'attenzione dell'opinione pubblica<sup>228</sup> e che, anzi, c'è il rischio che la visione del film spinga a gesti di emulazione.

Presentandosi come “a visual and visceral journey into one of life's gravest taboos”,<sup>229</sup> *The Bridge* conferma l'aspetto problematico dell'affrontare temi che toccano la sfera della mortalità, soprattutto se interrelata a questioni delicate che ne complicano la decifrazione, laddove entrano in gioco anche l'etica dei mezzi di comunicazione, dei linguaggi artistici e i limiti della rappresentazione.

Vi sono stati però filoni, che andremo ora ad analizzare, che si sono spinti ben oltre questi limiti, facendo dell'ibridazione tra reale e ricostruito un tratto distintivo del loro porsi come momento di rottura nella storia delle immagini in movimento.

### **2.3 Mondo e cannibal movies: dal paracinema agli *offensive films*.**

Nell'analizzare *shockumentaries*<sup>230</sup> come *The Killing of America* (Sheldon Renan, 1982) e la serie *Death Scenes* (1989-1993), Mikita Brottman afferma che “The Mondo film, far more than the slasher, is the kind of film that deals almost exclusively with issues of the human body, the body in panic, the body in threath, the body in death.”<sup>231</sup> Questa prevalenza del corpo si sposerebbe con alcune delle funzioni tipiche dell'horror, *in primis* quella di segnare una sorta di rito di passaggio (in particolare per gli spettatori maschili) dall'adolescenza all'età adulta, misurandosi con i tabù e i divieti imposti dall'ordine sociale.

---

227 Ryan Gilbey, “The Bridge”, *Sight and Sound*, Vol. 17, n. 3, March 2007, p. 48

228 Dennis Harvey, “The Bridge”, *Variety*, Vol. 402, n. 12, May 8, 2006-May 14, 2006, p. 77.

229 Tratto dalle press notes del film, disponibili al seguente link:

[http://www.thebridge-themovie.com/downloadsection/the\\_bridge\\_press\\_notes.pdf](http://www.thebridge-themovie.com/downloadsection/the_bridge_press_notes.pdf)

Ultimo accesso: 9 dicembre 2012.

230 Nell'accezione comune, il termine, nato dalla fusione delle parole “shock” e “documentary”, non corrisponde a una vera e propria categoria cinematografica, ma viene usato come sinonimo di mondo movie e indica “a form of documentary used to generate a reactionary effect in an audience; especially such a documentary containing scenes of violence, gore, or other disturbing imagery.”

<http://en.wiktionary.org/wiki/shockumentary>

Ultimo accesso: 18 dicembre 2012.

231 M. Brottman, op. cit., p. 30.

Brottman rileva che il mondo, molto più dello *slasher*, in quanto interstiziale e contraddittorio in se stesso, rifiuta di aderire alle categorie culturali esistenti e, pur possedendo molte delle caratteristiche del genere horror,

it either allows fictive storyline to merge with truth, or else ignores cohesion of film footage completely, thereby dissolving genre barriers altogether [...] Like the fragmented body it depicts, therefore, the Mondo film is itself – to use Kristeva's term – abject, a casualty of the norms of ontological propriety, decategorised, falling loosely somewhere between the genres of slasher and documentary, between entertainment and edification, between moralising diatribe and testament of sexual perversion.<sup>232</sup>

A questo proposito, Mark Goodall, tra i più attenti studiosi del filone, ritiene che i mondo movies<sup>233</sup> siano stati a lungo ignorati a causa del loro statuto difficile da classificare: faticando a rientrare anche in quella categoria che più si avvicina loro, e cioè il documentario, sarebbero privi di un proprio status nella storia del cinema proprio perché “transgressive” works of art<sup>234</sup> che fanno ampio utilizzo di processi di inversione, ibridazione e offuscamento dei limiti. Sospesi tra categorie che spaziano dalla “pornotopia” alla “ethnotopia”, considerati da alcuni come il ripudio violento dei principi del neorealismo,<sup>235</sup> prendono le distanze dal documentario per una serie di caratteristiche che comprendono: un montaggio che predilige i cosiddetti “shock cuts”; l'uso limitato di interviste dirette; il significato ambiguo più che quello causale tipico del documentario; un'ironia che tende alla satira e alla parodia.<sup>236</sup>

Se *Mondo cane* è generalmente ritenuto il primo documentario a soggetto pseudo-etnografico a cui è attribuibile l'etichetta di mondo movie,<sup>237</sup> attinge però ad almeno due linee: quella esotico-folklorica di precedenti prodotti quali *Magia verde* (Gian Gaspare Napolitano, 1953), *Continente perduto* (Leonardo Bonzi, Mario Craveri, Francesco A.

---

232 Ibidem, p. 33.

233 La categoria è problematica al punto che non esiste nemmeno una grafia condivisa per quanto riguarda il termine “mondo”, che, di evidente origine italiana e inizialmente legato al film di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prosperi *Mondo cane* (1962), nell'uso comune internazionale è scritto di volta in volta con la capolettera maiuscola o minuscola. *Shockumentary* è invece il termine con il quale sono più universalmente noti.

234 Mark Goodall, “Shockumentary evidence: the perverse politics of the Mondo film”, in Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (edited by), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, London, Wallflower Press, 2006, p. 118.

235 David Gregory, *The Godfathers of Mondo*, New York, Blue Underground, 2003.

236 M. Goodall, op. cit., p. 123.

237 Anche in questo caso, non c'è pieno accordo su quale film abbia dato origine al filone: per Goodall, ad esempio, inizierebbe con *Europa di notte* di Alessandro Blasetti (1959), mentre considera *Africa Speaks* di Walter Futter (1930), *Goona Goona* di Armand Denis e Andre Roosevelt (1932), *Karamoja* di William Treutle (1954) e *Mau Mau* di Elwood Price (1954) importanti precedenti nella spettacolarizzazione dell'etnografia sul grande schermo.

Lavagnino, Enrico Gras, Giorgio Moser, 1955) e *L'impero del sole* (Enrico Gras, 1956); e quella del reportage sexy alla *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1959), di cui Jacopetti è autore assieme a Ennio De Concini.

Rivolgendosi ad un pubblico prevalentemente maschile, interessato alla visione di scene scioccanti e per questo disposto ad accettare l'aspetto di "fabbricazione" di molte sequenze, pur di essere soddisfatto in questa ricerca del proibito,<sup>238</sup> il mondo movie rappresenta un prodotto nuovo appetibile anche per un pubblico internazionale. Come ricorda lo scrittore James Ballard, dopo aver vissuto gli orrori del secondo conflitto mondiale e aver visto le immagini dei campi di sterminio nei *newsreel*, negli anni Sessanta gli spettatori ripensavano a quegli eventi con il distacco degli "orrori di guerra" ed erano pronti per qualcosa di più vicino a loro, che in qualche modo richiedeva la loro complicità: "What the *Mondo Cane* audiences wanted was the horrors of peace, yes, but they also wanted to be reminded of their own complicity in the slightly dubious process of documenting these wayward examples of human misbehavior."<sup>239</sup> Secondo Ballard, gli spettatori erano consapevoli del fatto che molte delle sequenze che vedevano sullo schermo erano ricostruite e che loro stessi stavano "collaborando" attivamente alla produzione di senso di quei film:

The audiences were fully aware that they were collaborating with the films, and this explains why they weren't upset when what seemed to be faked sequences (they might have been real in fact) started to appear in the later films [...] We needed violence and violent imagery to drive the social (and political) revolution taking place in the mid 1960s – violence and sensation, more or less openly embraced, were pulling down the old temples. We needed our "tastes" to be corrupted – Jacopetti's films were part of an elective psychopathy that would change the world (so we hoped, naively).<sup>240</sup>

Al di là del peculiare (e locale) punto di vista di Ballard, venendo alla tematica che qui ci interessa più da vicino, e cioè l'utilizzo di sequenze che riproducono morti reali all'interno di cornici finzionali, notiamo, seguendo Roberto Nepoti, che, a partire dal prototipo jacopettiano, "[...] per vent'anni il documentario italiano di exploitation continuerà a variare sul rituale della morte, spesso in bilico fra la sua riproduzione oscena e la simulazione."<sup>241</sup> E non si tratta solo di morti umane: anche gli animali giocano, loro

---

238 Élie Castiel, "Le Mondo. Rites insolites et nuit chaudes du monde", *Séquences*, n. 197, Juillet-Août 1998 (Dossier), pp. 27-30.

239 Mark Goodall, "Look Out, It's Real! J. G. Ballard on Mondo Cinema and The 1960s", *Vertigo*, Vol 3, n. 9, Summer 2008, p. 45.

240 Ivi.

241 Roberto Nepoti, "Mondo cane mondo cannibale. Il documentario italiano di *exploitation* da Jacopetti agli anni Ottanta", *Segnocinema*, n. 46, 1990, p. 24.

malgrado, un ruolo chiave nella costruzione di questi prodotti, trasferendo, con la propria morte catturata dalla macchina da presa, un'istanza veridittiva che si amplia andando ad inglobare le sequenze ricostruite (è il caso, ad esempio, di tanti *cannibal movies*). Vero è infatti che, come ribadisce Goodall, “The mondo and post-mondo film utilises the cinematographic arts to present shocking and disturbing images as violent entertainment. In doing this animal usage and abusage are key factors in challenging the acceptability of what can be shown in film.”<sup>242</sup>

Vista dall'estero, la mappa del periodo che va dagli anni Sessanta agli Ottanta delineata da Daniel G. Shipka<sup>243</sup> ricostruisce il quadro generale al cui interno si muovevano quei film europei che, nello spazio di pochi anni, avrebbero invaso anche il mercato americano sotto l'etichetta di “Eurocult” (una messe di titoli che spaziano dall'horror alla *nazisploitation*, dai cannibal al “giallo”). Pellicole dalla monetizzazione rapida grazie ad accordi di prevendita internazionali che ne garantivano il ritorno economico ancor prima di iniziare le riprese, che puntavano sull'exasperazione di violenza, sessualità esplicita e sadismo, complici le larghe maglie della censura. Tra i prodotti del periodo, gli anni Sessanta segnano appunto l'ingresso sulla scena dei mondo movies, dal pretestuoso intento educativo ma che puntavano invece a sfruttare, da un lato, l'interesse per l'esotico, dall'altro la paura latente nei confronti di un panorama socio-economico in rapida evoluzione, il tutto mescolato al tentativo di competere con il medium televisivo. L'influenza del linguaggio giornalistico, mescolata all'esperienza dei precedenti “giri intorno al mondo” di taglio documentaristico, si sarebbero fatte sentire nella poetica di Jacopetti, che di lì a poco avrebbe dato vita al primo vero e proprio film del filone. Lo strano e il bizzarro avrebbero col tempo lasciato il posto allo shock e all'estremo, soprattutto in prodotti di matrice americana, mentre il decennio dei Settanta, che vedeva la nascita del filone cannibalico, passava alla storia come uno dei periodi più turbolenti della storia recente dell'Italia, segnato dal terrorismo e da forti tensioni sociali. In questo periodo, alla flessione del botteghino tradizionale corrisponde lo sfruttamento intensivo di nicchie di mercato che lavorano sui sotto-generi, nell'ambito dei quali zombie e cannibal movie si dimostrano tra i più competitivi, registrando forti incassi soprattutto all'estero.

---

242 Mark Goodall, *Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*, London, Headpress, p. 110.

243 Cfr. Daniel G. Shipka, *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*, Jefferson, McFarland, 2011.

In questo panorama, secondo l'analisi di Curti e La Selva<sup>244</sup> “la finzione jacopettiana [...] giunge a essere più credibile della realtà stessa, perché si appropria di quegli strumenti diegetici (è granulosa, faticosamente percettibile) che per convenzione riflettono le caratteristiche estetiche della realtà al cinema.”<sup>245</sup> Nell'impossibilità di colmare la distanza che separa verità e finzione, proseguono gli autori, si ammette che la ripresa oggettiva della prima è impossibile: essa è anzi creata dalla macchina da presa, a cui si aggiunge un processo di fabbricazione delle prove a sostegno di questo punto di vista meccanico – le scene ricostruite, tipiche di tanti esempi del filone, ne sono un chiaro esempio.

Certo è che l'accoglienza di questi prodotti non è stato un processo privo di aspri commenti. La critica italiana non è stata tenera con Jacopetti, definito senza mezzi termini “netturbino cinematografico” e autore di “film fogna”,<sup>246</sup> il cui merito è stato quello di “aver scoperto e contribuito a diffondere, spacciandolo per documento realistico, il gusto sadomasochista per lo spargimento di sangue, la brutalità, la violenza, la morbosità e ogni situazione cruenta.”<sup>247</sup>

Se si confronta la ricezione dei film in alcuni dei paesi in cui sono stati distribuiti, appare chiaro su quali aspetti si è più concentrata la condanna della critica. Iniziamo da *Mondo cane*. Nel Regno Unito il *Monthly Film Bulletin* attacca la mancanza di organizzazione del materiale mostrato, definito in buona sostanza un catalogo di orrori,<sup>248</sup> mentre *Kinematograph Weekly* sottolinea le elevate potenzialità di sfruttamento al botteghino, anche se la pellicola non è per tutti: “The film is definitely not for the squeamish, but those having strong stomachs should find it well worth sitting through.”<sup>249</sup>

Negli Stati Uniti *Mondo cane* è definito da *Variety*, che ne apprezza le qualità tecniche (dalle musiche di Riz Ortolani alla fotografia di Antonio Climati), “impressionante”, “incisivo”, “sfacciato e provocatorio” anche se “deprimente nelle conclusioni.”<sup>250</sup> Se *The Film Daily* ne esalta l'impressionante forza visiva veicolata dalla

---

244 Cfr. Roberto Curti, Tommaso La Selva, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Torino, Lindau, 2003.

245 Ibidem, p. 260.

246 Lino Micciché, *Cinema italiano degli anni '70*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 121

247 Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 791

248 J. G., “Mondo Cane”, *Monthly Film Bulletin*, Vol. 30, n. 348, Jan 1963, pp. 3-4.

249 Anon., “Mondo Cane”, *Kinematograph Weekly*, November 15, 1962, p. 30.

250 Hawk., “Mondo Cane”, *Variety*, May 16, 1962.



fotografia, riportando il buon risultato al box office,<sup>251</sup> il giudizio dell'*Hollywood Reporter* non lascia invece spazio a dubbi: “one of the most depressing, revolting motion picture ever made [...] a movie peep show, a sickening, sadistic film, equivalent to and of dubious appeal only to those who are intrigued by two-headed babies in bottles or other mutations of the human mind and body.”<sup>252</sup>

In Francia, a fronte di un commento della *Cinematographie Française* tutto sommato positivo, che definisce il documentario “sorprendente”,<sup>253</sup> i *Cahiers du Cinéma* lamentano la stupidità di un film diabolicamente progettato, che spreca un materiale di grande bellezza.<sup>254</sup>

In Italia il lavoro di Jacopetti, Prosperi e Cavara è stato pesantemente attaccato. Anche se non mancano voci fuori dal coro come quella di Gregorio Napoli, che non esita a rimarcare il fatto che “Jacopetti ci restituisce un ampio, scottante panorama etnologico dai fermenti assai attuali e non privo, a tratti, di un'attenta considerazione storica, scandito sui metri di un sobrio giornalismo”,<sup>255</sup> o recensioni che definiscono questo originale giro del mondo “insolito e sorprendente”,<sup>256</sup> generalmente le critiche sono negative e gli attacchi personali al regista non si contano.<sup>257</sup> Dalle pagine di *Bianco e Nero* Ernesto G. Laura nota l'inefficacia del pamphlet di Jacopetti, rimarcando il sadismo di una pellicola che punta solo alle sensazioni di bassa lega.<sup>258</sup>

Gli epigoni non avranno miglior fortuna e saranno destinati a sollevare le stesse polemiche: a partire dai successivi progetti dello stesso Jacopetti, che nel tempo si spingerà in maniera più decisa a ibridare le immagini di morte con sequenze ricostruite, già con *Mondo cane n. 2* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1962), realizzato più che altro assemblando ciò che era stato escluso dal film precedente. Assistiamo qui all'inizio del mix di *actual* e *fake* destinato a complicare la lettura del mondo a venire, in particolare con la ricostruzione dell'immolazione del monaco buddista Thich Quang Duc, avvenuta l'11 giugno 1963 durante la guerra del Viet Nam (e catturata su pellicola dal fotografo Malcolm Browne, uno scatto che gli è valso il World Press Photo nel 1963), perfettamente resa nel film grazie ad un manichino.

251 Mandel Herbstmann, “Mondo Cane”, *The Film Daily*, March 26, 1963, p. 8.

252 James Powers, “Italian Picture A Sadistic Orgy”, *The Hollywood Reporter*, February 20, 1963, p. 3.

253 M. M., “Mondo cane”, *La Cinematographie Française*, n. 1982, sep. 1962, p. 19.

254 M. D., “Mondo cane”, *Cahiers du Cinéma*, Vol. 23, n. 136, Oct. 1962, p. 58

255 Gregorio Napoli, “Mondo cane”, *Film Selezione*, Vol. 3, n. 12, Luglio-Agosto 1962, pp. 52-53.

256 (a.a.), “Mondo cane”, *Intermezzo*, Vol. 17, n. 7-8, 30 aprile 1962, p. 67.

257 Cfr. N. Gallio, “Til (Faces of) Death Do Us Part”, cit. (forthcoming).

258 Ernesto G. Laura, “Mondo cane”, *Bianco e Nero*, Vol. 23, n. 5, maggio 1962, pp. 65-67.

Con il terzo documentario, *Africa addio* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1966), dedicato alla condizione del Continente all'indomani dell'inizio del processo di decolonizzazione, assistiamo all'escalation del processo di condanna iniziato con *Mondo cane*. Sandro Zambetti firma su *Cineforum* una recensione che accusa il film di paternalismo e razzismo, frutto di meschinità morale, squallore intellettuale e qualunquismo politico,<sup>259</sup> a cui fanno eco *Bianco e Nero*, che rileva la gratuita violenza e l'assenza di problematica morale,<sup>260</sup> e *La rivista del cinematografo*, per la quale siamo di fronte all'assenza di una dimensione e sensibilità storica.<sup>261</sup> Ci si chiede fino a che punto quello che si vede sullo schermo sia stato (ri)costruito: se *Intermezzo* nota l'inganno a cui è sottoposto lo spettatore, che è costretto a rivedere più volte le stesse scene di uccisioni di animali così da rendere l'effetto di accumulo più efficace,<sup>262</sup> il *Monthly Film Bulletin* si spinge ben oltre e, mentre rimarca la disonestà dell'operazione e la visione superficiale che i registi hanno del Paese, avanza l'ipotesi che le uccisioni degli esseri umani siano state organizzate a beneficio delle riprese: “Did Jacopetti and Prosperi just happen to be in the right place at the right moment, or were the killings staged expressly for their benefit?”<sup>263</sup>

In Italia, in particolare, il dibattito sulla possibilità del cinema di “mentire”, e sulla pericolosità del film specifico, è molto sentito. *Cinema 60*, ad esempio, gli dedica ampio spazio e ritiene doveroso inserire una premessa: “*Africa addio* [...] è un ignobile film razzista che, tuttavia, merita di essere analizzato e discusso per il grado di pericolosità sociale contenuto nella sua ideologia, nel suo successo commerciale e nei suoi procedimenti mistificatori.”<sup>264</sup> Quello che non si perdona al film è in primo luogo lo sguardo sull'Africa, carico di propaganda colonialista, ma soprattutto la scelta linguistica effettuata: il film, lungi dall'adoperare un linguaggio di tipo “razionale-riflessivo”, opta invece per un linguaggio che fa appello alla sfera emozionale, carico di simboli in grado di indirizzare l'interpretazione dello spettatore, mescolando per giunta il reportage alla struttura del western. Sono inoltre estremamente problematiche le scene di morte che alternativamente coinvolgono animali ed esseri umani:

---

259 Sandro Zambetti, “Africa addio! Una tecnica utilizzata per un basso e ignobile servizio”, *Cineforum* n. 53, marzo 1966, pp. 236-241.

260 Giacomo Gambetti, “Africa addio”, *Bianco e Nero*, Vol. 27, n. 4, aprile 1966, pp. 53-55.

261 A. G., “Africa addio”, *La rivista del cinematografo*, n. 4, aprile 1966, pp. 292-293.

262 E. F., “Africa addio”, *Intermezzo*, n. 5-6, 31 marzo 1966, p. 4.

263 Anon., “Africa addio”, *Monthly Film Bulletin*, Vol. 34, n. 405, October 1967, p. 159.

264 Rita Porena, “Anatomia di una mistificazione. *Africa addio* un film di propaganda razzista”, *Cinema 60*, n. 57, 1966, pp. 33-40

Se esaminiamo i simboli che si riferiscono alla violenza indiscriminatamente esercitata su animali o persone, noteremo che Jacopetti confonde i due piani, tendendo a presentare il cadavere dell'uomo e poi a ricostruirne l'uccisione attraverso l'uccisione dell'animale. Egli si serve, praticamente, dell'uccisione di un animale come di un rituale evocante una violenza inferta a un corpo umano. Le azioni di violenza attribuite ai negri sono quantitativamente superiori. I bianchi compaiono in veste di giustizieri.<sup>265</sup>

Quanto alla distorsione della realtà, è nota la polemica suscitata dall'inchiesta del settimanale *L'Espresso*, che accusava gli autori di aver ritardato un'esecuzione per ottenere la miglior luce possibile per le riprese. Una vicenda che ha portato i cineasti in tribunale:

Un articolo dell'Espresso solleva un vespaio e ai giudici è demandata la parola definitiva. Che è precisa e inequivocabile: "Osserva il giudicante che dalle compiute indagini è risultato, in maniera certa, che la scena del mitragliamento dei tre giovani muleisti fu ricostruita dai tre imputati al fine di documentare la tattica dei ribelli"; e specifica "(gli imputati – n.d.r.) hanno esitato a lungo a riconoscerlo e lo hanno fatto solo alla fine dell'istruttoria. Lo scopo di questa reticenza non potrebbe essere più evidente: non screditare il film documentario che era in corso di produzione con l'espresso riconoscimento che la scena era ricostruita, quando è nozione di comune esperienza che tal genere di film ha un valore in quanto le scene siano girate dal vero."<sup>266</sup>

Jacopetti è definito "un pessimo allievo di Zavattini", dedito a inattendibili ricostruzioni di eventi mescolati dallo speaker senza preoccuparsi di rendere palese se gli autori degli eccidi mostrati sullo schermo sono effettivamente i responsabili o se invece le scene sono state (ri)girate altrove. Si sottolinea anzi che anche le immagini più estreme, come le uccisioni dei Watussi o lo sterminio degli Arabi, potrebbero addirittura essere scambiate le une con le altre e l'effetto sarebbe lo stesso. Se ne deduce, quindi, che a queste immagini è sotteso un *segno* simbolico perché, per il modo in cui si articolano nel film, si comportano secondo le dinamiche che regolano la comunicazione di un messaggio che possa essere subito recepito dal pubblico:

[...] Gualtiero Jacopetti ha tutto un suo modo di vedere la realtà o meglio di presentarla e di prepararla in funzione d'un discorso che egli va accostando successivamente quando dalle immagini dobbiamo trarre quel senso di disgusto e di raccapriccio ripromessosi, per poi concludere il discorso in maniera volutamente polemica o stringatamente anticonformista.<sup>267</sup>

A qualche numero di distanza, è ancora *Cinema 60* a scagliarsi contro il regista, chiamato "necroforo-cineasta" affetto da un "congenito morboso misticismo sadomasochistico", asserendo che "è la prima volta che Jacopetti e Prosperi imbeccano il

---

265 Ibidem, p. 34.

266 Mino Argentieri, "Anatomia di una mistificazione. Facili trucchi per distorcere la verità", *Cinema 60*, n. 57, 1966, p. 41.

267 Francesco Dorigo, "La teoria della comunicazione. L'uomo e le realtà sociali", *La rivista del cinematografo*, n. 8, 1966, p. 507.

pubblico con un giudizio politico di estrema gravità: è la prima volta che nel cinema italiano del dopoguerra un cineasta propone una esplicita ideologia neo-fascista.”<sup>268</sup> Un aspetto che, si sottolinea altrove, “merita attenzione da parte della magistratura, per il reato previsto di apologia.”<sup>269</sup> Ma anche l'apologia di razzismo, si legge su *Cinema Nuovo*, è reato, ed esistono ancora apologeti che, per puro calcolo opportunistico, sono diventati più prudenti nell'esprimere le proprie idee: *Africa addio* sarebbe dunque “un esempio tipico di questo razzismo occulto e larvale”<sup>270</sup> costruito, anche ammettendo che tutti gli episodi presentati siano effettivamente accaduti, scegliendoli in modo tale da suscitare l'impressione che l'Africa sia preda di una ferocia selvaggia scoppiata dopo l'abbandono dei territori da parte dei bianchi. È interessante la nota conclusiva dell'articolo, che riporta un comunicato della Federazione italiana dei circoli di cinema:

[...] il ricorso a espedienti sadici, la continua sottolineatura necrofila dei particolari filmati, gli accorgimenti impiegati per colpire lo spettatore, facendo prevalente leva su meccanismi inconsci, denotano una dannosa tendenza alla sopraffazione. Sotto tale profilo, questo esempio d'illecita aggressione effettuata da persuasori i quali, anziché appellarsi alle facoltà critico conoscitive del pubblico, sollecitano stimoli e reazioni viscerali in appoggio al luogo comune più reazionario, non nasce casualmente nel panorama del cinema italiano.<sup>271</sup>

Ciò che ribadisce il comunicato è, infatti, al di là dei contenuti specifici del film, non solo la condanna dei processi di falsificazione messi in atto nella costruzione del documentario, ma la denuncia di un modo di fare cinema nel suo complesso, che è il risultato di tendenze produttive basate sulla irresponsabilità, sul cinismo e sulla speculazione a qualsiasi costo e con qualsiasi mezzo. Ad essere sotto attacco è, in buona sostanza, parte del sistema produttivo e distributivo italiano.

A “difendere” i cineasti, i critici d'oltreoceano: il *Motion Picture Herald* non esita a definire la troupe “intrepida” nel realizzare un eccellente documentario “fearlessly filmed at personal danger, edited with skill and honesty”;<sup>272</sup> mentre per *The Film Daily* si tratta di “a bold, no-holds-barred documentary look at modern-day Africa [...] as eruptive as a thunderstorm”,<sup>273</sup> *The Daily Cinema* definisce *Africa Addio* “a superior job of film-making”<sup>274</sup> e *Variety* riassume al meglio il giudizio complessivo sul film:

---

268 Anon., “Jacopetti”, *Cinema 60*, 1967, p. 16.

269 E. B., “Africa addio”, *Film Critica*, n. 166, 1966, p. 254.

270 A. Galante Garrone, “Nella possibilità di mentire il pericolo maggiore del cinema”, *Cinema Nuovo*, n. 180, 1966, p. 86.

271 Ibidem, pp. 87-88.

272 Charles S. Aaronson, “Africa Addio”, *Motion Picture Herald*, Vol. 237, n. 5, 1 febbraio 1967, p. 654.

273 Mandel Herbstman, “Africa Addio”, *The Film Daily*, January 13, 1967, p. 6.

274 Margaret Hinxman, “Africa Addio”, *The Daily Cinema*, 9 June 1967, p. 5.

A shattering, unforgettable documentary [...] too rich, too violent and bloody for many tastes [...] no-holds-barred frankness [...] As with *Mondo Cane*, this is a yes-or-no picture. For those with it, its over-two-hour running time will seem short. For others, endless and probably unbearable [...] one of the most outstanding location lensing jobs ever by Antonio Climati and his crew, some as hauntingly beautiful as others are almost unbearably cruel. Riz Ortolani's moodful music is another major asset.<sup>275</sup>

I registi che seguiranno le orme di Jacopetti si troveranno ad affrontare analoghi giudizi: spesso, i loro film, a fronte di una confezione impeccabile di cui si sottolineano le qualità tecniche e i buoni risultati al box office, verranno d'altro canto accusati di puntare ai più bassi istinti degli spettatori per ragioni di pura exploitation. *Ultime grida dalla savana* (Antonio Climati, Mario Morra,<sup>276</sup> 1975), ambientato nell'Africa settentrionale e narrato da Alberto Moravia, è ad esempio definito dalla stampa inglese “A bloody, blatantly exploitative hotchpotch of a movie”,<sup>277</sup> “A macabre curiosity for sensation seekers and anthropologist with strong stomachs”<sup>278</sup> e “a beautifully executed documentary of death”, capace di attrarre il pubblico proprio per l'argomento che espone, e cioè la sete di sangue e l'ipocrisia del genere umano,<sup>279</sup> rendendo lo spettatore niente più che un voyeur.<sup>280</sup>

Oltralpe i giudizi sulla pellicola non sono certo più teneri: *Image et son*, pur apprezzando finalmente il tentativo di distaccarsi dall'immaginario disneyano nel raccontare la vita degli animali, rileva “La volonté d'exacerber les instincts malsains et sadiques d'un certain public”,<sup>281</sup> e in Italia il giudizio è esattamente lo stesso: si sottolinea il fatto positivo di andare oltre il “documentario disneyano, tutto leziosismi, romanticume, razzismo e falsità”, ma si critica il modo in cui questo superamento è attuato, puntando su “raccapriccio, sdegno viscerale, rabbia emotiva, e non ripensamento critico, analisi lucida e complessiva, coscienza sociale e politica.”<sup>282</sup>

Ad attirare gli strali della critica sarebbe toccato di lì a poco ai nostrani cannibal movies – famigerati proprio per la pratica di uccidere animali a favore di camera – e il podio come regista più attaccato dopo Jacopetti sarebbe spettato di diritto a Ruggero

---

275 Hawk., “Africa, Addio!”, *Variety*, March 9, 1966.

276 Climati è stato direttore della fotografia al fianco di Jacopetti, Prosperi e Cavara, mentre Morra si è occupato del montaggio di *Mondo cane 2*.

277 John Pym, “Savage Man, Savage Beast”, *Time Out*, n. 323, 21 May 1976, p. 35.

278 Marjorie Bilbow, “Savage Man, Savage Beast”, *Screen International*, n. 37, 22 May 1976, p. 14.

279 Jenny Craven, “Savage Man, Savage Beast”, *Films and Filming*, Vol. 22, n. 10, July 1976, pp. 33-35.

280 John Pym, “Ultime grida dalla savana”, *Monthly Film Bulletin*, Vol. 43, n. 510, July 1976, pp. 153-154.

281 Ch. B., “Le derniers cris de la savane, film documentaire italien d'Antonio Climati et Mario Morra”, *Image et son*, n. 304, March 1976, pp. 98-99.

282 Bruno Damiani, “Ultime grida dalla savana”, *Cineforum* n. 148, ottobre 1975, pp. 759-761.

Deodato che, con *Ultimo mondo cannibale* (1977), è stato, assieme a Umberto Lenzi con *Il paese del sesso selvaggio* (1972), tra gli iniziatori di un filone che consta solo di una manciata di titoli<sup>283</sup> ma che sarebbero stati ricordati come alcuni dei più estremi della storia del cinema, entrando in seguito di diritto nella lista nera dei Video Nasties.

Frutto della retorica che contrappone il Nord (l'Occidente) civilizzato al barbarico Sud del mondo, inizialmente aperti ad un incontro/scontro tra culture sull'onda dell'influsso di pellicole come *Un uomo chiamato cavallo* (*A Man Called Horse*, Elliot Silverstein, 1970) e via via sempre più impregnati di un evidente razzismo misogino, cinismo e nichilismo, spazzati via da gratuite mutilazioni e da quelle uccisioni di animali che avrebbero procurato al filone la nomea che gli viene ascritta da più parti. Mark Bernard nota la progressione di queste violenze ai danni di topi muschiati, cocodrilli, scimmie, maiali e tartarughe, che all'inizio del ciclo sono perpetrate solo dagli indigeni:<sup>284</sup> le cose iniziano poi a cambiare, raggiungendo l'apice con *Cannibal Holocaust*, in cui i membri del cast sono direttamente responsabili di alcune delle uccisioni che vediamo sullo schermo. Bernard precisa che in sei delle pellicole più rilevanti del ciclo sono presenti 36 scene di violenza ai danni degli animali e, di queste, ben 22 constano di uccisioni di creature viventi che vengono poi mangiate sullo schermo. Delle sequenze in questione, Bernard offre una lettura attraverso la lente dei "food studies":

Foodways methodology is of particular use when it comes to analyzing films, for it shifts focus away from the mere act of food consumption and calls attention to those aspects of food procurement and preparation that are elided in most films. For better or worse, cannibal films featuring animal death force audiences to contend with the labor that it takes to create food and the brutal practices that may take place during the food-making process. When these food practices are cast within narratives so concerned with colonialism and imperialism, they are linked directly with struggles over power and identity. So, hopefully, when analyzing cannibal films from a foodways perspective, the critic can move away from an "every culture sucks" attitude and toward a position that acknowledges how almost all cultures have been constructed upon the brutal and unfair treatment of animals for food.

Alle accuse di violenza gratuita, i registi, e Deodato in particolare, si sono solitamente difesi asserendo che tutti gli animali che sono stati uccisi erano parte del pasto

---

283 Alle due pellicole citate possiamo aggiungere *Emanuelle e gli ultimi cannibali* (Joe D'Amato, 1977), *La montagna del dio cannibale* (Sergio Martino, 1978), *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1979), *Mangiati vivi!* (Umberto Lenzi, 1980), *Zombi Holocaust* (Marino Girolami, 1980), *Anthropophagus* (Joe D'Amato, 1980), *Cannibal Ferox* (Umberto Lenzi, 1981), *Schiave bianche, violenza in Amazzonia* (Mario Gariazzo, 1985), *Nudo e selvaggio* (Michele Massimo Tarantini, 1985), *Natura contro* (Antonio Climati, 1988), oltre all'incursione di Jess Franco *Mondo Cannibal* (1980).

284 Mark Bernard, "The Only Monsters Here Are the Filmmakers': Animal Cruelty and Death in Italian Cannibal Films", paper presented at the Society for Cinema and Media Studies 2012 Conference, Boston, MA.

quotidiano degli abitanti del luogo e sarebbero dunque stati soppressi in ogni caso. O che, come nel caso di *Ultimo mondo cannibale*, le scene in questione sono state riprese e inserite dal produttore Giorgio Carlo Rossi. Torneremo più avanti sulla rilevanza di queste uccisioni nell'economia dei film, per ora ci limitiamo a notare che, seguendo Shipka, “Animal snuff magnifies the fictional construct of the human death, giving audiences their closest proximity to the forbidden world of real death.”<sup>285</sup> Una funzione di primaria importanza nella strategia linguistica delle pellicole in questione.

L'estrema crudezza di certe sequenze è stata certamente uno dei fattori che più hanno inciso nell'attirare la messe di critiche negative che i film hanno ricevuto al momento della loro distribuzione italiana e internazionale. Se ci limitiamo al caso di *Cannibal Holocaust*, possiamo notare che la ricezione ricalca la veemente condanna subita dalle pellicole di Jacopetti, sulla cui linea, ma in maniera critica – almeno secondo le intenzioni del regista – si sarebbe dovuto muovere il film di Deodato. La stampa italiana non si è però convinta della bontà delle sue dichiarazioni. L'11 febbraio 1980 *Il Giorno* definisce *Cannibal Holocaust* un esempio di preterizione cinematografica che stigmatizza il sadismo dei personaggi, mostrandolo però a piene mani (p. per.);<sup>286</sup> il giorno seguente *l'Unità* lo definisce osceno e ipocrita, “una interminabile accozzaglia di efferatezze di bassa macelleria, sesso e violenza così platealmente ricostruite senza ritmo né senso (e capacità interpretative) da risultare adatte solo a spettatori dallo stomaco di ferro e dall'infinita sopportazione” (l. p.); il 16 febbraio il *Corriere della Sera*, ricordando che Deodato è il responsabile del precedente *Ultimo mondo cannibale*, un “grandguignolesco intruglio di rara balordaggine”, riassume questa nuova operazione come “un accumulo di scene ributtanti, da bassa macelleria, di stupri e violenze d'ogni genere, al cui confronto i corvivi pornofilm figurano come campioni di decoro” (L. A.); l'1 marzo è la volta de *Il Secolo XIX*, che così commenta: “Deodato prosegue nel suo allucinante catalogo di compiacimenti mortuari: stupri, impalamenti e sventramenti sono i materiali prediletti di un film ripugnante [...] (che) punta sugli effetti peggiori, su stimoli bassamente emozionali”. Se le musiche di Riz Ortolani fanno da contraltare lirico ai passaggi più abominevoli, l'articolo si chiude notando che “una vena razzistica scorre nelle fangose immagini di una degradazione umana sconcertante” (M. C. B.). Il 4 marzo *Il Corriere*

---

285 Daniel G. Shipka, citato in Mark Bernard, “*The Only Monsters Here Are the Filmmakers.*”

286 Salvo dove diversamente indicato, le recensioni dei quotidiani sono tratte da Film Guida – Rassegna della critica cinematografica italiana, a cura di E. Ottonello, F. Pagano e L. Rainusso, Rapallo (GE).

*Mercantile*, mentre riporta le “buone reazioni degli spettatori” di quello che è “un film da dimenticare”, non manca di sottolineare che “ogni atrocità è da Deodato oggettivata con l'unico scopo di colpire allo stomaco gli spettatori, di soddisfarlo nei suoi più bassi istinti” (f. fs.); infine *La Stampa*, il 5 marzo, osserva: “Ciò che forse sarebbe sopportabile in un documentario alla Jacopetti, diventa insostenibile in questa miscela di trucchi e volgarità (p. per.).

Nel riportare le vicende giudiziarie legate al film, in particolare le sei condanne inflitte a regista, soggetto, sceneggiatore, produttori e distributori, ritenuti responsabili di diffusione di spettacolo osceno e di immagini raccapriccianti, *Cinecritica* riferisce di un lancio *Ansa* secondo cui “il pubblico ministero aveva ritenuto il film lesivo della dignità umana per sedici sequenze, in cui si era rilevata una compiaciuta insistenza nel rappresentare crudamente particolari di sadismo e violenza (sessuale e non), verso persone, animali e cose.” Nella stessa segnalazione si ricorda che la vicenda ha sollevato un dibattito parallelo, riportato da *Il Giorno* di Milano, dal momento che il sequestro del film aveva un risvolto giuridico rilevante: “alcuni settori della magistratura avevano infatti sottolineato come il codice italiano, tanto stretto in fatto di norme contro l'oscenità, preveda invece ben pochi strumenti di controllo su spettacoli violenti e sadici.” Secondo *Il Messaggero* si tratterebbe del “primo caso del genere verificatosi in Italia.”<sup>287</sup>

In seguito, quando la pellicola tornerà per un breve periodo in sala terminato il sequestro, le reazioni non saranno diverse: nel 1984 *Segnocinema* glossava brevemente che “Il film [...] è una galleria di raccapriccianti scene dall'inizio alla fine.”<sup>288</sup>

Non vengono risparmiate critiche neanche al pubblico: *La rivista del cinematografo* rimarca che

il cinema cannibalico è la punta di massima negatività di un processo degenerativo iniziato verso la metà degli anni '60: dai western-spaghetti solo sangue, odio e torture ai polizieschi all'italiana solo torture, odio e sangue e così via, con filoni e sottofiloni, dove gli ingredienti erano sempre, squallidamente, gli stessi.<sup>289</sup>

Per i critici, i cannibal movies, definiti “filone quarta-e-mangia” non fanno differenza: diretti ad un pubblico che accetta acriticamente qualsiasi modello gli venga proposto, anche questa “infernale pantomima del 'cinema a luci rosse”.<sup>290</sup>

---

287 Luna, “Sei condanne a Milano per Cannibal Holocaust”, *Cinecritica*, n. 6, 1980, p. 26.

288 Anon., “Cannibal Holocaust”, *Segnocinema*, n. 14, 1984, p. 45.

289 a. ma., “Quando il cinema si fa antropofago”, *La rivista del cinematografo*, n. 7, 1981, p. 328.

290 Ivi.



Sul versante estero il film non se la sarebbe cavata meglio. Se *Variety* considera disgustoso l'utilizzo delle immagini degli animali uccisi davanti alla macchina da presa e grottesco il presunto messaggio liberale del film, neutralizzato dal gore e dalle scene di nudo,<sup>291</sup> oltralpe la critica si scatenerà di volta in volta contro il film o il regista in persona. I *Cahiers du Cinéma*, pur ammettendo la complessa costruzione visiva dell'opera, ne evidenziano l'ipocrisia e il razzismo, commentando senza mezzi termini: “De Ruggero Deodato, on peut dire, comme, en 1940, les Anglais de Mussolini: 'si vous rencontrez cet homme, changez de trottoir.’”<sup>292</sup> *La revue du cinéma* ne parla come di un film atrocemente parossistico, situato all'incrocio di più filoni di largo consumo: quello dell'avventura esotica e del “cinéma 'vomitif’”, che si snoda tra la fiction sfrenata e lo pseudo documentario. Il giudizio complessivo è dunque poco lusinghiero: *Cannibal Holocaust* batte ogni record di ignominia.<sup>293</sup> Se *Amis du film* precisa che siamo di fronte ad uno di quei “détestable pseudo-documentaires construits sur la recherche du sensationnalisme le plus sanguinaire et véhiculant un solid fond de racisme”,<sup>294</sup> *Cinéma* rincarà la dose, definendolo “peggio dell'immondizia”, ma soprattutto razzista, fascista e costruito in modo tale da fare profitto a partire da tutto ciò che c'è di degradante.<sup>295</sup> *Image et son* concede almeno al film di segnare una nuova tappa nello spettacolo della violenza, ma segnala che alcune sequenze sono di un realismo sorprendente, “un voyage au bout de l'abominable”. E non gioca a favore del film il cartello che chiude la pellicola, in cui si chiede retoricamente chi siano i veri cannibali: “Qui sont les vrais cannibales? [...] Réponse gagnante: Ruggero Deodato et Gianfranco Clerici.”<sup>296</sup> *Positif* avrebbe infine decretato che *Cannibal Holocaust* è pieno di una misoginia aggressiva e di cliché razzisti, accusando gli autori di ipocrisia e rispedendo così al mittente la conclusione del film:

La dernière phrase du dialogue: “Qui sont le 'vrais' cannibales?” porte à son comble un procédé, vieux d'ailleurs, mais rarement employé avec une si évidente et si totale mauvaise foi. Le discrédit qu'elle jette sur les auteurs est bien plus grand que celui créé par la recherche appliquée de tout ce qui peut susciter la répulsion chez un spectateur contemporain.<sup>297</sup>

Il cannibalico sembra essere il punto di non ritorno di un processo di logoramento

291 Lor., “Cannibal Holocaust”, *Variety*, 19 June 1985, p. 26.

292 F. G., “Cannibal Holocaust”, *Cahiers du Cinéma*, n. 326, Juillet-Août 1981, p. 63.

293 J. Z., “Cannibal Holocaust”, *La revue du cinéma*, Saison 81, pp. 49-50.

294 Anon., “Cannibal Holocaust”, *Amis du film*, n. 299, 1981, p. 20.

295 Jean Roy, “Cannibal Holocaust”, *Cinéma*, n. 81, Juin 1981, pp. 125-126.

296 Raymond Lefèvre, “Cannibal Holocaust”, *Image et son*, n. 361, Mai 1981, pp. 39-42.

297 A. G., “Cannibal Holocaust”, *Positif*, n. 243, Juin 1985, p. 65.

che ha coinvolto il sistema dei generi iniziato ben prima. Senza entrare nel dettaglio, riassumiamo brevemente alcune tendenze che hanno caratterizzato la fruizione mediale del periodo. Seguendo l'analisi di Guglielmo Pescatore, possiamo innanzitutto notare che la frammentazione del consumo cinematografico è strettamente legato “alla crisi definitiva di quella capacità di mediazione e unificazione sociale che per un ventennio circa, secondo la fertile ipotesi di Vittorio Spinazzola, aveva caratterizzato il cinema popolare italiano.”<sup>298</sup> A ciò si aggiunge, nella lettura di Roberto Curti e Tommaso La Selva,<sup>299</sup> una deriva che sarebbe iniziata già con lo spaghetti-western, i cui esiti ultimi sarebbero sfociati nella parodia, mentre il filone del mondo avrebbe proseguito su una linea più consapevole che avrebbe portato ad una riflessione sulla rappresentazione della violenza al cinema. Se i generi sono già pervasi da “un'atmosfera mortuaria”, di lì a poco un ulteriore fattore avrebbe determinato un inasprimento della situazione: gli autori ricordano che nel 1976 la Corte Costituzionale liberalizza le TV private innescando un processo di concorrenza con il medium cinematografico che contribuirà al collasso delle sale di terza visione, che fornivano un contributo rilevante al ciclo di vita dei film di serie B. I produttori, proprio negli anni in cui i cinema si trasformavano in sale a luci rosse, tenteranno di reagire all'emorragia di pubblico forzando quegli elementi in grado di garantire il divieto ai minori come elemento distintivo a garanzia del proibito, a dispetto (e in forza, allo stesso tempo) dei sequestri della magistratura.

La situazione non sarebbe comunque durata a lungo: la saturazione del mercato, i problemi di censura (in Italia e all'estero) che avrebbero coinvolto molti dei titoli in questione e la nascita di grandi distributori internazionali in grado di dettare quali film indipendenti potevano essere prodotti e distribuiti avrebbe posto fine ai filoni più estremi.<sup>300</sup>

Se ci allontaniamo per un momento dall'Italia, notiamo che l'evoluzione del mondo movies subisce un'accelerazione proprio mentre il filone declina nel nostro paese. Quelli che nascono sono veri e propri franchise che puntano, in maniera diversa da quanto accaduto nel nostro paese, a capitalizzare sullo shock costruendo soprattutto compilation imperniate sulla morte. Sulla spinta del successo del “pioniere” *Faces of Death* (Conan Le

---

298 Guglielmo Pescatore, “La cultura mediale tra consumo e partecipazione”, *Bianco e nero*, n. 572, *Passato prossimo. Cinema e media in Italia negli anni Settanta*, 2012, p. 15.

299 R. Curti, T. La Selva, op. cit. pp. 284-285.

300 Cfr. Jay Slater, *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, London, Plexus, 2002.

Cilaire, 1978), di cui ci occuperemo nel dettaglio in seguito, nascono emuli che via via vanno degradando l'originaria carica eversiva di prodotti che, nel bene e nel male, hanno quantomeno avuto il merito di esplorare strade linguistiche per certi aspetti innovative, e toccare al tempo stesso nervi scoperti della società in termini di tabù e limiti legati alla rappresentazione della violenza.

Di conseguenza, quei prodotti che, in seguito, pur affrontando di petto il tema della rappresentazione della morte, tenteranno di discostarsi dal filone degli shockumentaries, scontreranno il precedente del filone e finiranno per esservi riassorbiti e sottoposti alla condanna dei media e dell'opinione pubblica. È il caso, ad esempio, di *Executions*, la cui stessa tagline profetizza: “This film should shock because truth hurts.” Ricostruirne la vicenda, lasciando un certo spazio alla voce dei cineasti coinvolti, chiarisce il processo di stigmatizzazione subita e i pesanti attacchi lanciati dalla stampa.

È il 1995 quando un team di documentaristi presenta un progetto destinato a suscitare scalpore: scritto da David Herman e David Monaghan, e diretto dai due in collaborazione con Arun Kumar, si propone di dare conto della pena di morte attraverso i metodi usati nel mondo per eseguire le sentenze capitali. Definito “the single most controversial film to be released in Britain since the imposition of the insidious Video Recordings Act in 1984”,<sup>301</sup> *Executions* presta il fianco alle critiche di chi accusa l'operazione di lucrare su un argomento così delicato.

Dando un rapido sguardo al packaging, si comprende come il profilo del materiale promozionale non intenda puntare sullo shock della confezione, per differenziarsi dai mondo movies che in precedenza hanno sfruttato proprio questa strategia comunicativa. Oltre alla tagline citata, la copertina della VHS e dell'edizione DVD riporta il titolo, in alto, in lettering di colore rosso, ma, visto il taglio dell'operazione, senza particolari variazioni grandguignolesche che potrebbero posizionare il prodotto come un film exploitation. Al centro della copertina, la foto di un detenuto in attesa di essere giustiziato, con gli occhi bendati. In basso, accanto al bollino dei prodotti vietati ai minori di 18 anni, un disclaimer avvisa: “Warning. This video contains real footage of executions that you may find shocking and disturbing”.

A seguito delle critiche successive alla distribuzione del documentario, Monaghan risponde ai detrattori dalle pagine di *Metro* con un lungo articolo, di cui riportiamo un

---

301 “Jason Jay Slater and Harvey Fenton in conversation with David Herman, director of *Executions*”, *Flesh & Blood FIVE*, Sept. 1995, p. 64.

passaggio:

To my critics, I, producer of *Executions*, am the documentary filmmaker from hell, sleaze monger, death profiteer, maker of snuff, martyr and Satan to documentary art. My film is said to have perverted children, inspired killers, frightened grandmother, and lead young Jamie Bulger to his mothercare doom.

Making *Executions* has changed me. Beyond the nightmares I had from dealing with the footage no-one would touch, and beyond enduring the attacks for telling how 26 million people died, it altered my beliefs. I now believe documentaries should be dangerous. Documentaries should pervert the young, frighten grandmothers, be banned by retail chains, and offend Amnesty International.

The greatest danger to society today is not seeing death on TV, but being entertained by it. A new generation sees a war in the gulf as a video game, and claps as Tarantino has heads shot off for "laff". Generation X turns on the telly to find documentary makers showing Wildebeast being ripped to death in nature, but renege of the responsibility of showing human death to nerds from the Hollywood special effects. Today a documentary reminder that human death is not funny is a medicine, not a poison. My bloody documentary is the antidote to the Hollywood hype dumbing and dripping blood from the shelves of our video stores.<sup>302</sup>

Nel ripercorrere le motivazioni che lo hanno spinto ad affrontare un argomento come quello della pena capitale, Monaghan sottolinea lo sforzo che fin dall'inizio lo ha guidato: mostrare gli esiti di quella "filosofia" praticata in tutto il mondo e che ha portato alla morte di quasi altrettante vittime dell'ideologia nazista. Parla ovviamente della pena capitale, nell'affrontare la quale ha infranto consapevolmente uno dei più grandi tabù della pratica documentaria: non mostrare la morte reale in televisione e realizzare un prodotto da vendere nel mercato dei video. È una difesa, quella di Monaghan, che si sviluppa innanzitutto affrontando un tema delicato in una prospettiva umanitaria.

L'idea nasce infatti in seguito all'esito di un sondaggio che indicava come il 70% della popolazione inglese fosse favorevole alla reintroduzione dell'impiccagione. Inizialmente, il regista e produttore chiede la logica collaborazione di Amnesty International, proponendo alla sezione inglese la donazione di parte dei profitti all'organizzazione e l'inserimento di un suo volantino all'interno di ogni copia del video.

La strategia scelta per discostarsi dagli shockumentaries è sviluppare *Executions* con un team di professionisti che, precisa, aveva tutte le carte in regola per portare a termine il progetto prendendo totalmente le distanze da quelli che chiama "exploitation movie makers": David Herman si era occupato per due anni delle interviste ai sopravvissuti all'Olocausto nell'ambito del Project Testimony, collaborando con l'organizzazione antifascista Searchlight. Kuran, producer alla BBC, aveva fatto ricerche sulla tortura in Medio Oriente; Monaghan stesso era stato premiato per il film *The Killing Sett*, che trattava di sport illegali e violenze sugli animali. Il design del film avrebbe

---

<sup>302</sup> David Monaghan, "Executions", *Metro Magazine*, n. 104, 1995, p. 31.

seguito la tradizione documentaristica di filmmaker inglesi come Adam Curtis, che aveva sviluppato per la BBC la serie *Pandora's Box*, produzione in sei parti che scandagliava le conseguenze del razionalismo tecnocratico. E per quanto riguarda la scelta di mostrare le immagini di vere esecuzioni, secondo Monaghan fin dall'inizio non ci sono state alternative: bisognava far vedere al pubblico ciò di cui si parlava.

I never considered making a film about execution without showing what execution was. It was inconceivable that I'd make a film about the JFK assassination without showing the Zapruder film on Kennedy's horrible death. Similarly, the reality of the death penalty could only be illustrated by showing the death penalty. The film would not be cluttered by spurious talking head "experts". The only people to speak throughout the film would be those that knew what state execution was really about – state killers, or those about to be killed. [...] The making of the film required me to sit through some truly sick videos so I could learn what not to do. I watched such films as *Death Faces*, *True Gore*, and *Faces of Death*; underground films glorifying real and faked death footage montaged together in random order. Some had heavy metal soundtracks. None had context, relevance, or disciplined journalistic investigation of any sort. *Executions* had to be the opposite. The intent of the film was to humanise. Each of the many scenes of death shown in the documentary had to have a point, a context, a *raison d'être* and a powerful justification for its inclusion.<sup>303</sup>

La presa di posizione verso un certo tipo di utilizzo di immagini di morte è dunque netta e precisa, ma le cose cominciano a complicarsi quando, stando alla versione di Monaghan, Amnesty chiede il controllo editoriale dell'operazione. La richiesta è declinata dai registi e da quel momento alcuni fax di Amnesty indirizzati agli archivi londinesi di WTN, Reuters e Imperial War Film Museum rendono più complicato ottenere i filmati necessari a completare il progetto. Nel frattempo, l'attenzione mediatica che cominciava a concentrarsi sui produttori, coinvolti nell'attrito con l'organizzazione umanitaria, può aver contribuito all'erronea percezione di *Executions* come shockumentary. Riusciti comunque a portare a termine il montaggio, i registi sono sorpresi di constatare che il film, classificato "R" in Gran Bretagna, passa senza tagli di censura l'esame della British Board of Film Classification. A quel punto accadono due cose: il documentario viene distribuito, scatenando la reazione della stampa che invita a boicottarlo; la campagna mediatica contro il film scatena la reazione opposta, incrementando l'interesse del pubblico, che prende d'assalto i rivenditori di VHS. È sempre Monaghan a ricordare la furia dei giornalisti, collegando il boicottaggio di *Executions* ad un clima di generale sospetto a metà degli anni Novanta nei confronti dei contenuti delle videocassette, insensato, secondo il produttore, quanto il codice Hays della Hollywood degli anni '30. In testa a tutti, riferisce, è il *News of the World*, che non ha esitato ad utilizzare alcuni "trucchi" (una "linea editoriale" che

---

303 Ibidem, pp. 32-33.

avrebbe, anche in tempi recenti, contraddistinto il giornale britannico al punto da decretarne la chiusura):

First, *The Sun* newspaper attacked. They claimed *Executions* was “a vile video”. Then the *News of the World* kicked in with a double-page spread. At first I thought its 72-point headline “BAN IT” called for the end of the capital punishment. But Murdoch's biggest British tabloid was not up for stopping state killings, just a historical document telling the public about it. This newspaper set the tabloid language. The video became an adjective – “sick”, “vile”, “ghoulish”, “ghastly”, and “snuff” [...] By the end of the first week of release, *News of the World*, dressed a 16 year old in lipstick and succeeded in having a store clerk sell her a copy, much to the horror of her shocked mum. This was part two of the tabloid crusade against the “vile video *Executions*”. It worked. Britain's biggest video retailer, W. H. Smith, pulled the video from its shelves. This was the first time a work of history had been censored from Britain's high streets since the war. Smelling blood, the broadsheets moved in. The story of the video and its banning made the front page of every British broadsheet, including *The Financial Times*. The story then went global.<sup>304</sup>

BBC, CNN e USA Today riprendono la notizia. *Executions* è attaccato dai media in modo trasversale, da quelli più schierati a quelli più “liberal”, dal *Daily Mail* all'*Independent*. Lamentando il fatto che molti politici abbiano cavalcato la campagna di boicottaggio senza nemmeno aver visto il film, Monaghan ribadisce che al cuore dell'astio verso *Executions* ci sia la decisione di aver mantenuto le reali immagini di morte e non aver optato per ricostruzioni. Tutto si sarebbe risolto, o forse lo scandalo non sarebbe nemmeno scoppiato, se il documentario avesse aderito alle regole hollywoodiane degli effetti speciali: nel caso in questione, invece, le uccisioni andavano tenute segrete, le esecuzioni dovevano rimanere un fatto privato. Anche per questo la scelta dei registi è quella di attingere il più possibile da materiali privati, nel tentativo di raccontare le storie delle vittime. Spesso, ricorda il regista David Herman, i documenti venivano forniti dalle famiglie stesse dei condannati, e recuperati in modo rocambolesco:

The way we constructed the film is like an archive film, so the research is about finding footage. So we spent four to five months scouring the world for footage. We also employed people in Hong Kong, South America and China to obtain footage for us. We then put the word out to people we knew. A lot of the footage you see in the film actually come from the families of the people you see executed, specifically the Iraqi and Bosnian stuff. And this footage was actually smuggled out of these countries. This stuff from Iraq; first of all it was stolen from the secret archives of their equivalent of the SS basically, the secret police of Saddam Hussein. It was stolen after the Kurdish uprising. The scenes of the people being shot was stolen. The scenes of the children in the village that you see, who suffered from the chemical bombs, that speech by this guy who was known as Chemical Ali [...] that speech was secretly recorded and smuggled out of the country at great risk.<sup>305</sup>

Sono anche questi rischi a giustificare, secondo Herman, il fatto che sia il progetto

---

304 Ibidem, p. 34.

305 “Jason Jay Slater and Harvey Fenton in conversation with David Herman, director of *Executions*”, cit., p. 64

stesso a parlare per le vittime, che altrimenti non avrebbero avuto voce. Di qui la polemica con i tabloid che, invece, chiedevano il silenzio su queste atrocità proprio in rispetto di chi le aveva subite.

Nello stesso numero di *Flesh & Blood* che ha accolto l'intervista a Herman, *Executions* ha subito una triplice analisi critica da parte di Jason Slater, Andy Waller e Alex Chandon. Slater ritiene il documentario “one of the most powerful, sickening but intelligent mondo-documentaries ever produced”, focalizzando il suo giudizio sull'aspetto educativo del film, che al tempo stesso ha una forte componente politica. Quest'ultima, sottolinea il critico, è evidente ad esempio nel fatto che il film documenta le atrocità commesse nell'ex Jugoslavia, immagini che sono invece state censurate e ignorate dai giornalisti inglesi nel nome del buon gusto. Se fossero state mostrate dai media, invece, probabilmente avrebbero innescato dure reazioni che avrebbero portato ad interrompere le violenze. Waller critica la mancanza di organicità nella struttura retorica del film, sottolineando poi un certo cinismo nelle motivazioni dell'operazione: dal momento che in Gran Bretagna la pena di morte non è in vigore, a chi è rivolto, si chiede il critico, il messaggio di un documentario che mostra cose che sappiamo già e contro cui la comunità internazionale si è da tempo schierata? Waller sospetta addirittura che *Executions* sia un tentativo calcolato di mascherare un documentario sensazionalistico come un prodotto “progressivo”:

Most dubious of all is surely the way in which *Executions* has been presented and marketed. The title itself is sensational and exploitative, not that far removed from the likes of *Death Scenes* (far less subtle even than *Faces of Death*), appealing to the prurient rather than to those interested in civil liberties issues. *Executions* thus sells itself merely as a collection of Executions, rather than as a humanitarian film. Similarly, although a warning is absolutely necessary, the sleeve of the film seeks to attract attention, create sensation. Economic reason would be no justification – nobody should make any money from the killing of those, whose rights the film apparently seeks to defend.<sup>306</sup>

Chandon, infine, nota una discrasia tra l'advertising “*See the film they tried to ban*” pubblicata a mezza pagina sul *Sunday Sport*, che faceva pensare ad un prodotto scabroso, offensivo e volgare, e il contenuto effettivo del film che, secondo il critico, è invece uno dei documentari più importanti che abbia visto, “serious, enlightening,

---

306 Jason J. Slater, Andy Waller, Alex Chandon, “Executions”, *Flesh & Blood FIVE*, Sept. 1995, pp. 7-8.

Da questa accusa Herman si era difeso nel corso della duplice intervista sopra citata, asserendo che, in quanto filmmaker, realizzare film e guadagnare da questa attività è uno degli aspetti del suo lavoro e parte degli incassi vengono reinvestiti in altri progetti: del resto aveva trascorso 6 anni realizzando film accademici dai quali non aveva ricavato nulla.

compelling, disturbing and so very valid and important.”<sup>307</sup>

I film sopra descritti sono solo alcune dei filoni problematici che hanno richiesto nuove prospettive di indagine anche in ambito accademico. In un articolo pubblicato nel 1995 sulla rivista *Screen*, Jeffrey Sconce, tenendo in debito conto i precedenti studi di Pierre Bourdieu, ha dato il via ad un lavoro di *reframing* proponendo la categoria di “paracinema”, delineata a partire dall'analisi di film letteralmente sviscerati sulle pagine di fanzines e volumi dedicati a contenuti eccentrici e bizzarri. Secondo Sconce,

as a most elastic textual category, paracinema would include entries from such seemingly disparate subgenre as “badfilm”, splatterpunk, “mondo” films, sword and sandal epics, Elvis flicks, government hygiene films, Japanese monster movies, beach-party musicals, and just about every other historical manifestation of exploitation cinema from juvenile delinquency documentaries to soft-core pornography. Paracinema is thus less a distinct group of films than a particular reading protocol, a counter-aesthetic turned subcultural sensibility devoted to all manner of cultural detritus. In short, the explicit manifesto of paracinematic culture is to valorize all forms of cinematic “trash”, wheter such films have been either explicitly rejected or simply ignored by legitimate film culture.<sup>308</sup>

Si aprirebbe con ciò una battaglia tra “guerriglieri” dei cult film e le élites che vorrebbero porsi come custodi del gusto. Senza approfondire oltre l'analisi di Sconce, più complessa della semplice contrapposizione tra cultura alta e bassa, tra *high-brow* e *low-brow*, precisiamo che l'autore vede l'infiltrazione di questa sensibilità anche in ambienti istituzionali prima insospettabili e un'espansione in quella cultura di massa che prima ne era immune: dalle retrospettive sui biker movies ai corsi di studio universitari in cui si affrontano generi come l'orrore e la pornografia, un tempo considerati “*sleazy*”. Distaccandosi dal concetto di camp delineato da Susan Sontag, nel tentativo di proporsi come “contro-cinema” il paracinema aspira ad una visione alternativa del cinema come arte, attaccando, anche in modo diretto e aggressivo, il canone qualitativo stabilito. Sostenuta da audience particolarmente ricche in capitale culturale, questa particolare community incarnerebbe, secondo l'ipotesi proposta, una prospettiva sul cinema soprattutto maschile, bianca e proveniente dalla middle-class, che cerca di distaccarsi da quelli che percepisce come gusti dell'élite. Guardando al trash come una dimensione di rifugio e al tempo stesso di vendetta, i fan del paracinema, che siano docenti o studenti – nel caso si trovino all'interno del sistema universitario – si pongono come autodidatti, per riprendere

---

307 Ibidem, p. 8.

308 Jeffrey Sconce, “‘Trashing’ the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style”, *Screen*, Vol. 36, n. 4, Winter 1995, p. 372.



Bourdieu, in grado di sfidare lo stesso sistema educativo e di creare una sorta di frontiera testuale che esiste al di là del mondo accademico, oltre a porsi spesso in contrasto con i canoni del cinema hollywoodiano mainstream mentre continuano a ridefinire le proprie avanguardie. Ne deriva la produzione di una contro-estetica che porta, paradossalmente, alla creazione di una forma ironica di elitismo al contrario. Prosegue Sconce:

Paracinematic taste involves a reading strategy that renders the bad into the sublime, the deviant into the defamiliarized, and in so doing, calls attention to the aesthetic aberrance and stylistic variety evident but routinely dismissed in the many subgenres of trash cinema. By concentrating on a film's formal bizarreness and stylistic eccentricity, the paracinematic audience [...] foregrounds structures of cinematic discourse and artifice so that the material identity of the film ceases to be a structure made invisible in service of the diegesis, but becomes instead the primary focus of textual attention. It is in this respect that the paracinematic aesthetic is closely linked to the concept of "excess".<sup>309</sup>

Questa attenzione verso l'eccesso, che secondo l'autore è in grado di porre il testo come documento culturale e sociale, è ciò che differenzia in modo netto il paracinema dagli esteti accademici: laddove questi ultimi sono interessati all'eccesso in quanto tentativo di riportare lo spettatore all'interno di frame precisi, il paracinema tende a spingerlo oltre i limiti formali del testo, esplorando il profilmico e l'extratestuale con lo stesso interesse. Ecco che sviluppare una sensibilità per il trash, conclude Sconce, può addirittura aiutare a porre sotto esame le stesse metodologie di analisi proprie dei Film Studies e, in ultima analisi, ci ricorda che tutte le forme poetiche ed estetiche sono legate a questioni di gusto, che a sua volta ha profonde implicazioni politiche.

Un ulteriore paradigma attraverso la cui lente guardare molti dei filoni che stiamo considerando è lo studio di Mikita Brottman sugli "offensive films", quelle pellicole, cioè, che sono state censurate, vietate e sequestrate perché considerate rappresentative di un gusto illegittimo, anormale e potenzialmente contagioso. Iniziati molto spesso come vere e proprie avventure commerciali, questi progetti eccentrici mostrano uno spaccato del periodo storico-sociale in cui sono nati, si concentrano sul corpo umano e proprio sul corpo, stavolta dello spettatore, producono reazioni fisiche come nausea, repulsione, svenimenti e malessere: rappresentano, in buona sostanza, un assalto diretto a chi li guarda, posizionandosi tra lo slasher e l'exploitation a causa dell'uso insistito di mutilazioni, violenza e collasso delle barriere che normalmente separano le dimensioni corporee, trasgredendo al tempo stesso i tabù che ne regolano il funzionamento simbolico.

---

This kind of cinema is an extremely radical force. It shows us personal, everyday forms of human life

309 Ibidem, p. 386.

and all those coarse realities that are sublimated in traditional cultural forms: birth, death, sexuality, defecation, ejaculation, evisceration, and all our shared bodily functions that in other forms of cinema are made abstract or acknowledged only in the form of symbols [...] Offensive films display a bodily mirror world.<sup>310</sup>

Pubblicato in origine nel 1997 con il sottotitolo rivelatore *Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*, il contributo di Brottman considera pellicole che provocano forti emozioni per via delle strategie di rappresentazione di tessuti, organi interni e fluidi biologici: dai mondo ai cannibal movies, dagli snuff allo slasher, i casi analizzati si collocano, secondo Brottman, nel trash per eccellenza, nell'eccesso, nell'estremo. Ciascuno di essi, però, ha un motivo particolare per rientrare nella categoria: se i mondo movies mettono in crisi i confini corporei mostrando ciò che normalmente è tenuto nascosto, i cannibal lavorano sul collasso di categorie sociali e morali e sull'infrangere le leggi che governano la civilizzazione umana, mentre lo snuff rappresenta una sorta di inconscio culturale in cui covano *rumor-panics* ormai incontrollabili.

#### **2.4 Moral panic: lo snuff movie, dai margini a Hollywood (e ritorno).**

Nella rubrica “Q&A” del magazine *Empire* del giugno 1993,<sup>311</sup> la redazione risponde alla lettera di un lettore che chiede chiarimenti a proposito dell'esistenza dei cosiddetti “snuff movies” e menziona alcuni titoli di pellicole sequestrate in un recente raid della polizia nella città di Birmingham:

Dear Empire,  
I read a story in The Daily Mail about “snuff” movies which were seized in Birmingham. Among the films mentioned were *Cannibal Holocaust*, *Cannibal Ferox* and *Driller Killer*. What exactly is a snuff movie, are those three actually snuff movies and if not, do snuff movies really exist?  
Peter Johnson, Luton, Bedfordshire.

La risposta della rivista fornisce una minima definizione di snuff, ricostruendo l'origine di quello che, tutt'oggi, è uno dei miti più persistenti del panorama cinematografico e mediatico internazionale:

The definition of a snuff movie is a film in which somebody is *genuinely* killed for the camera. So, in *theory*, a snuff movie would be a kind of underground picture in which somebody is kidnapped off the streets, taken into a room, tortured and killed, with a videotape of the murder distributed on an

---

310 Mikita Brottman, *Offensive Films*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2005, pp. 4-5.

311 Redazione, “Q&A”, *Empire*, n. 48, June 1993, p. 34.

underground circuit.

L'articolo prosegue menzionando la genesi di quello che viene definito un *rumour* diventato una leggenda urbana, ma allo stesso tempo chiedendosi se ci sia una concreta evidenza dell'ipotesi, o se invece si tratti di un'invenzione supportata dall'immaginazione di certo *tabloid journalism*. Tentando di far chiarezza sull'argomento, con il contributo del responsabile della British Board of Film Classification, James Ferman, e quello del critico cinematografico Kim Newman, il pezzo precisa alcune delle questioni centrali nell'analisi del fenomeno: le voci circolanti negli anni Settanta a proposito del fatto che la Mafia fosse coinvolta, a qualche titolo, nella circolazione di snuff movies; che queste voci siano state prontamente “capitalizzate” da una casa di produzione nella realizzazione di quello che sarebbe diventato il (falso) prototipo che avrebbe aperto un mercato per decine di pellicole horror/thriller; che i tre film menzionati nella domanda non sono da considerarsi snuff, ma hanno ciascuno una storia ben nota agli addetti ai lavori; che le stesse pellicole, uscite in home video all'inizio degli anni Ottanta, sono state coinvolte nella vicenda dei Video Nasties e non sono state legalmente disponibili sul mercato britannico fino all'introduzione del Video Recordings Act nel 1984, il provvedimento con cui il Parlamento inglese avrebbe regolamentato la circolazione dei film nel mercato dei videonoleggi.

L'articolo, citando il portavoce del Metropolitan Police's Specialist Operations, si concentra poi sulla *possibilità* di esistenza di snuff movies “genuini”: l'ufficiale ammette che, a dispetto di quanto riportano regolarmente i media, nessuno snuff è emerso sul territorio britannico. Una circostanza, chiosa Newman, che di per sé non ne impedisce l'esistenza, in quanto tutt'altro che impossibili da realizzare. Il pezzo si chiude notando come sia disponibile in commercio un certo numero di documentari che includono al loro interno riprese di persone che effettivamente vengono uccise, specialmente nell'ambito dei mondo movies, ma con una distinzione:

I don't think that counts as snuff movie because the footage was not staged for the camera [...] though you could argue that film coverage of executions are snuff movies because they are staged events that have been filmed. That said, I haven't heard of those being available commercially in the UK...

Quanto appena riportato è solo un esempio di come il mito dello snuff movie sia da decenni percepito al centro di tensioni che coinvolgono il mondo delle produzioni cinematografiche (in special modo underground o indipendenti), quello del giornalismo, le dinamiche della cultura popolare in rapporto alla regolamentazione dei prodotti culturali da

parte degli organi preposti, e la diffusione di leggende urbane. Episodi come quello in oggetto sono tutt'altro che rari. Sul caso in questione, Julian Petley, che a più riprese si è occupato del rapporto tra giornalismo, censura e film controversi sottolinea:

What is clearly happening in these press reports, and in many similar one, is that two completely different kind of films (namely entirely fictional ones like *Cannibal Holocaust* and “shockumentaries” such as *Faces of Death*) are being conflated and confused with one another, and the whole unsavoury stew is then being spiced with references to the entirely mythical “snuff” movie. The clear effect of all this grotesquely ill-informed and profoundly hypocritical nonsense has been not simply to demonise an entire area of contemporary horror film-making but also to legitimate extraordinarily authoritarian and oppressive measures on the part of the police, trading standards officers, Crown Prosecution Services and the courts to try to stop such horror movies circulating in Britain.<sup>312</sup>

Come avremo modo di vedere in seguito, da un punto di vista prettamente commerciale il termine viene notoriamente alla ribalta nel 1976, quando il produttore americano Allan Shackleton decide di rimaneggiare un film realizzato qualche tempo prima, intitolato *Slaughter* e diretto in Argentina dalla coppia di cineasti Michael e Roberta Findlay: una pellicola a basso costo che, nelle intenzioni della produzione, avrebbe dovuto sfruttare l'onda lunga dell'attenzione verso gli omicidi commessi da Charles Manson e dalla sua “Famiglia”. Aggiungendo un finale posticcio, la nota “coda” di cui torneremo a parlare, Shackleton ha cavalcato la tensione derivante da presunte voci riguardanti il commercio di pellicole che documenterebbero uccisioni reali e che, provenienti dal Sudamerica, verrebbero introdotte illegalmente negli Stati Uniti.

La campagna organizzata per promuovere il film ha così sancito il lancio ufficiale nell'industria cinematografica di una leggenda urbana che resiste tuttora, ma che trova le sue premesse, come ricorda Boaz Hagin, in decenni di film che in precedenza hanno mostrato al grande pubblico come giornalisti e cameramen corteggino spesso la morte sul filo degli indici d'ascolto, per consegnare ai propri lettori/spettatori le ultime notizie.<sup>313</sup> Nel tempo si era insomma creato il terreno fertile per accettare l'idea stessa dell'esistenza degli snuff, e l'isteria dovuta agli omicidi della “Family”, associata alla presa di posizione del movimento femminista contro l'industria pornografica, avrebbero fatto il resto.

Va detto che la premessa esplorata dal filone è tutt'altro che nuova: non solo, come abbiamo visto, registrazioni di incidenti mortali erano diffuse già all'inizio della storia del

---

312 Julian Petley, “Snuffed Out: Nightmares in a Trading Standards Officer's Brain”, in Xavier Mendik and Graeme Harper (edited by), *Unruly Pleasures: the Cult Film and its Critics*, Guildford, FAB Press, 2000, p. 211.

313 Boaz Hagin, “Killed Because of Lousy Ratings: The Hollywood History of Snuff”, *Journal of Popular Film and Television*, n. 38.1, January-March 2010, pp. 44-51.

cinema, ma, in buona sostanza e in termini concettuali, pur senza chiamarlo snuff, l'ipotesi alla sua base era già stato abbozzato nel racconto di Apollinaire di cui sopra; inoltre, anche dal punto di vista finzionale, l'ipotesi di registrare attraverso la macchina da presa un delitto in diretta era stata sondata da pellicole come *L'occhio che uccide* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), così come, rimanendo nell'ambito della fiction, anche l'idea di registrare un decesso di fronte alle telecamere non necessariamente deve ascriversi al filone snuff – si veda ad esempio *La morte in diretta* (*La mort en direct*, 1980) di Bertrand Tavernier.

Nel giro di breve tempo assistiamo dunque ad un movimento di ritorno che riporta progressivamente l'idea dello snuff dai margini dell'industria cinematografica, nientemeno che ad Hollywood. Se il capostipite “costruito” nell'operazione di Shackleton è un prodotto pensato per il circuito *grindhouse*, i primi a sperimentare con lo snuff sono quei registi che, pur appartenendo a cinematografie non necessariamente “contigue”, lavorano sui generi a sfruttamento intensivo: ad esempio l'italiano Joe D'Amato (Aristide Massaccesi), che, nell'ambito della serie dedicata a Emanuelle nera, la reporter interpretata da Laura Gemser, nel film *Emanuelle in America* (1976) inserisce un finto snuff all'interno di una sequenza girata in una casa di piacere sudamericana; in *Snuff, Vítimas do Prazer* (1977) il regista brasiliano Cláudio Cunha sviluppa l'idea ambientandola in Brasile, legandola alle produzioni dell'inquietante regista Miguel; *Blue Nude* di Luigi Scattini (1977) vede l'immigrato italiano Rocco Spinone alle prese con la morte in diretta di un'amica, attrice di film porno, avvenuta sul set durante le riprese di una sequenza violenta; *Hardcore* di Paul Schrader (1978) indaga il sottobosco delle produzioni pornografiche BDSM<sup>314</sup> con una pellicola “d'autore”, scostandosi dall'exploitation che solo due anni prima aveva sancito la nascita del filone. Nel 1979 Deodato dirige *Cannibal Holocaust*, ammettendo a più riprese di essersi ispirato al mito dello snuff e tornando a giocare con l'idea delle pellicole sudamericane illegali; con l'incubo tecno-carnale *Videodrome*, nel 1983, David Cronenberg ipotizza un'evoluzione dell'intrattenimento che porterà una TV mediamente violenta e pornografica a trasformarsi in un canale dedicato a pratiche estreme che sfociano nella morte in diretta: se ne ricorderanno qualche anno più tardi sia Thomas Wind, regista nel 1995 del dimenticabile *Berlin Snuff*, che sguinzaglia una troupe televisiva senza scrupoli

---

314 L'acronimo indica pratiche sessuali consensuali che contemplan combinazioni di bondage, dominazione, sadismo e masochismo. Il filone snuff se ne è impadronito puntando ovviamente sulla costrizione estrema (fino alla morte, appunto) e non consensuale delle vittime.

sulle tracce del peggio che si possa trasmettere sul piccolo schermo, sia Bill Guttentag, che in *Live! Ascolti record al primo colpo (Live!, 2007)* ipotizza un cinico reality costruito sul gioco della roulette russa, condotto da Eva Mendes nei panni di una responsabile dei programmi di un'emittente televisiva con l'ossessione dei dati di ascolto.

A cimentarsi con lo snuff troviamo sia esordienti di talento come Alejandro Amenábar (*Tesis*, 1996) che volti noti come gli attori Johnny Depp e Marlon Brando (*The Brave*, 1997, diretto dallo stesso Depp), o Luke Wilson e Kate Beckinsale (*Vacancy*, Nimród Antal, 2007); sia cineasti affermati come Joel Schumacher, che segue il tormentato detective interpretato da Nicholas Cage in *8mm – Delitto a luci rosse (8mm, 1999)*, e Kathryn Bigelow, che ne esplora la declinazione digitale in *Strange Days* (1995), sia veterani dei filoni nostrani come Bruno Mattei, che nel 2003 realizza il direct-to-video *Snuff killer – La morte in diretta*.

Tra i più recenti lavori vi sono poi alcune pellicole che segnano un ritorno all'assalto senza tregua al corpo delle vittime da parte di un manipolo di giovani cineasti che realizzano alcuni dei lavori più estremi del filone: da *The Great American Snuff Film* (Sean Tretta, 2003) a *Snuff 102* (Mariano Peralta, 2007), alla trilogia di *August Underground* (Fred Vogel, 2001-2007). E non manca chi aggiorna il mito della morte in diretta all'epoca di Internet: *My Little Eye* (Marc Evans, 2002), *Paura.com (FeardotCom)*, William Malone, 2002), *Snuff Movie* (Bernard Rose, 2005) e *Nella rete del serial killer (Untraceable)*, Gregory Hoblit, 2008) ne sono solo alcuni esempi.

La categoria di snuff è però sin dall'inizio problematica anche in termini strettamente cinematografici, rispecchiando in pieno ciò che abbiamo detto a proposito dei filoni analizzati finora. Se *Slaughter/Snuff* è un prodotto pensato per il circuito grindhouse, un low budget girato da un team che veniva da precedenti esperienze nel porno (ad eccezione della posticcia sequenza finale, è stato infatti scritto, diretto e montato da Michael Findlay, mentre la moglie Roberta si è occupata delle riprese),<sup>315</sup> Linda Williams lo ritiene una variante dello slasher,<sup>316</sup> in grado di capitalizzare sulla confusione tra horror e hard core; nella dettagliata analisi di Eithne Johnson e Eric Schaefer, *Snuff* scompagina la distinzione tra porno chic e grindhouse gore, tentando di fare cassa sfruttando il successo della pornografia hardcore e optando per una distribuzione tipica di un prodotto

---

315 Gerald Peary, "Woman in Porn. How young Roberta Findlay grew up and made Snuff", in *Take One*, Vol. 6, n. 10, September 1978, pp. 28-32.

316 Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, 1999, p. 191.

mainstream, invece del più ristretto circuito dei drive-in e delle sale grindhouse per le quali era stato prodotto in origine. In particolare, l'aggiunta della sequenza finale avrebbe fatto scivolare la pellicola dalla categoria dei roughie/kinky a quella dei film gore. Questo spostamento si riflette ovviamente nella risposta degli spettatori, dal momento che il finale gore è stato in grado di ri-orientare le aspettative del pubblico:

As the first exploitation soft-core gore film to hit mainstream theaters, *Snuff* stands as a generic transgression to middle-class taste and the relative tastefulness of the new hard-core pornography playing in mainstream theaters. Audience genre literacy was tested by the film, its provocative advertising campaign, and the press coverage of rumored snuff films and *Snuff* itself.<sup>317</sup>

Questioni che neanche in seguito cessano di rendere problematica la ricezione delle pellicole: Steve Jones precisa che, con il radicarsi del filone, in alcuni casi il sesso e la violenza sono così intrecciati che è difficile stabilire come il singolo film vada decodificato (hardcore pornography? Softcore horror?).<sup>318</sup>

Inoltre, non va dimenticata la pressione di film horror o thriller che incorporano al loro interno sequenze snuff, girate per lo più con formati e stile diverso rispetto al resto delle pellicole, per far sì che lo spettatore disorientato creda plausibile, pur sapendo di trovarsi di fronte ad uno spettacolo di finzione, che esistano realmente circuiti underground dove vengono prodotti questi video:

Viewers can become disoriented to the point that they can no longer be certain of ontological distinctions, and have the truly troubling sensation of what it is *like* to watch snuff *despite* their knowledge that what they are seeing is not – and indeed cannot be – real. Not only do fictional horror films in the tradition of *Snuff* incorporate staged snuff sequences to make themselves appear shockingly real, but these fictional films also *give reality* to snuff films. In making use of snuff sequences to arouse terror in viewers and to produce the horror effect, horror films and thrillers also play on people's suspicions that an underground subculture exists in which snuff films are made and marketed.<sup>319</sup>

Ciò che è interessante notare, a questo proposito, è la capacità di riassorbire attraverso rassicuranti produzioni di genere l'ipotesi destabilizzante di partenza, all'origine del mito stesso del filone: che si possa cioè fare commercio di questi contenuti, e che anzi ci sia un fiorente mercato gestito da loschi individui o organizzazioni che ne richiedono la

---

317 Eithne Johnson and Eric Schaefer, "Soft Core/Hard Gore: *Snuff* as a Crisis in Meaning", *Journal of Film and Video*, Vol. 45, n. 2/3, Sum/Aut 1993, p. 47.

318 Steve Jones, "Dying to be Seen: Snuff-Fiction's Problematic Fantasies of 'Reality'", *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, n. 19, February 2011, p. 3.

319 Joel Black, "Real(ist) Horror: From Execution Videos to Snuff Films", in Xavier Mendik and Steven Jay Schneider (edited by), *Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*, London, Wallflower Press, p. 68.

realizzazione e si occupano della distribuzione. Insomma, una sorta di degenerazione dell'industria cinematografica stessa, in alcuni casi, o un sottobosco di spacciatori di video di morte, in altri. Un'ipotesi su cui la stampa ritorna più volte e con una certa frequenza nel corso del tempo, dapprima legando queste produzioni all'ambito pornografico, e segnatamente alle pratiche BDSM, per poi avvalorare l'ipotesi dei circuiti pedopornografici internazionali, scatenando quella che è, a tutti gli effetti, uno degli esempi più duraturi di *moral panic*<sup>320</sup> legato alle produzioni audiovisive.

Vediamo ora alcuni esempi di notizie legate alla cronaca nera in cui sono chiamati in causa proprio gli snuff, mescolando indagini su crimini concreti con l'etichetta di un "prodotto" a rigore inesistente, dal momento che, come precisa Julian Petley, finora nessun contenuto che corrisponda alla descrizione di uno snuff è mai stato ufficialmente reperito dalle autorità: molto spesso, anzi, le crociate condotte per smantellare presunte reti criminali hanno l'obiettivo ben più concreto di ridurre libertà individuali relative ad attività considerate devianti – come certe pratiche sessuali – o di imporre misure restrittive o censorie che limitino la circolazione di prodotti culturali ritenuti offensivi e indecenti.<sup>321</sup>

Nel 1990, commentando un episodio di cronaca nera avvenuto a Londra, che aveva spinto l'allora Primo Ministro Margaret Thatcher ad incaricare il Ministro degli Interni di "impegnare i migliori detective di Scotland Yard per dare la caccia ai maniaci che hanno assassinato venti bambini, vittime delle più disgustose violenze e torture", *La Repubblica* accredita a questo caso la produzione di snuff e riporta quanto segue:

[...] I bambini e le bambine rapiti venivano filmati durante stupri e sadismi. In alcuni casi veniva addirittura ripresa la loro morte, dopo una lunga, terribile tortura. Sono già state identificate sei giovanissime vittime, usate per la realizzazione dei cosiddetti snuff-movies, videocassette porno, e si sta cercando di trovare i resti degli altri quattordici piccoli straziati. [...] Stavolta, infatti, non si è trattato solo di soddisfare istinti bestiali, ma addirittura di mettere in commercio gli agghiaccianti filmini. Un mercato fiorente. In molte strade dell'Inghilterra, soprattutto a Londra, ci sono negozi dove sottobanco vengono venduti filmati di scene sadiche e di violenza carnale che hanno per protagonisti bambini di età spesso inferiore ai dieci anni. [...] Le indagini sono state allargate fino in Olanda. Infatti si sa che molti di questi film osceni e frutto di orrendi crimini sono stati posti in

---

320 In termini generali, l'espressione indica la diffusione di panico tra la popolazione a proposito di episodi scioccanti o argomenti e temi particolarmente controversi (dalla delinquenza giovanile al terrorismo, da comportamenti sessuali "devianti" ai culti satanici...), percepiti dall'opinione pubblica come una minaccia alla società. Il ruolo giocato dai media, soprattutto da certa stampa sensazionalistica, è in questi casi determinante. Per un'introduzione al tema, cfr. Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*, New York, St. Martin's Press, 1980; Nachman Ben-Yehuda, Erich Goode, *Moral Panics: The Social Construction of Deviance*, Oxford, Blackwell, 1994.

321 Cfr. J. Petley, op. cit.

Quanto detto non vuole assolutamente appoggiare in alcun modo né azioni che prevedano la partecipazione forzata di qualcuno a qualsivoglia pratica, né tantomeno sottovalutare la piaga della pedopornografia.



vendita anche ad Amsterdam.<sup>322</sup>

Stando a quanto riportato dalla stampa in casi analoghi, a consumare questi contenuti sarebbero persino persone insospettabili, come un vecchietto di 72 anni che, in provincia di Matera, è stato recentemente sorpreso a scambiare “migliaia di video pedopornografici con scene di sesso e violenze su minori”. Così chiosa l'articolo del *Quotidiano della Basilicata*:

[...] Fortunatamente l'ottimo lavoro investigativo della territoriale materana ha consentito di fermare una centrale di smistamento di un materiale orribile, che spesso riporta scene di violenza estrema su bambini condotti fino alla morte durante le pratiche pornografiche, come nel caso dei cosiddetti snuff film.<sup>323</sup>

Secondo la stampa internazionale, il traffico di corpi atti ad alimentare l'industria delle produzioni audiovisive clandestine che si concludono con la morte delle vittime sembra essere una costante a diverse latitudini, e non legata solo al mercato dei contenuti pedopornografici. Ad esempio, a proposito dell'alto numero di giovani donne scomparse a Ciudad Juarez, nell'agosto 2003 il quotidiano francese *l'Humanité*, nel ricostruire la vicenda riportando fonti locali messicane, ricorda alcune delle ipotesi fino ad allora considerate dagli inquirenti per spiegare le sparizioni:

[...] Jusqu'alors, ils avaient été liés au trafic de drogue – l'importance considérable du cartel de Ciudad Juarez, est bien connue – à l'insécurité engendrée par l'afflux permanent de migrants, à la présence de centaines de bandes de délinquants, au trafic d'organes ou au tournage de snuff movies.<sup>324</sup>

In tempi recenti è ancora l'Italia a fare notizia quando, come da copione, i titoli dei giornali riportano “la pista dello snuff” a proposito di un caso di omicidio avvenuto a Cinisello Balsamo. In quello che viene definito “box dell'orrore”, attrezzato per pratiche sessuali violente, nel maggio 2011 viene ritrovato il cadavere seviziato di una prostituta

---

322 Paolo Filo Della Torre, “Violentati e uccisi sotto i flash di Londra, caccia ai killer di bimbi”, *La Repubblica*, 28 luglio 1990, p. 18.

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/07/28/violentati-uccisi-sotto-flash-londra-caccia-ai.html>

Ultimo accesso: 23 dicembre 2012.

323 Antonio Corrado, “Bernalda, scaricava video pedopornografici: arrestato pensionato”, *Ilquotidiano calabria.it*, 1 dicembre 2011.

<http://www.ilquotidianocalabria.it/news/archivio/319954/Bernalda--scaricava-video-pedopornografici-.html>

Ultimo accesso: 23 dicembre 2012.

324 Charles Lancha, “Jeunes femmes assassinées”, *Humanite.fr*, 15 agosto 2003.

<http://www.humanite.fr/node/361455>

Ultimo accesso: 22 febbraio 2012.

romena di poco più di 20 anni. Le indagini portano all'arresto di un 44enne disoccupato di Sesto San Giovanni, Antonio Giordano. La stampa si getta sulla vicenda: la copertura della notizia è pressoché totale. Il 28 maggio la vicenda apre i notiziari: si parla di snuff a *Studio Aperto* delle 12.25, al *TG 1* delle 13, al *TG 2* delle 13.30 e nelle edizioni serali. I media si premurano di sottolineare che “[...] Gli investigatori non escludono nemmeno che l'omicida possa essere coinvolto in un giro di snuff movies, i filmati venduti a prezzi altissimi che riprendono violenze dal vero.”<sup>325</sup> I testimoni interrogati ipotizzano che

[...] il box fosse usato per rapporti sessuali violenti e torture. Magari – gli investigatori non lo escludono – per girare “snuff movie”, film con violenze riprese dal vivo (e che spesso si concludono con la morte dell’“attrice”) che vengono poi venduti a prezzi esorbitanti sul mercato clandestino.<sup>326</sup>

E ancora, cavalcando il presunto avvistamento di una terza persona, apparentemente una bella donna che entrava ed usciva regolarmente dal box:

[...] Nella cittadina alle porte di Milano, un garage sovrastato da palazzoni tutti uguali, potrebbe essere stato il set di un film che chi ha interpretato forse non ha potuto e non potrà vedere.

Li chiamano snuff movie: film dove non si recita, dove tutto quello che viene filmato è pura crudeltà, violenza e morte. E la vittima è l'unica partecipante di un reality show da cui non si può uscire. [...]

Tra le testimonianze raccolte, c'è quella di un muratore romeno che ogni mattina porta i suoi attrezzi in un box vicino a quello di Giordano. Lo fa sempre attorno alle sette. E diverse volte a quell'ora, racconta di aver notato arrivare una donna. Molto bella, alta, dai capelli lunghi, lisci e neri, ben vestita. Entrava in quel garage, restava qualche minuto e se ne andava. Dentro, c'era qualcosa che doveva prendere. Qualcosa che qualcuno le preparava e le lasciava lì. “Stiamo cercando di capire se ci possano essere altre vittime e se l'arrestato potesse avere altri compagni di gioco” ha rivelato il colonnello Giuseppe Spina. Giochi tipo quelli che finiscono in filmati amatoriali atroci. E che qualcuno compra, a qualsiasi prezzo. Forse, la classica femme fatale.<sup>327</sup>

Infine, nel maggio del 2011 *The Sun* riporta gli aggiornamenti giudiziari a proposito del brutale omicidio della piccola Tia Rigg, seviziata e uccisa dallo zio John Madden apparentemente per mettere in atto quanto visto nei video della sua collezione privata di snuff films:

---

325 Redazione, “Seviziata e uccisa nel garage: spunta la pista degli 'snuff movie’”, *Ilgiornale.it*, 28 maggio 2011.

[http://www.ilgiornale.it/interni/seviziata\\_e\\_uccisa\\_garage\\_spunta\\_pista\\_snuff\\_movie/28-05-2011/articolo-id=525830-page=0-comments=1](http://www.ilgiornale.it/interni/seviziata_e_uccisa_garage_spunta_pista_snuff_movie/28-05-2011/articolo-id=525830-page=0-comments=1)

Ultimo accesso: 23 dicembre 2012.

326 Anon., “Box degli orrori, spunta la pista sadomaso”, *Tgcom24*, 27 maggio 2011.

<http://www.tgcom24.mediaset.it/cronaca/articoli/1010806/box-degli-orreri-spunta-la-pista-sadomaso.shtml>

Il sommario dell'articolo prosegue: “Un testimone: 'Vedevo sempre una donna sexy nei garage'. Gli investigatori non escludono l'ipotesi di un giro di 'snuff movie', film con violenze riprese dal vero.”

Ultimo accesso: 23 dicembre 2012.

327 Anon., “Il mistero degli Snuff Movie nel garage di Cinisello Balsamo”, *Ilsecoloxix.it*, 28 maggio 2011.

[http://www.ilsecoloxix.it/p/italia/2011/05/28/AOtFBbX-balasamo\\_mistero\\_cinisello.shtml](http://www.ilsecoloxix.it/p/italia/2011/05/28/AOtFBbX-balasamo_mistero_cinisello.shtml)

Ultimo accesso: 23 dicembre 2012.

The 38-year-old then drugged and bound his unsuspecting niece before acting out a twisted fantasy from his collection of pornographic snuff films. The schoolgirl was subjected to horrifying sexual injuries with a broom handle before being stabbed and strangled with a guitar wire.<sup>328</sup>

L'articolo, come quasi sempre in questi casi, non offre ulteriori informazioni su questi film, né fornisce alcun elemento utile all'opinione pubblica per identificarli, lasciando solo intendere che si tratti di qualcosa di tremendo. È proprio però la mancanza di indizi ad alimentare la paura presso i lettori.

Al di là di questi recenti esempi, gli snuff, assieme ai mondo e ai cannibal movies, sono stati al centro dell'attenzione ossessiva delle forze dell'ordine in quello che tutt'ora è considerato un caso emblematico di moral panic legato alle produzioni cinematografiche, destinato a segnare per anni le cronache inglesi: i cosiddetti "Video Nasties".

## 2.5 Dai Video Nasties al Torture Porn.

"Nastiness", like beauty, is in the eye of the beholder.  
Allan Bryce, *Video Nasties!*

Ripercorrere in dettaglio una vicenda complessa come quella che ha avuto luogo nei primi anni Ottanta nel Regno Unito e che avrebbe portato alla regolamentazione del mercato home video tramite l'emanazione del Video Recordings Act, è evidentemente al di là dello scopo del presente elaborato. Tuttavia, analizzare alcune dinamiche degli eventi che hanno coinvolto i Video Nasties è utile non solo perché hanno implicato molti dei film che stiamo trattando, ma anche perché quegli eventi sono tutt'altro che lontani nella memoria collettiva del popolo inglese – e non solo – e rappresentano un nervo scoperto nella ricezione di molte delle cinematografie marginali che abbiamo considerato finora.

Pur rimandando quindi, per un approfondimento sull'argomento, ai dettagliati lavori di Martin Baker,<sup>329</sup> John Martin<sup>330</sup> e Kate Egan,<sup>331</sup> iniziamo questa breve panoramica

---

328 Staff reporter, "Tia's addict mum to sue council", *Thesun.co.uk*, 13 May, 2011.

<http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/news/3578961/Tias-addict-mum-to-sue-council.html>

Ultimo accesso: 20 febbraio 2012.

329 Martin Barker (edited by), *The Video Nasties. Freedom and Censorship in the Media*, London, Pluto Press, 1984.

330 John Martin, *The Seduction of the Gullible: The Curious History of the British "Video Nasties" Phenomenon*, Procrustes Press, 2Rev Edition, 1997.

331 Kate Egan, *Trash or Treasure? Censorship and the Changing Meanings of the Video Nasties*,

rifacendoci all'appassionata guida sull'argomento redatta da Allan Bryce,<sup>332</sup> che inizia la sua trattazione ricordando il periodo tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta come una vera e propria età dell'oro per gli amanti del cinema exploitation in Inghilterra: mentre le Major valutavano i pro e i contro dell'opportunità di trasferire su VHS i propri prodotti, l'introduzione del videoregistratore si rivelò infatti una manna dal cielo per tutti quei film che avevano poche speranze di uscire in sala, ma che l'entusiasmo di centinaia di gestori di videonoleggi e collezionisti contribuì ben presto a diffondere sugli scaffali, per la gioia dei fan delle pellicole a base di sesso e orrore. Questa invasione di film non sottoposti ad alcun tipo di censura, favorita dalla rapida diffusione del nuovo supporto, prese però in contropiede le autorità preposte al controllo dei contenuti audiovisivi:

There was no law on the statute books to say that video movies had to be certificated, and there was even some doubt as to whether films on video were covered by the Obscene Publications Act [...] The bad publicity generated by a gory back page for *Driller Killer* in January 1982's issue of *Television And Video Retailer* was the very first rumbling of a landslide that would eventually bury countless small distributors and change the face of the UK video industry forever.<sup>333</sup>

La stampa si butta a capofitto sulla vicenda e la copertura costante dei media si rivela in grado di dettare l'agenda politica della nazione. L'espressione stessa “video nasty”, a proposito della quale non vi è accordo unanime nemmeno su chi e in quale circostanza l'abbia usata per la prima volta, finisce ben presto per indicare una quantità di film eterogenei:

In May of the same year, *The Sunday Times* carried a feature headlined *How High Street Horror Is Invading The Home*, which reported: “These videos, called 'nasties' in the trade – are rapidly replacing sexual pornography as the video trade's biggest money-spinner. The 'nasties' are far removed from the suspense of the traditional horror film. They dwell on murder, rape, sado-masochism, mutilation of women, cannibalism and Nazi atrocities”. The same month *The Daily Express* identified 'nasties' as “films which show castration, sadistic attacks on women, and violence including the use of chainsaws or electric drills”.<sup>334</sup>

A giugno il *Daily Mail* titola “Ban the Sadist Video”, uno slogan che scandirà una vera e propria campagna mediatica contro una serie di titoli individuati dal Director of Public Prosecutions. Dopo l'interesse dimostrato in prima persona dal deputato del Partito Conservatore Graham Bright nel proporre una regolamentazione ad hoc, su pressione del

---

Manchester and New York, Manchester University Press, 2007.

332 Allan Bryce, *Video Nasties! From Absurd to Zombie Flesh-Eaters – A Collector's Guide to the Most Horrifying Films Ever Banned!*, Liskeard, Stray Cat Publishing Limited, 2000.

333 A. Bryce, op. cit., p. 7.

334 Ivi.

Segretario Leon Brittan si fissa per il luglio 1984 la data per l'approvazione della legge che vincoli anche i video ad uno stringente processo di valutazione: si tratta del Video Recordings Act. Si apre a questo punto un periodo di transizione durante il quale, in attesa che la proposta diventi legge, i fan si scatenano nella caccia alle “primizie” che hanno avuto la (s)ventura di finire nell'occhio del ciclone; allo stesso tempo i piccoli rivenditori, consapevoli degli alti costi da sostenere per sottoporre i titoli al visto censura, decidono di cavalcare l'onda e vendere quante più copie possibile finché la domanda è al massimo, per poi tornare a proporre prodotti “normali”.

Nel frattempo, Scotland Yard scatena una vera e propria caccia ai video incriminati: i negozi che vendono VHS vengono presi di mira dagli agenti, che spesso non hanno la minima idea del contenuto dei video e procedono a sequestri basati sulle copertine delle videocassette o sui semplici titoli, giungendo talvolta a risultati ridicoli nel sequestrare ad esempio *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) scambiandolo per *Cannibal Apocalypse* (Antonio Margheriti, 1980), o ritirando dagli scaffali dei video retail *Il grande uno rosso* (*The Big Red One*, Samuel Fuller, 1980) perché il titolo era sospettosamente ammiccante. Liquidare questi raid come semplici episodi da raccontare col sorriso sulle labbra sarebbe però fuorviante, perché spesso i sequestri indiscriminati di grandi quantità di materiali hanno condotto sul lastrico i piccoli distributori, che si sono visti costretti a chiudere l'attività e affibbiare, come se non bastasse, la nomea di spacciatore. E, d'altro canto, semplici appassionati di film horror sono stati trattati alla stregua di criminali.

Ma prima ancora dei titoli oggetto dei sequestri delle forze dell'ordine, come chiarisce Kate Egan, è la stessa etichetta di video nasty ad essere problematica:

in terms of conventional academic definitions, the video nasties category and its formation clearly fails to meet the criteria for a recognisable film genre. First [...] the video nasties is not a universally or internationally recognised film term – it is used, primarily in Britain, to refer to a set of British cultural circumstances, and, in the sense that Hollywood studios and film-makers never consciously made video nasties, the category isn't an industrial term that informs (or has never informed) film production or theatrical marketing strategies. Secondly, the video nasty titles weren't predominantly grouped together because they shared common thematic and formal characteristics.<sup>335</sup>

Ad una prima lista di 52 titoli pubblicata nel giugno del 1983 si aggiungono 11 film successivamente all'approvazione del Video Recordings Act, ma l'elenco non si stabilizzerà che negli anni seguenti, per effetto di continue aggiunte ed esclusioni. Secondo quanto riportato nel documentario *Video Nasties – The Definitive Guide* (Nucleus Films, 2009),

---

335 K. Egan, op. cit., p. 3.

nella lista redatta da Scotland Yard figurano 39 titoli classificati come “banned”,<sup>336</sup> che spaziano da alcuni dei più noti cannibal movies italiani al primo lungometraggio di Abel Ferrara (*The Driller Killer*, 1979), dal noto mondo movie *Le facce della morte* a film di Fulci e Bava, dal rape and revenge *Non violentate Jennifer (I Spit on Your Grave)*, Meir Zarchi, 1978) al famigerato *Snuff*, a pellicole nazisploitation. Ma a questo elenco ufficiale si aggiunge una seconda lista di altri 33 film, poi eliminati (“dropped”)<sup>337</sup> dall'elenco

---

336 *Absurd (Anthropophagous 2)*, Peter Newton (Aristide Massaccesi), Italia, 1981; *Anthropophagous the Beast*, Peter Newton (Aristide Massaccesi), Italia, 1980; *Axe (Lisa Lisa/The California Axe Massacre)*, Frederick R. Friedel, USA 1977; *The Beast in Heat (La bestia in calore)*, Ivan Katansky (Luigi Batzella), Italia 1976; *Blood Bath (Reazione a catena)*, Mario Bava, Italia 1971; *Blood Feast*, H.G. Lewis, USA 1963; *Blood Rites (The Ghastly Ones)*, Andy Milligan, USA 1967; *Bloody Moon*, Jesus Franco, Germania 1981; *The Burning*, Tony Maylam, USA 1980; *Cannibal Apocalypse (Apocalypse domani)*, Anthony M. Dawson (Antonio Margheriti), Italia/Spagna 1979; *Cannibal Ferox*, Umberto Lenzi, Italia 1981; *Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, Italia 1980; *The Cannibal Man*, Eloy De La Iglesia, Spagna 1971; *The Devil Hunter (Sexo canibal)*, Jesus Franco, Spagna/Francia/Germania 1980; *Don't Go in the Woods... Alone!*, James Bryan, USA 1980; *The Driller Killer*, Abel Ferrara, USA 1979; *Evilspeak*, Eric Weston, USA 1981; *Exposé (La casa sulla collina di paglia)*, James Kenelm Clarke, UK 1976; *Faces of Death*, Conan Le Cilaire (John Alan Schwartz), USA 1979; *Fight for Your Life*, Robert A. Endelson, USA 1977; *Forest of Fear (Bloodeaters)*, Charles McCrann, USA 1979; *Andy Warhol's Frankenstein (Il mostro è in tavola... Barone Frankenstein)*, Paul Morrissey, Italia/Francia 1973; *Gestapo's Last Orgy (L'ultima orgia del III Reich)*, Cesare Canevari, Italia 1976; *The House by the Cemetery (Quella villa accanto al cimitero)*, Lucio Fulci, Italia 1981; *House on the Edge of the Park (La casa sperduta nel parco)*, Ruggero Deodato, Italia 1980; *I Spit on Your Grave (Non violentate Jennifer)*, Meir Zarchi, USA 1978; *Island of Death*, Nick Mastorakis, Grecia 1976; *The Last House on the Left (L'ultima casa a sinistra)*, Wes Craven, USA 1972; *Love Camp 7 (Camp 7: lager femminile)*, Robert Lee frost, USA 1968; *Madhouse*, Ovidio G. Assonitis, Italia 1981; *Mardi Gras Massacre*, Jack Weis, USA 1978; *Night of the Bloody Apes*, René Cardona, Messico 1968; *Night of the Demon*, James C. Wasson, USA 1980; *Nightmares in a Damaged Brain (Nightmare)*, Romano Scavolini, USA 1981; *Snuff (Slaughter)*, Michael Findlay (& Simon Nuchtern), USA 1976; *SS Experiment Camp (SS Experiment Love Camp)*, Sergio Garrone, Italia 1976; *Tenebrae (Tenebre)*, Dario Argento, Italia 1982; *The Werewolf and the Yeti (Night of the Howling Beast)*, Miguel I. Bonns (M. I. Bonns), Spagna 1975; *Zombie Flesh-Eaters (Zombie 2)*, Lucio Fulci, Italia 1979.

337 *The Beyond (L'aldilà)*, Lucio Fulci, Italia 1981; *The Bogey Man*, Ulli Lommel, USA 1980; *Cannibal Terror*, Allan W. Steeve (Alain Deruelle, Julio Pérez Tabernero e Olivier Mathot), Francia/Spagna 1981; *Contamination (Alien Contamination)*, Lewis Coates (Luigi Cozzi), Italia/Germania 1980; *Dead & Buried*, Gary A. Sherman, USA 1981; *Death Trap (Eaten Alive)*, Tobe Hooper, USA 1976; *Deep River Savages (Il paese del sesso selvaggio)*, Umberto Lenzi, Italia 1972; *Delirium (Psycho Puppet)*, Peter Maris, USA 1980; *Don't Go in the House*, Joseph Ellison, USA 1979; *Don't Go Near the Park (Curse of the Living Dead)*, Lawrence D. Foldes, USA 1979; *Don't Look in the Basement*, S. F. Brownrigg, USA 1973; *The Evil Dead (Book of the Dead)*, Sam Raimi, USA 1982; *Frozen Scream*, Frank Roach, USA 1981; *The Funhouse*, Tobe Hooper, USA 1981; *Human Experiments (Beyond the Gate)*, Gregory Goodell, USA 1979; *I Miss You, Hugs & Kisses (Left for Dead)*, Murray Markovitz, Canada 1978; *Inferno*, Dario Argento, Italia 1980; *Killer Nun (Suor omicidi)*, Giulio Berruti, Italia 1978; *Late Night Train (L'ultimo treno della notte, The New House on the Left)*, Aldo Lado, Italia 1974; *The Living Dead (Non si deve profanare il sonno dei morti)*, Jorge Grau, Spagna/Italia, 1974; *Nightmare Maker*, William Asher, USA 1981; *Possession*, Andrzej Zulawski, Francia/Germania, 1981; *Pranks*, Jeffrey Obrow e Stephen Carpenter, USA 1981; *Prisoner of the Cannibal God (La montagna del dio cannibale)*, Sergio Martino, Italia 1978; *Revenge of the Bogey Man (Boogeyman II)*, Bruce Starr (e Ulli Lommel), USA 1982; *The Slayer (Nightmare Island)*, J.S. Cardone, USA 1981; *Terror Eyes (Night School)*, Kenneth Hughes, USA 1980; *The Toolbox Murders*, Dennis Donnelly, USA 1977; *Unhinged*, Don Gronquist, USA 1982; *Visiting*

ufficiale dei nasties, che comprendeva, tra gli altri, l'esordio di Sam Raimi alla regia (*The Evil Dead*, 1982), accanto a lavori di Tobe Hooper.

In questo calderone, Martin Barker individua due principali flussi cinematografici che convergono nelle liste: da un lato, un filone italiano avvezzo alla produzione di film violenti; dall'altro, uno americano pensato per lo sfruttamento nei drive-in e specializzato in prodotti ad alto tasso di violenza. Ad essi si aggiungono le opere di giovani autori che si affacciavano sul mercato con una spiccata sensibilità nel tratteggiare il turbolento panorama sociale e politico dell'epoca in cui le pellicole sono state realizzate (per intenderci, cineasti come Wes Craven).<sup>338</sup>

Baker nota anche alcuni tratti che accomunavano le opere finite nelle liste del Director of Public Prosecution: non si tratta soltanto di una questione legata all'eccessivo tasso di violenza esplicita caratterizzante la maggior parte dei film, ma del modo in cui questa violenza è mostrata e la relazione che si instaura tra lo spettatore e opere in cui, a differenza di produzioni mainstream, mancano eroi ed eroine in cui il pubblico possa identificarsi o a cui possa far riferimento, in un universo filmico caratterizzato da un generale e diffuso cinismo. L'assenza di un centro ordinatore a partire dal quale, grazie a consolidate convenzioni cinematografiche, poter organizzare il caos esplosivo nelle storie raccontate sullo schermo, è evidente non solo in prodotti noti come *L'ultima casa a sinistra* (*The Last House on the Left*, Wes Craven, 1972), ma anche in pellicole forse meno conosciute dai non amanti del genere ma egualmente di successo come *Island of Death* (Nico Mastorakis, 1975). Provenendo dalla Grecia, quest'ultima è in parte un'eccezione ai flussi audiovisivi individuati da Baker, ma risponde alle stesse caratteristiche: come potrebbe il pubblico identificarsi in una coppia inglese in vacanza su un'isola greca, la cui occupazione principale è dedicarsi a rapporti incestuosi (i due sono fratello e sorella), omicidi efferati e zoofilia? È del resto lo stesso regista ad ammettere di aver girato la pellicola in termini puramente exploitation e, in mancanza di altri mezzi, di aver spinto al massimo sul versante sesso/violenza/sadismo, con l'intento di “fare cassetta” e guadagnare il più possibile dall'operazione.<sup>339</sup>

---

*Hours*, Jean Claude Lord, Canada 1981; *The Witch Who Came From the Sea*, Matt Cimber, USA 1976; *Women Behind Bars*, Jesus Franco, Francia/Belgio 1976; *Zombie Creeping Flesh* (*L'inferno dei morti viventi/Hell of the Living Dead*), Bruno Mattei (Vincent Dawn), Italia/Spagna 1981.

338 Martin Barker, “Nasties’: a problem of identification”, in Martin Barker (edited by), *The Video Nasties. Freedom and Censorship in the Media*, London, Pluto Press, 1984, pp. 105-106.

339 Intervista contenuta nei contenuti extra della versione DVD del film edito da Image Entertainment nel 2003.

Seguendo la medesima logica, analoghe difficoltà di identificazione si riscontrerebbe nei confronti degli avventurieri, prima massacratori e poi massacrati, del filone cannibalico italiano.

Eppure i nasties non cessavano di stimolare l'interesse del pubblico, in un misto di attrazione e repulsione. Se, al tempo, il loro statuto di cult non era riconosciuto tanto dal “valore” del singolo film, quanto dal fatto di essere l'incarnazione di un oggetto proibito, con il senno di poi molti dei video appartenenti ad una lista o all'altra, sono oggi considerati dei classici a tutti gli effetti, se non addirittura le pellicole più rappresentative dell'intera carriera dei cineasti che li hanno diretti e che in seguito hanno avuto lunghe e fortunate carriere anche in produzioni mainstream hollywoodiane. Ma è interessante notare che, nel momento culminante dell'isteria scatenatasi nel Regno Unito, gli appassionati di horror li cercavano accanitamente sulla base delle promesse offerte dal packaging e dalla pubblicità data alle stampe dai distributori, sulle pagine delle riviste specializzate: advertising che però, nella maggior parte dei casi, si rivelava fuorviante, puntando su aspetti shockanti e titoli ammiccanti che spesso non corrispondevano al contenuto. Evidentemente, il brivido provato nel cercare di procurarsi in tutti i modi ciò che i genitori, la polizia e la società benpensante facevano di tutto per nascondere, compensava la delusione nel trovarsi di fronte ad un prodotto che spesso non coincideva con quanto pubblicizzato.

Ci sono però altri fattori rilevanti da considerare in questa vicenda, il primo dei quali ha a che fare con il supporto stesso che permetteva la circolazione dei film: la videocassetta. Come sottolinea Geoffrey Pearson, in Inghilterra, a partire dalla seconda guerra mondiale, l'allerta legata all'introduzione di mode, usi e costumi che minacciavano la tradizione si è riproposto più volte, e in ciascun caso è stato accompagnato da un allarme sociale determinato dalla paura che particolari declinazioni di prodotti della cultura popolare potessero corrompere i giovani. A questo timore seguivano solitamente crociate che tendevano a preservare l'ordine costituito, proteggendo la nazione dall'invasione di prodotti stranieri (in particolar modo Americani) che minacciavano di mutare la società Vittoriana: prima dei nasties, questa sorta di protezionismo è stato attuato nei confronti dei fumetti horror negli anni Cinquanta, e contro la diffusione del rock'n'roll.

Ma ci sarebbe una ben più lunga tradizione in questo senso: già nel 1500 e 1600, infatti, si levavano proteste contro la rappresentazione dei criminali come eroi nelle



canzoni popolari; e, ancora prima dell'introduzione del cinema come luogo di aggregazione, in molti casi nuovi medium o luoghi di fruizione di cultura popolare frequentati dai giovani sono stati accusati di corrompere i costumi:

Moving forward into the nineteenth century, in 1817 we find disorderly houses condemned as “schools and academics for vice”, producing “that early depravity and extent of juvenile delinquency which every magistrate acknowledges to exist”. Later in the century, from the 1840s to 1850s, we find more recognisably modern forms of complaint brought against the “penny gaff” theatres and “two penny hop” dancing saloons for encouraging immorality and imitative crime among the young. [...] These complaints against the music halls, which were also brought against the “penny dreadful” comics and the “penny bloods”, form part of a much wider climate of opinion in late Victorian and Edwardian England about falling standards and rising crime... the old traditions were already feared to be in eclipse, and on a number of fronts. [...] These deeply felt anxieties in late Victorian and Edwardian England were registered most forcibly in the sudden arrival of the words “hooligan” and “hooliganism” into common English usage.<sup>340</sup>

L'introduzione del videoregistratore e la relativa circolazione di VHS si inserisce dunque in una tradizione di tentativi di controllo della diffusione di contenuti considerati pericolosi da parte dell'establishment, con il preciso scopo di difendere i valori tradizionali dalla minaccia proveniente dall'esterno. Questo aspetto, unito alla particolare qualità del materiale veicolato nel caso dei video nasties (orrore, violenza, sesso e sadismo), ha portato alla nascita di una vera e propria campagna moralizzatrice guidata da Mary Whitehouse, esponente di un movimento che propugnava il rispetto degli standard di moralità e decenza che trovavano negli ideali cristiani piena applicazione. Inutile dire che la difesa dell'innocenza dei bambini è stata uno dei volani principali di questa azione moralizzatrice.

In quella che si configura come una vera e propria intrusione nello spazio privato casalingo, i tabloid non esitano a puntare sul fattore corruzione, pubblicando fotografie a tutta pagina di indifesi, giovani spettatori in balia del piccolo schermo e condividendo il punto di vista promosso da Whitehouse e dalla National Viewers' and Listeners' Association: la visione dei video nasties da parte dei bambini lasciati da soli davanti allo schermo della televisione provocherebbe in loro pericolose conseguenze sul piano emotivo e comportamentale, e la visione reiterata di film ad alto tasso di violenza come quelli sotto accusa causerebbe addirittura un comportamento imitativo e un aumento degli episodi antisociali da parte dei giovani spettatori. Per quanto la stessa Whitehouse ammetta candidamente nel corso di molteplici interviste pubbliche di non aver mai guardato in

---

340 Geoffrey Pearson, “Falling Standards: A Short, Sharp History of Moral Decline”, in M. Barker op. cit., pp. 97-99.

prima persona nemmeno uno dei video che vorrebbe fossero messi al bando, con lo stesso candore identifica in sesso, violenza e sadismo a livelli ingiustificati i tratti caratterizzanti delle pellicole e, giudicandoli a partire dal solo materiale promozionale, si dichiara certa della presenza di questi elementi in dosi massicce nei film in questione. E, soprattutto, che essi sono in grado di corrompere chi li guarda, in particolar modo i più piccoli.

A supporto di questa tesi, viene commissionato uno studio da effettuarsi in un numero selezionato di scuole, con l'intenzione di dimostrare l'alta percentuale di bambini esposti alla minaccia dei nastri nel corso della loro dieta mediale. Il test, che sarà oggetto di forti polemiche per quanto riguarda la scientificità della costruzione dei questionari, la loro somministrazione e la conseguente interpretazione, giungerà nel giro di breve tempo ad inquietanti risultati: moltissimi ragazzini dichiarano di guardare regolarmente video nastri.

Il dato "scientifico" è ciò che mancava per passare alla fase successiva: dare una stretta ad un mercato senza regole per salvare il futuro delle nuove generazioni, con il beneplacito dei genitori. La premessa era però piuttosto arbitraria e si basava sul fatto che, nell'ipotetico caso in cui entrambi i genitori fossero stati assenti da casa, i figli avrebbero potuto mettere le mani sui film e rimanere traumatizzati dalla visione, senza applicare lo stesso principio al consumo di tabacco o di sostanze stupefacenti: lo Stato entrava così nel privato del consumo domestico in modo piuttosto incoerente, senza porsi il problema che, mentre i genitori erano fuori, quegli stessi bambini soggetti all'attrattiva dei video nastri avrebbero potuto benissimo mettersi a fumare le sigarette di papà o ubriacarsi con gli alcolici del mobile bar.

Lungi dall'evidenziare queste contraddizioni, la stampa si rendeva complice del clima di tensione grazie ad articoli come il seguente, pubblicato dall'*Express* e dallo *Star*, che dimostra il livello di quella che andava configurandosi come una psicosi collettiva. Al centro di tutto, ovviamente, ancora la salvezza dei bambini, condita dall'onnipresente richiamo agli snuff movies:

A violent snuff video, allegedly featuring real murders is to be sent to the Federal Bureau of Investigation after its seizure by trading standards officers at the Birmingham comic fair. This gruesome film was spotted alongside pirate copies of classic children's films. Other banned videos featuring mutilation, decapitation and violent sex, were also taken from Birmingham Comic Mart and Film Fair at the Midland Hotel on Saturday. The alleged snuff video shows an Amazon tribe chasing and killing a film crew. Principal trading standards officer Dennis Cronin said it was thought this section of the film was taken by a genuine documentary crew who were killed in the process...<sup>341</sup>

---

341 Citato in A. Bryce, op. cit., p. 13.

Si tratta, evidentemente, chiosa Bryce, di *Cannibal Holocaust*.

La stretta sulle videocassette si sarebbe in seguito allentata, per poi riproporsi ad ondate regolari e portare all'istituzione di organi di autoregolamentazione dell'industria come il Video Packaging Review Committee, con il compito di controllare il modo in cui i distributori procedevano alla vendita dei prodotti exploitation a partire dalla confezione stessa.

Ciò non ha impedito che l'onda lunga dei video nasties e la mitologia dello snuff si facciano sentire ancora oggi all'ombra della monarchia inglese. Come discusso da Johnny Walker in un recente saggio,<sup>342</sup> alcuni dei più estremi horror contemporanei prodotti nel Regno Unito, come *The Devil's Chair* (Adam Mason, 2007), sono legati all'epoca dei nasties in termini di memorie personali dei registi cresciuti durante quel periodo ansiogeno, mentre altri film inglesi, ad esempio *The Last Horror Movie* (Julian Richards, 2003), si rifanno espressamente allo stile e alla mitologia che circonda lo snuff. L'arbitrarietà dei metodi analitici per stabilire il grado di “pericolosità” di certe pellicole ad alto tasso di violenza e sadismo si è invece riproposta quando la British Board of Film Classification ha reso pubblici i criteri, a dir poco surreali, di uno studio commissionato per analizzare la percezione della violenza a sfondo sessuale con componenti di sadismo nei film (sulla base degli esiti di questa analisi, il BBFC rivedrà le proprie politiche in merito al trattamento da riservare a queste pellicole, facendo presagire una ulteriore stretta censoria sulla distribuzione). Ne è emerso, ad esempio, che il campione considerato si limita a 35 persone su tre città in totale ed è composto da individui che non sono spettatori abituali di quel genere di contenuti; inoltre, non sarebbero stati convocati esperti che potessero contribuire a contestualizzarne la ricezione secondo un corretto frame interpretativo.<sup>343</sup>

Considerando l'eredità di etichette problematiche come quelle di snuff e video nasty, ci rendiamo conto che le dinamiche di ricezione non sono cambiate e che filoni più vicini a noi come il *torture porn* si trovano oggi a fare i conti con le stesse questioni che i “progenitori” hanno affrontato qualche decennio orsono, incanalando, nel bene e nel male, tensioni sociali latenti ma pronte ad esplodere.

---

342 Johnny Walker, “Nasty visions: Violent spectacle in contemporary British horror cinema”, *Horror Studies*, 2.1, 2011, pp. 115-130.

343 Scott Beggs, “British Censor Board Using Bad Research to Inflict Greater Restrictions on Movies”, *Filmschoolrejects.com*, December 12, 2012.

<http://www.filmschoolrejects.com/opinions/british-censor-board-using-bad-research-to-inflict-greater-restrictions-on-movies.php>

Ultimo accesso: 16 dicembre 2012.

Innanzitutto, anche il torture porn, che inaugura una nuova sottocategoria dello splatter, viene definito come tale ex post e in modo piuttosto arbitrario. Il termine compare per la prima volta il 28 gennaio 2006 sulle pagine del *New York Magazine*: lo utilizza David Edelstein nell'articolo "Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn"<sup>344</sup> per riferirsi al film di Eli Roth *Hostel* (2005) e ad una manciata di film<sup>345</sup> realizzati a partire dal 2000 circa, caratterizzati dalla preponderanza nell'utilizzo di efferate scene di tortura, inserite all'interno di meccanismi narrativi in cui il sadismo gioca un ruolo primario nelle dinamiche tra i personaggi. Edelstein nota che, un tempo, scene di macelleria umana come quelle rappresentate in queste pellicole erano prerogativa dei cannibal movies italiani, mentre ora sono proiettate nei multiplex, e, a differenza degli slasher degli anni Settanta e Ottanta (definiti colloquialmente "hack-'em-ups"), in cui il fiotto di sangue era l'equivalente del *money shot* dei film porno, in questi casi le vittime non sono "intercambiabili". Si tratta insomma di film che mostrano personaggi comuni disposti a pagare per comprare il privilegio di torturare a morte qualcuno e che dipingono un mondo abitato da latenti serial killer: pellicole nichiliste al punto da richiedere la sospensione di ogni giudizio morale.

La causa su cui si punta il dito per questa svolta (se di svolta in effetti si tratta, visto che le considerazioni espresse non sono molto diverse da quelle che fomentavano il dibattito critico negli anni Settanta, quando si parlava di altri cicli del genere horror), è la paura. Secondo Edelstein, infatti,

fear supplants empathy and makes us all potential torturers, doesn't it? Post-9/11, we've engaged in a

---

344 David Edelstein, "Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn. Why has America gone nuts for blood, guts, and sadism?", *New York Magazine*, Jan 28, 2006.

<http://nymag.com/movies/features/15622/>

Ultimo accesso: 14 dicembre 2012.

345 I torture porn annoverano alcuni dei maggiori incassi del nuovo millennio, come lo stesso *Hostel* (il cui seguito è stato prodotto nel 2007, e il terzo capitolo nel 2011) e il franchise *Saw*, la cui saga inizia nel 2004 ad opera di James Wan e ad oggi conta sette titoli. Al filone afferirebbero sia alcune delle prove più interessanti di volti nuovi del genere horror, come Rob Zombie, che rientrerebbe nella categoria per il suo *La casa del diavolo* (*The Devil's Rejects*, 2005), sia incursioni saltuarie di insospettabili cineasti "impegnati" come Roland Joffé, che nel 2007 firma *Captivity*. E se non mancano esordi di rilievo, come il lungometraggio australiano indipendente *Wolf Creek* di Greg McLean (2005), il torture porn accoglie "a ritroso" anche opere significative della poetica di autori come Takashi Miike (*Ichigo the Killer*, 2001) e Gaspar Noé (*Irréversible*, 2002), esempi della "New Wave" del cinema horror francese come *Baise-moi* di Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi (2000), e pellicole meno ispirate che cercano di capitalizzare nel breve periodo puntando sull'interesse del pubblico per congegni narrativi il cui fulcro è la macelleria di giovani Americani in trasferta (sulla scia di *Hostel*, che si svolge nell'Europa dell'Est): ne sono un esempio *Turistas* (John Stockwell, 2006), ambientato in Brasile, e *Borderland* (Zev Berman, 2007), il cui setting è invece il Messico. Completa l'elenco *La passione di Cristo* diretto da Mel Gibson (*The Passion of the Christ*, 2004).

national debate about the morality of torture, fueled by horrifying pictures of manifestly decent men and women (some of them, anyway) enacting brutal scenarios of domination at Abu Ghraib. And a large segment of the population evidently has no problem with this. Our righteousness is buoyed by propaganda like the TV series *24*, which devoted an entire season to justifying torture in the name of an imminent threat.<sup>346</sup>

Non è nostra intenzione discutere qui in maniera dettagliata i tratti del torture porn,<sup>347</sup> che chiama in causa ulteriori categorie altrettanto problematiche come quella di *gornography*, ma solo segnalare alcune tendenze che lo accomunano ai filoni già discussi.

È evidente, innanzitutto, che nella maggior parte dei casi l'etichetta funziona da catalizzatore di un panorama variegato e il termine è usato spesso in ottica distributiva e al momento della ricezione, più che produttiva (tanto più che è spesso rifiutato dagli stessi registi). Basta infatti osservare da vicino la discontinuità (tanto in termini produttivi che di ricezione) di questi pochi esempi per rendersi conto della poca utilità del termine, a cui si ricorre per lo più per riferirsi alle sequenze di particolare violenza grafica, piuttosto che per designare vere e proprie componenti caratterizzanti. E se è evidente che il filone sembra segnare poco più di una nuova modulazione dello splatter più tradizionalmente inteso, il dibattito critico si è però subito acceso.

Adam Lowenstein, provocatoriamente, afferma che il torture porn non esiste e propone invece un frame a suo avviso più utile, quello cioè di *spectacle horror*:

the staging of spectacularly explicit horror for purposes of audience admiration, provocation, and sensory adventure as much as shock or terror, but without necessarily breaking ties with narrative development or historical allegory. Spectacle horror's "loudness" as a mode of direct, visceral engagement with viewers distinguishes it from "quieter" forms of what we might call "ambient horror", but this distinction should not mandate the negative value judgements that structure torture porn as a category.<sup>348</sup>

Invece di riferirsi a quei film che Edelstein ha preso in considerazione in termini di identificazione con i personaggi, Lowenstein – ben conscio che sono prodotti che possono piacere ad un pubblico specifico, cosa che anche Edelstein concede, ma ammettendo di non amare quel tipo di cinema in prima persona – ritiene più utile ragionare secondo le categorie con cui Tom Gunning analizza il cinema delle attrazioni. Esempi

---

346 D. Edelstein, op. cit.

347 Per un'analisi politica del filone rimandiamo a Jerod Ra'Del Hollyfield, "Torture Porn and Bodies Politic. Post-Cold War American Perspectives in Eli Roth's *Hostel* and *Hostel: Part II*", *Cineaction*, n. 78, 2009, pp. 23-31; per una prospettiva sul franchise *Saw* rispetto al genere horror contemporaneo, si veda invece Christopher Sharrett, "The Problem of *Saw*: 'Torture Porn' and the Conservatism of Contemporary Horror Films", *Cineaste*, Vol. 35, n. 1, Winter 2009, pp. 32-37.

348 Adam Lowenstein, "Spectacle horror and *Hostel*: why 'torture porn' does not exist", *Critical Quarterly*, Vol. 53, n. 1, p. 42.

precedentemente discussi come *The Execution of Mary, Queen of Scots* e *Electrocuting an Elephant* sono usati da Lowenstein per ribadire che, pur nella loro differenza, entrambi questi film “conclude with the attraction of spectacle horror and its ability to lend shocking feeling to history, with images important enough to the visual economies of the films to demand the art and labour of editing”:<sup>349</sup> come i suoi antecedenti del cinema delle origini, *Hostel* incanalerebbe l'orrore attraverso il desiderio dello spettatore di “sentire” la Storia – in questo caso il riferimento è chiaramente allo scandalo delle torture di Abu Ghraib. Lowenstein critica inoltre l'uso che Edelstein fa del termine “porno”, a cui applica un valore morale che ignora tutti gli studi accademici sulla pornografia e, invece di giustificare le torture reali attraverso quelle cinematografiche, come ritiene Edelstein, a suo avviso *Hostel* agirebbe proprio al contrario: applicando alle vittime la visione in prima persona – e con questo capovolgendo l'utilizzo della “I-camera” così come era usata negli slasher, cioè per attribuire lo sguardo al killer favorendone l'identificazione con lo spettatore – il film di Roth metterebbe il pubblico di fronte la responsabilità americana per ciò che è accaduto ad Abu Ghraib.

In questo senso, i cluster di immagini legate allo scandalo della prigione irachena sono state analizzate da Daniel Holland Earle proprio in rapporto con il torture porn: dallo studio emerge che la spettacolarizzazione della tortura deriverebbe dal fatto che le umiliazioni inflitte ai prigionieri di guerra si sono concentrate nel trovare il modo di degradare gli uomini oggetto delle torture, più che nel cercare il modo di farli parlare, trasformando di fatto lo strumento tortura (che molti Americani avrebbero approvato con lo scopo di prevenire ulteriori attacchi terroristici) in qualcosa di più vicino ad una forma di intrattenimento – caratteristica, questa, determinante nel suo legame con il filone. Come riassume Earle,

it appears that torture porn consists of three characteristics: the physical recording of the torturing process, the abjection of the human body, and the visual presentation of human pain and suffering. From these traits, it is suggested that the torture porn image can be best defined as: “the recorded image of the denigrated abject body whose anguish is perceived as a pleasurable experience by the viewing audience.”<sup>350</sup>

---

349 Ibidem, p. 50.

350 Daniel Holland Earle, “Torture Porn: Conceptualizing a Current Trend in Graphic Imagery”, disponibile al seguente link:

[http://citation.allacademic.com/meta/p\\_mla\\_apa\\_research\\_citation/2/5/6/8/5/pages256857/p256857-1.php](http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/5/6/8/5/pages256857/p256857-1.php)

Ultimo accesso: 14 dicembre 2012.

A partire da questi tratti, nello spazio di appena un lustro il filone cambia pelle e viene introdotta una nuova etichetta: con *A Serbian Film* (Srđan Spasojević, 2010) il campionario di torture si amplia, il livello di abiezione raggiunge abissi insondati in precedenza, al punto da portare al collasso le precedenti etichette di snuff e torture porn e coniare la nuova espressione *newborn porn*. Senza entrare nel dettaglio della ricezione della pellicola, già discussa da chi scrive in altra sede,<sup>351</sup> ci limitiamo a notare che in questo caso il timore della possibile esistenza degli snuff trova nel film di Spasojević un ulteriore approdo concettuale, in grado di unire le paure più “tradizionali”, legate al commercio dei filmati di morte, a quelle più specifiche che si appuntano sulla violenza contro i minori (nel caso specifico addirittura neonati).

In termini di eredità del filone, almeno dal punto di vista del sentire comune, il torture porn rimane comunque saldamente ancorato allo snuff. In una sorta di chiusura del cerchio, infatti, commentatori occasionali che si avventurano nell'analisi del primo, lo associano al secondo: lo snuff, per paradosso, viene così a costituirsi come la controparte reale del torture porn, operando come categoria veridittiva nei confronti di un sottogenere finzionale a tutti gli effetti. Sulle pagine della rivista online *Le reti di Dedalus*, leggiamo ad esempio:

La spiacevole sorpresa è che anche il “torture porn”, esattamente come il cinema porno, ha una sua versione amatoriale. Sono chiamati “snuff movies” i video amatoriali in cui vengono riprese torture realmente effettuate che sfociano nella morte della vittima. Queste produzioni illegali sono sconcertanti per il numero di spettatori clandestini che hanno al seguito in tutto il mondo. Distribuite perlopiù nel mercato nero dell’home video (è difficilissimo trovarli su Internet), gli snuff movies sono l’atto estremo del piacere della visione. Qualcosa da denunciare e bandire a livello mondiale.<sup>352</sup>

Se invece paragoniamo i faux-snuff al torture porn in termini di valutazione da parte delle autorità preposte a stabilire se le pellicole debbano o meno essere sottoposte a restrizioni, i due filoni si differenziano per un aspetto rilevante. Il visto censura di stati come la Gran Bretagna, infatti, parla chiaro: laddove *Hostel*, *Saw* e *Captivity*, seppur attaccati per il grado di violenza mostrato e considerati al limite del repellente dal punto di vista morale, sono comunque classificati come “uncut” dalla BBFC, pseudo-snuff come *August Underground* non lo sono. Secondo Steven Jones, questa differenza dipende

---

351 Cfr. N. Gallio, “Film, fan e teschi.”, cit.

352 Alessio Di Lella, “Visioni estreme. Torture Porn: quando il cinema diventa aberrante”, *Retididedalus.it*, novembre 2009.

[http://www.retididedalus.it/Archivi/2009/novembre/SPAZIO\\_LIBERO/visioni.htm](http://www.retididedalus.it/Archivi/2009/novembre/SPAZIO_LIBERO/visioni.htm)

Ultimo accesso: 14 dicembre 2012.

dall'effetto realtà che differenzia i due filoni:

It is true that Torture Porn does not feature graphic sex acts in conjunction with death, even if nudity and murder are juxtaposed in *Hostel*. However, Torture Porn, I contend, is less likely to face official censure because it is clearly marked as fantasy, and is not intended to be decoded as real(istic), while Snuff-fiction hinges on such a deceit. The crux of the issue then appears to be based on realism, and the coalescence of horror and sex in an age where pornography itself is becoming increasingly sadistic.<sup>353</sup>

E questo ci riporta al punto di partenza: cercare di capire i motivi della persistenza del mito dello snuff nella società contemporanea. Tenteremo di farlo a partire dalle dinamiche della sua diffusione e dal significato che assume nell'ambito del folklore e delle leggende urbane.

---

353 S. Jones, op. cit., pp. 4-5.



## CAPITOLO 3 – DENTRO E FUORI I TESSUTI

### 3.1 Leggende urbane, viralità ed effetto alone: lo snuff tra dinamiche di diffusione e contagio.

La foto mostra un adolescente sorridente, dai capelli biondi, con un largo sorriso stampato sul volto e l'apparecchio per i denti bene in vista. Indossa una camicia azzurra e un gilet rosso, a righe bianche e blu. Il testo sovrimpreso all'immagine recita “Acquires first acting job. Snuff movie.”<sup>354</sup> L'immagine è una variazione dell'internet meme<sup>355</sup> “Bad luck Brian”,<sup>356</sup> ottenuto combinando la popolare istantanea che caratterizza il meme originario con l'inserimento di un nuovo testo su due livelli: un'operazione che richiede pochi istanti utilizzando siti come Memegenerator.net e che permette di sostituire la frase precedente, che indica generalmente un fatto imbarazzante o tragico avente per protagonista il bambino della foto, con una nuova disavventura.

Quella appena descritta è solo una delle varianti che utilizzano il termine snuff per creare frasi comiche a partire da elementi visivi di grande popolarità online. Altri esempi contemplano l'uso di internet slang abbinato a rielaborazioni di personaggi di successo sul Web, come la versione malamente disegnata e psicotica di Paperino, ribattezzata Uncle Dolan, protagonista di una variante che recita “Watch a snuff movie of horrible tortures. Fap.”,<sup>357</sup> laddove il verbo *to fap*, nello slang di Internet, indica l'attività masturbatoria,<sup>358</sup> o, ancora, la serie avente per protagonista Paranoid Parrot,<sup>359</sup> un pappagallo blu e giallo che

---

354 <http://memegenerator.net/instance/22696058>

Ultimo accesso: 29 dicembre 2012.

355 Nella sua accezione più generica, un meme è un'unità culturale in grado di propagarsi auto-replicandosi da una mente (o da un supporto simbolico) all'altra. La sua definizione, piuttosto controversa, è stata proposta dal biologo Richard Dawkins nel libro *Il gene egoista*, Milano, Mondadori, 1995. È stata successivamente ripresa da Susan Blackmore nel volume *La macchina dei memi. Perché i geni non bastano*, Torino, Instar Libri, 2002. In breve tempo è divenuto un concetto popolare tra quanti si occupano a livello professionale di comunicazione, viralità, marketing, social media e studio di tendenze e mode: cfr. Francesco Ianneo, *Memetica. Genetica e virologia di idee, credenze e mode*, Roma, Castelvechi, 2005.

356 Per una ricostruzione delle origine del meme: cfr. <http://knowyourmeme.com/memes/bad-luck-brian>

Ultimo accesso: 29 dicembre 2012.

357 <http://memegenerator.net/instance/19073107>

Ultimo accesso: 29 dicembre 2012.

358 <http://knowyourmeme.com/memes/fap>

Ultimo accesso: 29 dicembre 2012.

359 <http://knowyourmeme.com/memes/paranoid-parrot>

Ultimo accesso: 29 dicembre 2012.

guarda da sopra la propria spalla e le cui frasi rimandano appunto a scenari paranoici, di cui esiste la versione “Didn't get the job. They know I watch snuff movies.”<sup>360</sup>

In altri casi, gli utenti possono creare un nuovo meme utilizzando un semplice software di photo editing, aggiungendo a fotogrammi di film e popolari serie tv, balloon contenenti testi ironici: ad esempio, ad un'immagine che raffigura il serial killer Dexter Morgan dell'omonima serie trasmessa negli U.S.A. da Showtime, ripreso in compagnia del figlio Harrison mentre guardano lo schermo di un computer, è stata associata la frase “Son, this is what they call a snuff-movie. Soon we'll be making one of our own.”<sup>361</sup>

I pochi esempi elencati mostrano innanzitutto come, nell'ambito di queste pratiche dai forti intenti ludici, il termine meme vada inteso in senso “depotenziato” rispetto a più rigide definizioni accademiche e scientifiche, tenendo però presente, come ricorda Whitney Phillips, che un meme si diffonde perché qualcosa riguardo ad una certa immagine o frase o video, si allinea con un set di norme linguistiche e culturali già stabilite.<sup>362</sup> L'uso dello snuff come riferimento culturale applicabile ai memi più disparati chiarisce invece che la percezione del tropo ha più a che fare con fenomeni tipici della rete come il *lulz*,<sup>363</sup> nonché a pratiche di manipolazione delle immagini che, lungi dal riferirsi alle originarie nozioni di meme, hanno più a che vedere con la possibilità offerta dagli ambienti digitali di modificare contenuti in tempi rapidi, senza dover conoscere approfonditamente l'utilizzo di programmi complessi di fotoritocco o video editing.

Queste modalità di rielaborazione “soft” e diffusione di materiali visivi sfruttano evidentemente le possibilità offerte dai media digitali<sup>364</sup> e dal Web 2.0 in particolare, ma in termini di analisi delle dinamiche di propagazione sono soggette a diversi modelli. Vale la pena soffermarsi brevemente su alcune considerazioni espresse da Henry Jenkins in merito agli *spreadable media*. L'analisi di Jenkins, che trova una forma più “stabile”

---

360 <http://www.quickmeme.com/meme/35ovlt/>  
Ultimo accesso: 29 dicembre 2012.

361 <http://cheezburger.com/5563339776>  
Ultimo accesso: 29 dicembre 2012.

362 Whitney Phillips, “In Defense of Memes”, web essay pubblicato su [www.spreadablemedia.org](http://www.spreadablemedia.org)  
Ultimo accesso: 29 dicembre 2012.

Sull'argomento si veda anche Mark Dery, “Endtime for Hitler. On the Downfall Parodies and the Inglorious Return of Der Führer”, in Mark Dery, *I Must Not Think Bad Thoughts. Drive-by Essays on American Dread, American Dreams*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, pp. 101-111.

363 Il termine indica una particolare forma di umorismo che è spesso legato a contenuti politicamente scorretti: si tratta di una sorta di risata fatta alle spese di qualcuno, una degenerazione del più innocuo *lol*.

364 Cfr. Enrico Menduni, *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2007.

nell'omonimo libro,<sup>365</sup> è stata sviluppata in collaborazione con i membri del Convergence Culture Consortium in forma di white paper serializzato in otto post sul suo blog<sup>366</sup> a partire dal febbraio 2009, ed era stata in parte illustrata nel corso della conferenza “Futures of Entertainment” nell'autunno 2008.

Partendo dalla considerazione che i termini “virale” e “meme” sono utilizzati nell'ambito del marketing, dell'advertising e dell'industria dei media per indicare fenomeni molto diversi tra loro (dal word-of-mouth ai video remixati su YouTube), Jenkins rileva che l'utilizzo del concetto di distribuzione virale, per quanto confuso, è comunque utile per capire l'emergere di uno “spreadable media landscape” e costituisce un modo problematico di guardare alla distribuzione di contenuti attraverso reti più o meno informali di consumatori: si tratta di nozioni complesse anche dal punto di vista culturale, dal momento che l'enfasi su viralità e memi trascura il fatto che, nella pratica effettiva, le idee subiscono trasformazioni e distorsioni nel passaggio da un individuo all'altro, e non vengono replicate in modo esatto. Il modello proposto da Jenkins enfatizza l'attività dei consumatori, quelli che l'antropologo Grant McCracken chiama “moltiplicatori” nel dare forma alla circolazione dei contenuti mediali, espandendo i significati potenziali e aprendo ai brand nuovi e inattesi mercati:

Rather than emphasizing the direct replication of “memes”, a spreadable model assumes that the repurposing and transformation of media content adds value, allowing media content to be localized to diverse contexts of use. This notion of spreadability is intended as a contrast to older models of stickiness which emphasize centralized control over distribution and attempts to maintain “purity” of message. [...] The metaphor of “infection” reduces consumers to the involuntary “hosts” of media viruses, while holding onto the idea that media producers can design “killer” texts which can ensure circulation by being injected directly into the cultural “bloodstream”. While attractive, such a notion doesn't reflect the complexity of cultural and communicative processes. A continued dependency on terms based in biological phenomena dramatically limits our ability to adequately describe media circulation as a complex system of social, technological, textual, and economic practices and relations.<sup>367</sup>

Problemi di definizione (che cosa si intende con “viral media”?), di misurazione, di progettazione, prosegue Jenkins, rendono difficile un approccio analitico ai contenuti

365 Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York, New York University Press, 2013.

366 Henry Jenkins, *If It Doesn't Spread, It's Dead (Part One): Media Viruses and Memes*, Henryjenkins.org, February 11, 2009.

[http://henryjenkins.org/2009/02/if\\_it\\_doesnt\\_spread\\_its\\_dead\\_p.html](http://henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html)

Ultimo accesso: 7 novembre 2012.

Il white paper è anche accessibile al seguente link:

[http://www.convergenceculture.org/weblog/2009/02/if\\_it\\_doesnt\\_spread\\_its\\_dead\\_p\\_7.php](http://www.convergenceculture.org/weblog/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p_7.php)

Ultimo accesso: 1 gennaio 2013.

367 Ivi.

definiti virali, che sarebbero in grado, fin da quando Douglas Rushkoff (riprendendo la proposta di Richard Dawkins a proposito dei meme) ne ha descritto il funzionamento nel 1994,<sup>368</sup> di trasmettersi attraverso la “datasfera” così come i virus biologici infettano gli organismi viventi. In opposizione a questa visione, che non tiene conto del valore dei contenuti diffusi dagli utenti (che anzi vengono definiti da alcuni con l'etichetta spregiativa “media snacks”), Jenkins sostiene che la loro diffusione avvenga invece perché gli utenti li ritengono significativi e, contro l'idea dell'auto-replicabilità memetica, partecipano attivamente alla loro diffusione, non essendo necessariamente suscettibili ai contenuti virali. Questa prospettiva tiene evidentemente conto del fatto che la cultura è qualcosa che viene creata collettivamente e che gli individui, pur influenzati dal mondo in cui sono immersi (idee, mode...), contribuiscono in prima persona a questi processi attraverso le scelte che compiono. L'adattamento culturale sarebbe dunque più complesso della circolazione dei memi, perché considera la scelta compiuta dal soggetto e il medium in cui le idee sono fatte circolare (rispetto alla proposta di Dawkins, in cui le idee “acquisiscono” le persone, si può parlare invece di come le persone si appropriano delle idee).

Nel criticare il paradigma memetico, anche sulla scorta di osservazioni di Knobel e Lankshear,<sup>369</sup> Jenkins utilizza il meme LOLcat<sup>370</sup> per sottolineare come, più che il contenuto delle immagini, ciò che conta nella loro diffusione è il fatto che esse possono essere adattate nei modi più diversi: la replicazione di questo particolare contenuto non è dovuto alla natura intrinsecamente irresistibile dei “gattini”, ma al fatto che possono essere usati per produrre significati. In questo senso, si tratta di strumenti a disposizione delle persone per spiegare il mondo che le circonda.

Dopo questa breve digressione, torniamo a considerare l'ampia circolazione di immagini di morte online. Potremmo parafrasare l'assunto di Jenkins “If It Doesn't Spread, It's Dead”, ricavandone una versione alternativa: “If It's Dead, It Spreads.” Affronteremo meglio la questione nel capitolo dedicato ai remix dei video di morte, ma possiamo per ora cercare di capire meglio la paradossale persistenza del mito dello snuff ai tempi di Internet, legata appunto alle dinamiche di circolazione nelle reti sociali, prima ancora che in quelle

---

368 Richard Brodie, *Virus of the Mind: The New Science of the Meme*, Seattle, Integral Press, 1996.

369 Michele Knobel, Colin Lankshear, *New Literacies: Everyday Practices & Classroom Learning*, Buckingham, Open University Press, 2007.

370 Secondo Wikipedia, il termine indica un'immagine che abbina fotografie di gatti a testi umoristici, utilizzando testi idiosincratici e volutamente sgrammaticati (il cosiddetto “lolspeak”).

<http://en.wikipedia.org/wiki/Lolcat>

Ultimo accesso: 13 giugno 2012.

digitali. Paradossale perché, semplicemente digitando i termini “snuff film” in un motore di ricerca, possiamo raccogliere elementi sufficientemente chiari per rispondere alle domande “che cos'è uno snuff” e “gli snuff esistono veramente?”, quesiti posti piuttosto frequentemente nei forum online da utenti che hanno sentito nominare il termine dai media broadcast e si dicono preoccupati della loro esistenza.

Nelle prime due pagine dei risultati di ricerca del termine “snuff film” di Google, troviamo infatti tutte le informazioni necessarie per orientarci e avere un'idea abbastanza precisa sull'argomento. Ma allora perché continuiamo a interrogarci?

Consideriamo innanzitutto il lemma snuff, così come viene spiegato su tre siti in particolare: Wikipedia, Tvtropes e Snopes.

La voce snuff film dell'enciclopedia online (facciamo riferimento alla versione inglese, più completa di quella italiana) riporta la seguente definizione:

A snuff film is a motion picture genre that depicts the actual rape or murder of a person or people, without the aid of special effects, for the express purpose of distribution and entertainment or financial exploitation. The existence of for-profit snuff films is generally considered an urban legend. Some filmed records of executions and murders exist but have not been made or released for commercial purposes.<sup>371</sup>

Il lemma è molto dettagliato e riporta le prime occorrenze del termine snuff film, legate al caso Manson; l'utilizzo del verbo *to snuff someone out* come equivalente di “uccidere”, che nello slang inglese risalirebbe a centinaia di anni or sono; una lista di pellicole che hanno esplorato l'idea di riprendere omicidi in diretta; un ulteriore elenco di film che chiarisce dell'evoluzione del filone dopo il “prototipo” del 1976. Nel paragrafo “Recorded deaths” si precisa poi:

Some murderers have recorded their acts on video. Documentary film makers and television news crews have also captured footage of executions or accidental deaths. The resultant footage is not usually considered to constitute a snuff film because the deaths were not enacted in a for-profit film.

Quest'ultima non è una distinzione di poco conto, perché è esattamente nelle pieghe di questo materiale “altro” che esplode la capacità “replicativa” di quella che è nata come una leggenda urbana: nelle riprese di morti in diretta avvenute nelle circostanze più diverse; nei video di esecuzioni; nelle registrazioni delle sevizie operate da serial killer sulle loro vittime. La voce si chiude elencando alcuni casi di falsi snuff che hanno avuto

---

371 [http://en.wikipedia.org/wiki/Snuff\\_film](http://en.wikipedia.org/wiki/Snuff_film)  
Ultimo accesso: 23 febbraio 2012.

eco internazionale. In altri termini, quindi, anche solo consultando Wikipedia ci sarebbero elementi sufficienti per fare un minimo di chiarezza sull'argomento.

Tvtropes, wiki che cataloga tropi afferenti al mondo delle serie TV e di altri prodotti culturali come fumetti e videogiochi, spiegandone dettagli e occorrenze, ricostruisce la genealogia del mito precisando la doppia linea che porta a Manson da un lato, e alla campagna di *Snuff/Slaughter* dall'altro, e ribadendo che, seppur vi sia una dimostrata circolazione di filmati che mettono in scena vere morti, questi non sono da considerarsi veri e propri snuff, in quanto non sarebbero stati prodotti per ricavare un profitto economico.<sup>372</sup>

Alla voce “A Pinch of Snuff”, Snopes, sito che da anni si dedica al *debunking* di bufale, rumors e leggende urbane, dedica una approfondita analisi al fenomeno snuff, e motiva la persistenza della sua credenza per le seguenti ragioni principali: la realizzazione di fake di alta qualità tecnica nell'ambito del cinema horror; l'effettiva presenza di sequenze che ritraggono morti reali in film che assemblano compilation di *death scenes*; l'utilizzo, in molti film dell'orrore, dello snuff come elemento centrale della storia; le notizie di cronaca relative a serial killer che avrebbero ripreso le loro vittime (non da ultime le attività della “Family” di Charles Manson, culminate nei delitti Tate/La Bianca avvenuti nel 1969 a Los Angeles).<sup>373</sup>

Prima però di considerare perché lo snuff si sia radicato in un momento storico-sociale così preciso della storia americana e in un'area così localizzata come la California, è utile riassumere alcuni dei tratti generali delle cosiddette leggende metropolitane.

Il lavoro di Jan Harold Brunvand, forse il più noto studioso di folklore e leggende urbane,<sup>374</sup> ci ricorda infatti che questi contenuti riflettono molte delle speranze, delle paure e dell'ansia dei nostri tempi, e guadagnano credibilità da precisi dettagli di tempi e luoghi o da riferimenti a fonti autorevoli. Sono inoltre in grado di sopravvivere se dotate di tre elementi essenziali: la storia presenta un forte appeal; è fondata su una credenza effettiva; porta un messaggio significativo o una morale. Se, spesso, le leggende urbane prendono la forma di espliciti avvertimenti, mettono in guardia sulle conseguenze di certe azioni o

372 <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SnuffFilm>

Ultimo accesso: 30 dicembre 2012.

373 Barbara Mikkelson, “A Pinch of Snuff”, *Snopes.com*, 31 October 2006.

<http://www.snopes.com/horrors/madmen/snuff.asp>

Ultimo accesso: 1 gennaio 2013.

374 Tra le sue numerose pubblicazioni, segnaliamo il vasto repertorio di motivi folklorici: Jan Harold Brunvand, *Encyclopedia of Urban Legends, Updated and Expanded Edition*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2012.

offrono esempi di comportamenti retti da imitare, nondimeno offrono anche critiche a condotte o norme sociali e suggeriscono informazioni che le persone a cui sono indirizzate trovano utili e rilevanti (sebbene, a volte, a livello inconscio):

Legends survive by being as lively as “factual” as the television evening news, and, like the daily news broadcasts, they tend to concern deaths, injuries, kidnappings, tragedies, and scandals. Apparently the basic human need for personal contact cannot be entirely replaced by the mass media and popular culture. A portion of our interest in what is occurring in the world must be filled by some face-to-face reports from other human beings.<sup>375</sup>

Ciò che le leggende hanno in comune con i rumors e le voci infondate, prosegue Brunvand, è il fatto di gratificare il desiderio degli esseri umani di comprendere eventi bizzarri, spaventosi o potenzialmente pericolosi che possono essere accaduti, soddisfacendo al tempo stesso una curiosità morbosa e l'interesse verso il sensazionale, ma nell'ambito di una cornice di fruizione più sicura e positiva. Queste chiacchiere informali riempirebbero anche i buchi lasciati dagli organi di informazione ufficiali, affidandosi invece al passaparola (word-of-mouth):<sup>376</sup> per questo, al di là di un nucleo stabile della storia, vi sono altri elementi che variano costantemente, sono assorbiti nella cultura orale e rielaborati attraverso un processo di ripetizione e racconto creativo, dando vita a narrazioni orali stereotipate e formalizzate, ma allo stesso tempo fluide e in grado di adattarsi a contesti locali. Va da sé che comprendere chi racconta la storia, quando, a chi e perché sono dati essenziali per ricostruirne le dinamiche di diffusione. Vediamo ora come questi elementi hanno funzionato nel caso dello snuff.

Tra il 15 giugno 1970 e il 19 aprile 1971, nel corso del processo che ha visto salire sul banco degli imputati Charles Manson e i membri della “Family” responsabili degli omicidi Tate/LaBianca, si sono iniziate a delineare due ricostruzioni della vicenda destinate ad imprimersi nell'immaginario collettivo degli Stati Uniti. Da un lato, quella ufficiale: quella cioè che Vincent Bugliosi, il procuratore distrettuale che aveva assunto il ruolo dell'accusa, avrebbe in seguito dato alle stampe nel libro *Helter Skelter*.<sup>377</sup> Pubblicato in

375 Jan Harold Brunvand, *The Vanishing Hitchhiker. American Urban Legends and Their Meanings*, New York/London, W. W. Norton & Company, 1981, p. 11.

376 Caratteristica delle leggende urbane è appunto quella di trasmettersi facendo riferimento alla fonte come il classico “amico di un amico”, rendendo quasi impossibile stabilirne l'origine con certezza. Ma, con la sempre più massiccia presenza dei mass media, giornali, radio, TV e Internet fanno da cassa di risonanza amplificando a dismisura e in tempi brevi ciò che prima si trasmetteva da una persona all'altra nell'arco di intervalli di tempo ben più dilatati. Cfr. Robert E. Bartholomew and Benjamin Radford, *The Martians Have Landed! A History of Media-Driven Panics and Hoaxes*, Jefferson, North Carolina, and London, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.

377 Vincent Bugliosi, Curt Gentry, *Helter Skelter – Storia del caso Charles Manson*, Milano, Mondadori, 2006.

America nel 1974 e vincitore di un Edgar Allan Poe Award l'anno seguente, il volume ha lanciato la carriera letteraria di Bugliosi ed è stato adattato nell'omonimo film diretto da Tom Gries nel 1976, primo di una lunga serie di pellicole che ancora oggi continuano ad essere prodotte su Manson e i suoi seguaci (l'ultima, in ordine cronologico, è *Manson Girls* di Susanna Lo, realizzata nel 2011).

Dall'altro lato, invece, si fanno strada elementi che non rientrano nel “canone Bugliosi”, ma trovano spazio anch'essi in una pubblicazione. Ci riferiamo a *The Family*,<sup>378</sup> un libro pubblicato nel 1971 dal poeta e attivista Ed Sanders con il sottotitolo *The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion*, evidente riferimento al delirante piano di Manson di organizzare un fronte di resistenza nel deserto a bordo di dune buggy armate di fucili mitragliatori, quando fosse scoppiato l'Helter Skelter.<sup>379</sup> Ciò che qui ci interessa è contenuto in questo secondo volume, e precisamente nella prima edizione: qui si parla infatti di snuff film per la prima volta.

Sanders, che aveva seguito tutte le fasi del processo e condotto in prima persona indagini parallele a quelle ufficiali, dissemina il libro di circoscritti riferimenti alle attività della “Famiglia” legate alla realizzazione di filmati, lasciando intendere che alcuni di essi, solitamente a sfondo sessuale o incentrati sulle famigerate “danze dei coltelli”, avessero come oggetto pratiche violente:

Più o meno nella stessa epoca [inizio 1969] Charlie e le ragazze girarono un film porno presso la piscina di Nicholas Canyon Road n. 2600 sulle alture che sovrastano Malibu. Secondo gli agenti della squadra omicidi di Los Angeles, il produttore sarebbe stato Marvin Miller. La proprietaria della villa, signora Gibbons, dopo aver ricevuto dai vicini un fiume di reclami, si recò sul posto in compagnia del suo legale e trovò un machete insanguinato che, secondo la polizia, Manson aveva usato durante la lavorazione del film per trancare il braccio di qualcuno.<sup>380</sup>

E ancora, quando Manson cerca di coinvolgere potenziali investitori per girare un documentario che potesse promuoverne la figura presso il pubblico e supportarne la carriera musicale che stava cercando di intraprendere:

Ci fu qualche discussione sul “senso” da dare al filmato. Si ricorderà che il 1966 fu l'anno di *Easy Rider*, il film sui giovani nomadi, impostato sui temi della violenza, della droga, delle comuni, dei biker, del traffico di stupefacenti, delle motociclette impazzite, dell'odio. Lo stesso Manson aveva in mente un film che si sarebbe dovuto intitolare invece *Easy Snuff*, qualcosa come “l'ammazzamento facile”. Voleva il satanismo, voleva una rapina e un inseguimento della polizia, voleva una bella

378 Ed Sanders, *La “Famiglia” di Charles Manson. Gli assassini di Sharon Tate*, Milano, Feltrinelli, 1972.

379 Con questo termine, tratto dall'omonima canzone dei Beatles, Manson indica una sorta di caos sociale che avrebbe portato allo scontro tra bianchi e neri, al termine del quale lui e i membri delle “Family” avrebbero preso il potere.

380 Ibidem, p. 165.



pellicola su Armageddon che si concludesse con la carneficina dello Helter Skelter.<sup>381</sup>

Se Sanders non manca di ricordare che Manson continua costantemente ad approvvigionarsi di attrezzatura professionale per realizzare film porno e sadomasochisti, arrivando a rubare un furgoncino della NBC-TV carico di macchine da presa, obiettivi e impianti di registrazione per un valore di 10.000 dollari, è con le interviste a presunti testimoni oculari che instilla il dubbio su quali estremi avrebbero raggiunto i sodali di Manson. Più di una delle fonti di Sanders afferma infatti di aver assistito alla proiezione di corti in cui sarebbero state sacrificate vittime umane nel corso di cerimonie magico-occultistiche:

Il giovane ha fornito poi molti particolari di un cortometraggio dove si vedeva una donna sacrificata sulla spiaggia. Il filmato, secondo lui, faceva parte di una pellicola più lunga.

All'inizio gli avevamo chiesto se sapesse dell'esistenza di film di sacrifici umani. Ed ecco il seguito dell'intervista:

R. So soltanto di un film di ammazzamenti, insomma... cioè...

D. Di che genere di film intendi parlare?

R. Bè, c'era una donna, avrà avuto 27 anni, capelli corti... già... e le avevano tagliato la testa, ecco che cosa...

D. E questo dove è stato?

R. Probabilmente, bè, in quella zona vicino alla superstrada n. 1, sulla spiaggia.

D. Chi c'era?...

R. Di facce non se ne vedevano. Avevano tutti dei mantelli neri con il cappuccio nero, cioè... [...]

R. Era morta. Era stesa là e basta.

D. Era già morta?

R. Proprio così, le gambe larghe... Dicevano solo che le era stata tagliata la testa. Lei era distesa lì.

D. Come cominciava il film? Non si vedeva il sacrificio vero e proprio?

R. (*Fa segno di no*). Tutt'intorno al cerchio si vedeva gente che si gettava il sangue addosso. [...]

D. C'era la testa vicino?

R. Proprio accanto al corpo. (*Con le mani indica la posizione*). [...]

Fecero quello che dovevano fare e poi seppellirono i resti in una piccola buca scavata nel terreno.<sup>382</sup>

La psicosi generata dal caso Manson è probabilmente difficile da comprendere oggi, a distanza di quasi mezzo secolo, ma al culmine dei crimini commessi dai sodali di "Charlie" l'area di Los Angeles era in preda al panico: un gruppo così ristretto di persone era in grado di intrufolarsi di notte nelle abitazioni di perfetti sconosciuti per dimostrare di poter colpire chiunque (il famigerato *creepy crawling*); di dedicarsi ad attività illecite circondate dal sospetto di orge, riti satanici ed efferati omicidi, frequentando al tempo stesso gli ambienti dell'industria discografica più in vista e band come i Beach Boys; di gettare nella più profonda confusione inquirenti e mass media con strampalate teorie come l'Helter Skelter, creando una versione degenera dell'immagine degli hippy e del "Flower

---

381 Ibidem, p. 197.

382 Ibidem, p. 246.

Power”); di attentare alla vita del Presidente degli Stati Uniti Gerald Ford, mentre si progettava di dirottare un aereo di linea e venivano redatte liste di star hollywoodiane da eliminare.

È probabile che, a differenza di altri noti criminali che avrebbero in seguito segnato la cronaca americana, a fare la differenza nel caso specifico sia una questione di scala e proporzioni delle azioni commesse rispetto all'ampiezza delle intenzioni, che hanno portato ad identificare Manson come “The Man Who Killed the '60s” e la Family come “The Love and Terror Cult”, come titolavano i media dell'epoca. Lo stesso Bugliosi, chiamato a pronunciarsi sul perché Manson abbia suscitato un'eco così vasta, suggerisce l'ipotesi seguente:

Ritengo che la principale ragione del persistente interesse suscitato da questa vicenda consista nel fatto che si tratta del più strano caso di omicidio plurimo in tutti gli annali del crimine. E, quale che sia il motivo, la gente è magneticamente attirata dalle cose strane e bizzarre.

C'è anche un'altra ragione. Il nome stesso di Manson è diventato una metafora del male, ingigantendo il suo titolare a proporzioni quasi mitiche. Charles Manson è diventato il simbolo del lato oscuro e malvagio dell'umanità. E, ancora una volta, una parte della natura umana è affascinata dalla malvagità allo stato puro [...]

Come il male, anche la paura ha un fascino. E Manson, naturalmente, gioca sulla paura come forse nessun altro.<sup>383</sup>

Radicare il mito dello snuff in questo preciso contesto rappresenta dunque una sorta di legittimazione a trasferire allo stesso snuff una parte della malvagità mansoniana, assegnandogli una sorta di patente di “male assoluto”. Ma, ad amplificare l'interesse per Manson, entrano in gioco anche altre variabili. Non va dimenticato, infatti, che questo caso rientra in un più ampio contesto relativo alle tradizioni orali delle gesta di individui che violano le leggi della società in cui vivono, e della forma folclorica in cui sono confezionati i racconti delle loro imprese: il cosiddetto “crimelore” è ampiamente diffuso nella tradizione folk americana, dalle ballate alle leggende urbane, ed è caratterizzato da componenti quali discorsi in gergo criminale, storie di confidenze fatte a truffatori e imbroglioni e esperienze personali di attività criminose raccontate da prigionieri o dalle stesse vittime. Come suggerisce Eleanor Wachs, dal momento che i cittadini americani, soprattutto coloro che vivono in aree urbane, percepiscono il crimine come una presenza preoccupante che ha pesanti ripercussioni sul loro vivere quotidiano, hanno creato una forma folclorica per gestire l'ansia derivante dalla possibilità di essere vittima di un reato e per poter eventualmente gestire la situazione:

---

383 Ibidem, p. 535.

These crime-victim stories, describing muggings, rapes, murder, and other physical assaults, are highly structured narratives that explicate a confrontation between an offender and his victim. Often, the teller describes where the event took place and the action between the story's characters. Narrators often complete the narrative with an explanation of how the event was resolved and a coda, or comment, about the event or a general comment about the overwhelming intrusion of crime into daily life.

Crime-victim stories are told for several reasons. They impart crime-prevention skills, or "street smarts," telling urbanites about safe and unsafe locales so they can adjust their mental maps of their urban environment. They reinforce the theme of bystander apathy: there are few Good Samaritans in the city.<sup>384</sup>

Ai tradizionali resoconti dei reati commessi dai banditi del West, dai rapinatori e dai gangster si aggiungono oggi le efferate azioni di killer seriali come Albert DeSalvo, noto come lo Strangolatore di Boston, assassini cannibali come Jeffrey Dahmer e *cult leader* come Manson, a riprova di una fascinazione che non conosce flessione e a cui l'America sembra prestare una attenzione vorace.<sup>385</sup> In questo senso, Manson poneva una doppia minaccia, una reale, l'altra percepita: oltre ad essere ricollegato ad una serie di brutali omicidi dai contorni tanto bizzarri quanto efferati, per molti americani il culto che aveva raccolto attorno a sé rappresentava un pericolo per la società, in quanto parte dei gruppi devianti presenti sul suolo statunitense (non solo afferenti all'ambito religioso). Inoltre, il timore che Manson facesse uso del lavaggio del cervello per piegare la volontà dei suoi giovani adepti è parte delle credenze circolanti negli anni '70 su questi gruppi alternativi, che comprendevano la Chiesa dell'Unificazione del Reverendo Moon, il Tempio del Popolo di Jim Jones e diversi culti satanici.<sup>386</sup>

L'onda lunga della vicenda era però destinata a non esaurirsi dopo la sentenza,<sup>387</sup> ma anzi a complicarsi ulteriormente a seguito della proiezione di un film che sembrava legato al caso Manson: *Slaughter*. Per capire l'eco che aveva suscitato la visione della pellicola, facciamo riferimento ad un carteggio<sup>388</sup> tra il direttore dell'FBI, Clarence M. Kelley, e Dorris Sesler, Presidente della National Organization for Women (NOW), una delle più

---

384 Eleanor Wachs, *Crimelore*, in Jan Harold Brunvand (edited by), *American Folklore. An Encyclopedia*, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1996, p. 378.

385 Cfr. David Schmid, *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

386 Cfr. Bill Ellis, *Cults*, in Jan Harold Brunvand (edited by), *American Folklore*, cit., pp. 384-385.

387 Manson e i membri della "Famiglia" ritenuti colpevoli di aver materialmente preso parte agli omicidi Tate/La Bianca sono stati condannati a morte; la sentenza è stata commutata in ergastolo nel 1972, quando lo stato della California ha messo al bando la pena di morte.

388 Il file, un report sulle attività della NOW, è suddiviso in tre parti ed è stato rilasciato di recente dallo stesso Federal Bureau of Investigation. I documenti a cui facciamo riferimento sono disponibili online e liberamente consultabili al seguente link:

<http://vault.fbi.gov/National%20Organization%20for%20Women%20%28NOW%29/National%20Organization%20for%20Women%20%28NOW%29%20Part%202%20of%203/view>

Ultimo accesso: 27 dicembre 2012.

radicate organizzazioni femministe operanti sul suolo americano, attiva dal 1966. Il 29 ottobre 1975, Sesler scrive:

We are shocked and horrified by the attached newspaper articles describing an underground sex film in which a woman and several men engage in a variety of sex acts, followed by the murder and dismemberment of the woman.

The existence of such a film, whatever its origin, is a degrading comment on all humankind. Have we reverted to the Coliseum? Do we kill for entertainment?

Can people who ignored previous feminist protests against women' misuse in and by society still afford to blind their eyes and close their ears? Is a woman's life of so little import? If, in insanity, they condone this atrocity, what will the next film show?

[...] This chapter demands that you use the full power of your office and your personal commitment to human decency to uproot this menace.

La stessa lettera era stata inviata pochi giorni prima al Senatore Robert Griffin, e il suo personale sollecito presso l'FBI aveva probabilmente fatto sì che il Bureau prendesse in carico celermente la richiesta della NOW: la risposta di Kelley infatti non si fa attendere e il 13 novembre assicura a Sesler che l'FBI sta attivamente indagando per verificare l'esistenza del film in questione, facendo altrettanto con Griffin il 5 dicembre. In entrambi le lettere spedite da Sesler, alcuni ritagli di giornale accompagnavano la missiva: si trattava di due articoli datati 3 ottobre 1975. Il primo, della *Detroit Free Press*, titolava “Latin Sex Film Ends With Actual Killing”; il secondo, del *Detroit News*, recitava invece: “For a \$200 ticket, you can see sex – and real murders.” La *Detroit Free Press* cita una fonte investigativa dell'Ufficio per il crimine organizzato, il Detective Joseph Horman, che afferma che alcuni credibili informatori della malavita ritengono ci siano otto snuff films in circolazione, mostrati nel corso di proiezioni private al costo di 200 dollari. Sarebbe inoltre possibile acquistarne una copia per 1.500 dollari:

“Several weeks ago they supposedly had a private showing in New York.” he said. “I had first heard about them from a reporter.” Horman said. “As a result of that initial inquiry I sought out my sources in the underworld, sources who have proven to be very reliable in the past. They said that in the end, the climax depicts the actual murder of the female.”

He indicated the films begin with an actress and several actors engaging in a variety of sex acts. Soon, however, a knife appears, and the actress is stabbed to death and dismembered.

“The information I had received said they were probably shot in Latin America. Argentina was the word I got.” Horman said.

Il *Detroit News*, che cita lo stesso Horman, ricostruisce una proiezione-tipo:

Each viewer plucks down two hundred bucks, someone cuts the lights and the projector begins to whir.

It obviously isn't an ordinary pornographic movie.

The reel spins off scene of various sex acts between an actress and several men when, suddenly, a knife appears and the actress is stabbed to death. As the grisly film grinds on, the “actors” continue hacking at the dead woman's body until she is dismembered.  
But they're not acting and the violent murder on the screen is real.  
The movie is one of an undetermined number of so-called “slasher” films being circulated at private screenings, police said.

Ma cosa ha consentito a questa voce di assumere tratti più concreti?

In un articolo pubblicato nel giugno del 1999 sullo *Skeptical Inquirer*, Scott Aaron Stine analizza lo snuff in termini di leggenda urbana,<sup>389</sup> ricordando che tali racconti coprono tutti gli aspetti della vita, cinema incluso, e che due dei loro temi portanti sono sesso e morte. Il genere horror, essendo ricco di riferimenti a queste due tematiche, si presta ad essere un terreno di cultura naturale per la crescita di leggende urbane *medium-specific* e, nel corso del tempo, è stato utilizzato come capro espiatorio di numerose angosce sociali, proprio come è accaduto alla musica rock e ai fumetti. Sembra che lo snuff in particolare, prosegue Stine, sia utilizzato da diversi gruppi di pressione per portare avanti le proprie istanze: ad esempio, chi si schiera contro la pornografia agita lo spettro della morte in video per supportare questa battaglia moralistica, mentre i gruppi femministi più radicali ne parlano come di un caso di soppressione patriarcale nei confronti delle donne. Inoltre, le controversie generate dallo snuff rispecchiano certe ansie contemporanee legate ai culti satanici e all'abuso rituale di minori. Il ruolo giocato dai media, pronti a cavalcare l'onda di notizie sensazionalistiche con pochi o nulli fondamenti di verità, è infine assolutamente rilevante:

Unfortunately, though, *Snuff's* shameless promotion created a wave of hysteria that latched onto a culture's deep-rooted ignorance and flourished in a media-driven society quick to publicize the sordid and sensational. Furthermore, our society's cathartic interest in the macabre-in our fascination with all things concerning death-only strengthened the hysteria's roots.<sup>390</sup>

In una dettagliata analisi dello snuff come leggenda urbana, Pamela Donovan ricorda che la sua particolarità è di agire come *spiegazione* più che come avvertimento, a differenza di altri esempi tratti dal folklore: svariate attività legate al mondo malavitoso e al sottobosco criminale (dalle sparizioni misteriose agli omicidi insoliti, alla pedopornografia) vengono infatti ricondotte all'industria dello snuff. Lo snuff in quanto

389 Scott Aaron Stine, “The Snuff Film: The Making of an Urban Legend”, *The Skeptical Inquirer*, Vol. 23.3, May/June 1999.

Disponibile online al seguente link:

[http://www.csicop.org/si/show/snuff\\_film\\_the\\_making\\_of\\_an\\_urban\\_legend/](http://www.csicop.org/si/show/snuff_film_the_making_of_an_urban_legend/)

Ultimo accesso: 28 dicembre 2012.

390 Ivi.

leggenda metropolitana sarebbe caratterizzato da un grado di costruzione più complesso, godrebbe cioè di una elevata presenza istituzionale come realtà costruita a cui la società è chiamata a rispondere, in quanto costituirebbe un problema che tocca la comunità. A complicare ulteriormente le cose entrerebbero in gioco variabili complesse come risentimento classista (ad esempio, la convinzione che le classi agiate indulgano nel consumo di droghe e pratiche sessuali devianti, accuse che hanno coinvolto Roman Polanski stesso e la sua cerchia di amici ai tempi delle indagini su Manson); l'atteggiamento verso l'industria pornografica in relazione a cambiamenti sociali come la rivoluzione sessuale e la creazione di movimenti anti-pornografia; una certa misoginia e visione patriarcale delle donna nella società, nonché la difficile relazione tra i sessi nella società moderna.<sup>391</sup>

Ma c'è anche chi rilegge certe leggende urbane medievali alla luce di questa categoria, come documentato dallo studio di Jody Enders, *Death by Drama*. Nel discutere quello che definisce “The snuff drama of Tournai”, Enders ricostruisce le dinamiche della rappresentazione teatrale dell'episodio biblico di Giuditta e Oloferne, svoltasi nella città belga di Tournai nel 1549, nel corso della quale un criminale condannato che rivestiva il ruolo di Oloferne sarebbe stato effettivamente decapitato da un altro condannato, che interpretava un ruolo di contorno. Senza entrare troppo nei dettagli dell'episodio, ci basta ricordare che Enders, che all'inizio delle ricerche sulla leggenda ritiene difficile ricostruire l'episodio tanto quanto dimostrare l'esistenza di uno snuff film, ritrova in questo esempio alcune delle ansie legate alle rappresentazioni artistiche in genere e teatrali in particolare, come il fatto che l'incertezza rappresentativa delle violenza possa generare negli spettatori una domanda di intrattenimento violento, sessualità e morte:

Tournai is the story of the death penalty as entertainment. It shows that the only difference between murder and state execution is that the former is illegal while the latter is not. Long before contemporary debates raged about the existence of snuff films. [...] Tournai's spectacle stood at the same phenomenological crossroads of life and death. It tells us that an early execution could be scripted like a theater piece, then a theater piece could be scripted like an execution. Tournai's *tour de force* is to equate the spectacle of a public execution with the public execution of a spectacle. [...] Medieval Europe had long ago invented snuff.<sup>392</sup>

---

391 Pamela Donovan, *No Way of Knowing: Crime, Urban Legends, and the Internet*, New York, Routledge, 2004 (si veda in particolare il capitolo 2: “The Market in Snuff Films”, pp. 27-61).

Per una disamina sui processi di diffusione delle leggende urbane cfr. Lorenzo Montali, *Leggende tecnologiche... E il gatto bonsai mangiò la fragola pesce*, Roma, Edizioni Avverbi, 2003.

392 Jody Enders, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2002, pp. 184-185.

L'aspetto realistico di questo “snuff del XVI secolo” sarebbe stato rafforzato dalla credibilità veicolata dalla rappresentazione teatrale e dalla preesistente circolazione di voci riguardanti la pericolosità del teatro (fulcro, all'epoca, di un gran numero di leggende).

Tornando alla contemporaneità, possiamo notare che certi aspetti della propagazione delle voci sullo snuff rispondono a quelle dinamiche di diffusione virale delineate in opere come *Il punto critico* di Malcolm Gladwell.<sup>393</sup> Senza snaturare troppo le caratteristiche della propagazione di credenze e mode delineate dall'autore, possiamo provare ad applicare il modello individuato da Gladwell agli attori che hanno contribuito alla diffusione dello snuff. Attenendoci ai tre agenti del cambiamento da lui elencati, Ed Sanders assumerebbe il ruolo di “connettore”, quelle persone cioè in grado di favorire la comunicazione tra i diversi attori in gioco; il produttore Allan Shackleton sarebbe un “venditore”, per la capacità di convincere il prossimo delle proprie argomentazioni, fornendo il “packaging” che mancava alle voci; i cineasti e i produttori che hanno adottato e sviluppato il tropo nei film seguenti alla pellicola di Shackleton, dando vita al filone, sarebbero gli “esperto di mercato”, in grado di intuire come sfruttare un prodotto sulla base dell'andamento del mercato. Quanto al “fattore presa”, cioè il modo in cui il messaggio è confezionato per permetterne la massima diffusione, risiederebbe nella costruzione stessa di *Slaughter/Snuff* e della sua campagna promozionale; il “potere del contesto”, infine, si manifesterebbe nelle diverse dinamiche di moral panic, isteria, boicottaggio o assalto al botteghino che hanno coinvolto via via le forze dell'ordine, i mass media, i diversi gruppi femministi e il pubblico pagante.

Da parte della stessa industria dei media si registra infatti una evidente complicità, che si manifesta in un duplice atteggiamento: da un lato, la ferma condanna all'eventuale esistenza di prodotti del genere; dall'altro, invece, si lascia intendere che l'idea del mercato nero poggi su elementi concreti, validando al tempo stesso quei film di finzione e quei documentari che proprio sul mito dello snuff hanno costruito la loro fortuna.

Questo aspetto è evidente soprattutto nei documentari che affrontano il tema intervistando addetti ai lavori come registi che per lo più hanno una lunga carriera nel genere horror o sono considerati gli eredi dei maestri degli anni '70, oppure produttori che sono nell'industria da tempo e, quindi, si presuppone abbiano frequentato anche il sottobosco delle produzioni underground e siano magari entrati in contatto con certi

---

<sup>393</sup> Malcolm Gladwell, *Il punto critico. I grandi effetti dei piccoli cambiamenti*, Milano, BUR, 2006.

individui poco raccomandabili. Alcune delle opinioni espresse in questi casi sono evidentemente parte della strategia promozionale dei film stessi: avrebbe infatti poco senso realizzare un documentario dopo l'altro con l'unico scopo di ammettere di parlare di qualcosa che non esiste, e si lascia quindi aperto uno spiraglio che consenta all'immaginazione dello spettatore di riempire i vuoti, proiettandovi le proprie paure.

Consideriamo ad esempio *Does Snuff Exist?*, quarto episodio della seconda stagione della serie di documentari *The Dark Side of Porn*, trasmesso in Gran Bretagna il 18 aprile 2006. Prodotta dall'inglese Channel 4 tra il 2005 e il 2006, la serie si propone di approfondire alcuni aspetti controversi dell'industria pornografica, dalle pratiche di dominazione all'influenza che il lavoro nell'industria dell'intrattenimento per adulti ha sulle vite private degli attori. L'episodio che tratta degli snuff ha una costruzione esemplare: è realizzato montando una serie di interviste incrociate a vari rappresentanti dei settori dell'industria interessati al fenomeno. Vi figurano cineasti come Eli Roth, Ruggero Deodato e John Alan Schwartz, agenti dell'FBI, rappresentanti della British Board of Film Classification, nonché editors di riviste specializzate nel genere horror come Tony Timpone di *Fangoria*. Particolare attenzione viene riservata alle varianti emerse nel corso degli anni: dagli *hoax* come *Cannibal Holocaust* e *Faces of Death*, ai filmati registrati da assassini seriali ma non tecnicamente ascrivibili allo snuff,<sup>394</sup> al rapimento seguito dalla tortura e omicidio di una prostituta da parte di Ernst Dieter Korzen e Stefan Michael Mahn, la cui agonia sarebbe stata registrata in video con l'intenzione di vendere il nastro negli U.S.A. per la cifra di 16.000 dollari – ad oggi l'episodio più vicino al concetto di snuff.

Nel documentario, la discussione sulle operazioni di ricerca di snuff reali viene affidata ai commenti di rappresentanti delle forze dell'ordine, come l'agente speciale dell'FBI Ken Lanning e il detective Michael Harnes della Metropolitan Police britannica, a capo del controverso Obscene Publications Branch.<sup>395</sup> Lanning mette in chiaro che, per essere tale, uno snuff deve mostrare persone uccise “for production value” e non per “sexual gratification”, come nel caso dei video girati dai serial killer, né per scatenare la paura, come le decapitazioni filmate dai membri di Al Qaeda.

Se gli intervistati ammettono la totale plausibilità che in qualche luogo del mondo

---

394 Come il caso del giapponese Tsutomu Miyazaki, che avrebbe ucciso e filmato le proprie vittime ispirandosi ad un film del franchise *Guinea Pig* per ricavarne un piacere sessuale personale e non per mettere in commercio il video.

395 La sezione in passato aveva preso parte a discusse azioni della polizia come l'Operation Spanner, avvenuta nel regno unito nel 1987 e incentrata sul traffico di video realizzati nell'ambito di pratiche BDSM perfettamente legali.



questi filmati siano effettivamente prodotti, lo snuff viene definito dal narratore un “cinematic boogeyman” e paragonato al Santo Graal, qualcosa cioè che tutti cercano ma nessuno ha ancora trovato. Il fatto che non sia ancora emerso uno snuff comprovato viene giustificato dal fatto che i filmati sono semplicemente tenuti nascosti o fatti circolare solo in ristretti circoli perché rappresentano, per chi li ha realizzati, la prova di un reato.

Secondo gli autori del documentario, la tecnologia gioca un ruolo determinante nella minaccia rappresentata dallo snuff: se esistono casi che documentano torture e omicidi registrati su audiocassette, è l'avvento di mezzi di registrazione come videocamere a basso costo, e di riproduzione come i videoregistratori, a moltiplicare una minaccia che diventa pervasiva con l'introduzione di Internet. Estendendosi a livello globale, la Rete consente la creazione di un mercato potenzialmente vastissimo, in grado di mettere in contatto acquirenti e produttori attraverso il falso senso di sicurezza e l'anonimato garantito dai bulletin board prima, e sistemi di file-sharing poi, facendo incontrare domanda e offerta in un catalogo di depravazioni comodamente disponibile online.

In conclusione, il documentario assegna alle tecnologie di videoregistrazione accessibili a tutti la responsabilità di compiere un passaggio rilevante: quello cioè di mettere nelle mani dell'*amateur filmmaker* ciò che prima era prerogativa del cinema mainstream. L'emersione di un vero snuff, verificabile al di là di ogni dubbio rispetto ai tratti che lo caratterizzano, sarebbe quindi solo una questione di tempo: *Does Snuff Exist?* si conclude affermando che “The truth is that snuff is probably already out there. We just haven't found it yet.”

Ma altri documentari vanno oltre le ipotesi. *Snuff: A Documentary About Killing on Camera* (Paul von Stoetzel, 2008), pur non essendo in sé particolarmente originale, insinua nello spettatore il dubbio dell'esistenza di filmati estremi includendo alcune sequenze particolarmente disturbanti tratte dai video originali dei killer Leonard Lake e Charles Ng. Le immagini fungono da preambolo ad una delle interviste più inquietanti raccolte da von Stoetzel: si tratta della testimonianza del produttore Mark L. Rosen, da decenni nell'industria cinematografica, che si dice più che convinto di aver visionato un vero snuff mostratogli da sconosciuti investitori russi, in cerca di un distributore americano a cui vendere le produzioni di cui erano in possesso. Rosen, dopo aver guardato il video, ha declinato l'offerta e non ha fatto in tempo a riferire dell'incontro ai suoi soci, che i misteriosi individui si erano già dileguati. Nel corso di un'intervista durante la promozione

del documentario, alla domanda se creda o meno al racconto di Rosen, von Stoetzel risponde come segue, confermando la solita strategia per cui non si ammette nulla in modo assoluto, lasciando invece che sia la fantasia dello spettatore a colmare le lacune della mancanza di prove oggettive:

I'll never know for sure. Not to be evasive but it's the same answer I would give to anyone who wanted any kind of answer to an "absolute" question. But Mark had been working in film for many years and had the experience to back up his very extreme statement that the film was completely legitimate. I mean the man grew up with his father being Walt Disney's right hand man. Mark [...] knows special effects and what camera trickery is and how it can be done. [...] Mark has thought about this story a lot and would have never told it as he did if there was any doubt in his mind, and I have to respect that.<sup>396</sup>

Il ruolo svolto da documentari come quelli appena descritti è piuttosto rilevante: raggiungendo un vasto ed eterogeneo pubblico, dagli appassionati che frequentano i festival agli spettatori televisivi, contribuiscono a rafforzare la percezione che vi sia una zona d'ombra in cui la pianta dello snuff può attecchire grazie alla complicità e connivenza di diversi operatori dell'industria; o che, di converso, come dimostrano i report di operazioni sotto copertura svolte dalla polizia in diverse parti del mondo, vi sia una rete criminale che le forze dell'ordine stentano a raggiungere, tantomeno a debellare. Del resto, come ricorda Julian Petley, se continuano a circolare testimonianze di membri appartenenti alle forze dell'ordine che tendono a considerare possibile l'ipotesi snuff, è perché, evidentemente, qualche agente è effettivamente convinto della loro esistenza.<sup>397</sup>

L'impressione di realtà, soprattutto quando rafforzata da addetti ai lavori ed esponenti delle istituzioni, diventa dunque pervasiva, e si intreccia con un uso comune del termine snuff, depotenziato e decontestualizzato, al punto che esso sembra espandersi ed inglobare una serie di prodotti e contenuti che non hanno più nulla a che vedere con quelli per cui è stato coniato in origine. Con le dovute distinzioni del caso, sembra verificarsi quello che Guglielmo Pescatore e Veronica Innocenti rilevano a proposito della serializzazione dei contenuti audiovisivi, e cioè l'estensione dei formati e dei contenuti seriali al di fuori dell'ambito circoscritto delle serie televisive, attraverso un meccanismo che instaura una sorta di effetto alone.<sup>398</sup> In questo caso, a serializzarsi sono i prodotti

---

396 Eric Campos, "Up to Snuff: Interview With Paul Von Stoetzel", *Filmthreat.com*, June 9, 2008.

<http://www.filmthreat.com/interviews/1200/>

Ultimo accesso: 1 gennaio 2013.

397 J. Petley, "Snuffed Out", cit.

398 Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggi e temi*, Bologna, Archetipolibri, 2008, p. 56.

culturali che impiegano il concetto di snuff come pretesto narrativo per realizzare contenuti di genere: le notizie-tipo riportate dai media per mezzo dell'omogeneizzazione di concetti eterogenei sotto un termine ombrello di poco o nulla utilità; le dinamiche di moral panic scatenate da segnalazioni con minimo (se non alcun) fondamento; la percezione distorta del grande pubblico rispetto ad un fenomeno localmente delimitato, ma reso pervasivo dalla distorsione degli operatori dell'industria culturale con la complicità di influenti gruppi di pressione.

Iniziamo questa breve panoramica da un evento che ha comprensibilmente suscitato scalpore nel marzo 2012: a seguito delle esecuzioni avvenute nella città francese di Toulouse per mano del giovane fanatico Mohammed Merah, il *New York Post*, citando fonti investigative, riporta la notizia che il fondamentalista, prima di essere ucciso in uno scontro a fuoco con le forze dell'ordine, abbia caricato online i video delle uccisioni per ispirare altri fiancheggiatori di Al Qaeda. Il quotidiano, a proposito delle precedenti attività di Merah, riferisce che il giovane cercasse di fare proseliti mostrando “video snuff jihadisti”:

The Muslim fanatic who killed seven people in France was so proud of his unspeakably evil work that he uploaded sickening video to the Internet showing him executing a helpless, terrified 8-year-old girl, officials said.  
Mohammed Merah is seen yanking Myriam Monsenego by her hair — then firing a bullet into her head while he holds her.  
Officials believe Merah strapped on a camera before each murder and posted the videos on jihadi web sites, where he believed they would inspire other al Qaeda wannabes. [...] Merah stockpiled weapons and tried to enlist other Muslims by showing snuff videos of jihadis' murderous work.<sup>399</sup>

I media avevano in precedenza dato come probabile il fatto che il killer, mentre compiva la strage, indossasse una complessa apparecchiatura che gli consentiva di riprendere le proprie azioni lasciando allo stesso tempo le mani libere.

Nel giugno del 2009, la morte di Neda Agha-Soltan, la studentessa iraniana uccisa nel corso delle proteste scatenatesi in seguito al risultato delle elezioni, aveva suscitato vasta eco internazionale. Nella ridda di dichiarazioni che si sono succedute, hanno trovato spazio anche alcune deliranti agenzie di stampa che riferivano le presunte affermazioni del presidente Mahmoud Ahmadinejad, il quale, a proposito del decesso della giovane, evocava lo spettro dello snuff. Come riporta l'agenzia giornalistica *TMnews*:

---

399 Chuck Bennett, “Horror movies. France terror fiend posted girl's execution”, *Nypost.com*, March 23, 2012.

[http://www.nypost.com/p/news/international/horror\\_movies\\_IflIoTdmgr5zyYbpo2chIL](http://www.nypost.com/p/news/international/horror_movies_IflIoTdmgr5zyYbpo2chIL)  
Ultimo accesso: 23 marzo 2012.

Roma, 22 set. (TMNews) – Neda Agha-Soltan, la ragazza iraniana morta durante le manifestazioni contro il regime di Teheran e diventata il simbolo della rivoluzione, sarebbe stata uccisa da suoi rivali al lavoro per la Bbc, in una sorta di bizzarro snuff film (video amatoriali realizzati sotto compenso in cui vengono mostrate torture culminanti con la morte della vittima e realmente messe in pratica durante la realizzazione di lungometraggi). È questa la personale ricostruzione degli eventi fatta dal presidente iraniano Mahmoud Ahmadinejad, durante un colloquio con Nicholas D. Kristof per il *New York Times*. “Stiamo cercando coloro che si sono resi colpevoli dell'omicidio di questa giovane donna”, ha detto il capo dello Stato.<sup>400</sup>

Il traffico di materiali coordinato da organizzazioni di pedopornografi che operano a livello internazionale è, come abbiamo già visto, uno degli ambiti in cui i riferimenti allo snuff sono più ricorrenti. Si veda il seguente articolo pubblicato da *Repubblica.it*, che nel luglio 2007 documentava la circolazione di produzioni audiovisive che andavano ad alimentare un vero e proprio mercato dell'orrore:

I pedofili immettono nel circuito telematico immagini delle loro prede da morte dandole in pasto – a pagamento, fino a 20 mila euro in Europa, molto meno se riesci a scovarle sugli ormai diffusissimi e più economici portali mediorientali, soprattutto iraniani e iracheni o africani – ai maniaci del pedosnuff (snuff, morire).<sup>401</sup>

Già nel 2000 la testata aveva riferito di una complessa operazione internazionale che aveva portato alla scoperta di “una sorta di club di pedofili con base in Italia e agganci in tutto il mondo”:

[...] I militari comandati dal capitano Giorgio Manzi, che dirige la sezione informatica [...] hanno dovuto esaminare più di mille foto masterizzate e ne sono usciti sconvolti. Le giovanissime vittime sarebbero quasi tutti bambini russi o cecoslovacchi con qualche rara eccezione come la piccola asiatica. Nessuna traccia, almeno per ora, di “snuff movies”, quei film pornografici che si concludono con un omicidio in diretta ma le torture inflitte nelle foto portano anche a questa pista. “Finora tutti gli snuff movies che abbiamo sequestrato erano dei falsi” spiega il capitano Marzi “ma di certo le brutalità che si vedono nelle immagini non sono simulate. Vedremo.”<sup>402</sup>

Concludiamo questo breve elenco con un titolo di *El Mundo*: l'edizione online del quotidiano spagnolo definisce “Lo snuff movie di Sarah Palin” un episodio del reality

---

400 Anon., “Iran/ Ahmadinejad: Neda fu uccisa durante uno 'snuff film””, *Tmnews.it*, 22 settembre 2011.  
[http://www.tmnews.it/web/sezioni/esteri/PN\\_20110922\\_00227.shtml](http://www.tmnews.it/web/sezioni/esteri/PN_20110922_00227.shtml)  
Ultimo accesso: 20 febbraio 2012.

401 Paolo Berizzi, “Pedofilia, ecco la Rete degli orchi”, *Repubblica.it*, 16 luglio 2007.  
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/07/16/pedofilia-ecco-la-rete-degli-orchi.html>  
Ultimo accesso: 20 febbraio 2012.

402 Massimo Lugli, “Le perversioni di Superclick maniaco delle sevizie in rete”, *Repubblica.it*, 26 maggio 2000, p. 29.  
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/05/26/le-perversioni-di-superclick-maniaco-delle-sevizie.html>  
Ultimo accesso: 20 febbraio 2012.

show incentrato sulla vita del Governatore dell'Alaska, una puntata in cui la donna era impegnata in una battuta di caccia assieme ai famigliari, nel corso della quale aveva abbattuto un cervo a colpi di fucile (e a favore di camera).<sup>403</sup>

Risulta chiaro, dunque, che ogni qualvolta i media si interessano allo snuff implicano acriticamente l'esistenza di questi contenuti, dei loro produttori e fruitori, mentre associando il termine a casi di cronaca in cui si riferiscono suggestioni degli inquirenti e “piste” tutte da verificare, non fanno che rinforzare presso l'opinione pubblica la percezione che produzioni del genere esistano realmente e funzionino esattamente così come vengono descritte.

A questo punto è dunque lecito chiedersi perché la persistenza dello snuff sia così diffusa e che funzione assolva, oggi, il suo mito.

A conclusione del loro dettagliato lavoro sui *death films*, Kerekes e Slater sostengono che lo snuff come commodity sia un concetto affascinante ma illogico, qualcosa che regge nell'ambito della crime fiction e, da un punto di vista giornalistico, uno degli esempi principe di moral panic. L'indignazione e lo sdegno che lo circonda rivelerebbe però un tacito desiderio e un bisogno della sua esistenza, anche se solo come idea, proprio come si ha la necessità di dare vita alla figura del vampiro affinché incarni gli istinti più inaccettabili (soprattutto le pulsioni sessuali) degli esseri umani: analogamente, gli spacciatori di snuff incarnerebbero la nostra brama di morte, parte di un più ampio inconscio collettivo primordiale. Lo snuff, concludono gli autori, viene utilizzato dai gruppi di pressione per giustificare la lotta al satanismo, alla pornografia, ai video nasties; viene sfruttato da burocrati in cerca di notorietà e dai candidati in cerca di fondi, rappresenta l'apoteosi che giustifica le loro crociate, ciò che la gente teme e da cui loro possono proteggerli, nonché un mezzo con cui i media possono tenere sotto controllo la moralità pubblica:

It doesn't take “evidence” to corroborate snuff. Say it often enough, regularly enough and the myth will assert itself. Suggest once a given location for the manufacture of such films, and that place, invariably South America, will be reiterated constantly – through racism and xenophobia as much as plagiarism. [...] snuff may be attributed to some factual occurrence, but compounded with misinformation and scare-mongering it *becomes* the story... [...] Snuff is the ultimate debase, a monster that must exist because it cannot be proven *not to exist*.<sup>404</sup>

---

403 Anon., “La 'snuff movie' de Sarah Palin”, *Elmundo.es*, 10 dicembre 2010.

[http://www.elmundo.es/americas/2010/12/09/estados\\_unidos/1291883878.html](http://www.elmundo.es/americas/2010/12/09/estados_unidos/1291883878.html)

Ultimo accesso: 22 febbraio 2012.

404 D. Kerekes, D. Slater, op. cit., p. 246.

Mikita Brottman ribadisce che rumor-panics come quello dello snuff funzionano da simboli culturali che gruppi di persone possono utilizzare per dare un significato a una realtà sociale percepita come minacciosa e ambigua, e diventano “reali” attraverso un processo interattivo di validazione consensuale della realtà. A questo punto entrano in gioco le funzioni svolte dalle leggende urbane, come offrire pattern interattivi per comportamenti collettivi, piuttosto che narrazioni fisse e costanti. Nel caso specifico, prosegue Brottman, l'accettazione dello snuff avrebbe a che fare con la risposta ansiogena dell'America alla minaccia posta dal caso Manson all'ordine sociale, che ha attivato reazioni tipiche delle società primitive per cui, invece di seguire un ragionamento causale che risale dagli effetti alle cause materiali (un gruppo di giovani della middle-class americana che si rivolta contro i propri padri trasformandosi in feroci assassini), si attiva un processo che tenta di attribuire la colpa del caos ad entità quasi soprannaturali (“Charlie” e lo snuff). Il processo di attribuzione della colpa svolge una funzione morale importante come quella dell'espiazione, perché i riti di purificazione sono necessari per esortare il resto della comunità a obbedire alle leggi e non infrangere i tabù:

What happened between 1969 and 1975 was simply that a pair of magic words was introduced into a cultural vocabulary of blame: “Manson” and “snuff”. Both words conjure up demons of legendary dimensions that possess all kinds of unholy powers: the power to corrupt innocent youth, the power to instigate bloodshed and butchery, the power to make myths and rumors come true. Once these demons had been released, their intimations of forthcoming apocalypse rendered utterly insignificant the facts – now so functionless and incidental that they have almost disappeared from view – that Charles Manson is technically innocent of the Tate-LaBianca murders and that no one at all was killed in the making of *Snuff*.<sup>405</sup>

Ma, considerando quanto abbiamo detto a proposito delle leggende urbane, possiamo aggiungere qualche considerazione ulteriore. Se, ancora oggi, anche a fronte di mezzi alla portata di tutti che consentirebbero di approfondire i dettagli della nascita e dell'evoluzione del mito dello snuff, si continua a credere nella sua esistenza, è proprio perché, agendo come una leggenda urbana, offre ammonimenti sulla pericolosità di superare i limiti imposti dalla società: ovvero, proprio come i racconti che trattano dei pericoli a cui si può andare incontro se ci si avventura nei boschi da soli di notte, imbattersi in uno snuff è ciò che può accadere se si tenta di violare limiti e tabù relativi al consumo di certi prodotti culturali.

Esso catalizza inoltre diversi timori legati alla diffidenza verso pratiche sessuali

---

405 M. Brottman, *Offensive Films*, cit., p. 95.

alternative (BDSM) e alla paura causata dalla perdita di controllo derivante da modelli di sfruttamento capitalistico percepiti come in grado di mercificare il corpo e ricavare profitto persino attraverso la tortura.

Inoltre, l'uso del termine per definire una varietà di materiali che spaziano dai film horror alle morti accidentali, testimonia come l'etichetta sia di per sé inservibile come effettivo operatore in grado di orientare la visione, la ricerca o anche la semplice comprensione del fenomeno, assumendo invece le sembianze di un termine ombrello indicante un contenuto da cui è meglio tenersi alla larga perché in grado di provocare uno shock nello spettatore, quindi una vera e propria conseguenza fisica che ne rende più concreta e oggettiva la pericolosità (per questo, lo snuff assume tale funzione a dispetto del medium che lo veicola: se prima era il cinema ad ospitarlo, ora è infatti sempre più spesso il Web ad accoglierlo).

Lo snuff rappresenta poi l'ansia di non sapere come viene gestita la nostra immagine in una società che fa del commercio dei contenuti audiovisivi una delle pratiche di comunicazione e marketing più pervasive. Pensiamo all'industria del gossip e a certe sue degenerazioni guidate dallo scoop ad ogni costo, che, in tempi recenti, sembra persino subentrare alla precedente idea che esistano reti sotterranee di individui senza scrupoli disposti a trafficare filmati di morte: a questo mercato nero si sostituirebbe ora un'industria operante alla piena luce del sole, a cui può rivolgersi chiunque abbia catturato col proprio telefonino una scena cruenta e voglia tentare di venderla (si veda l'esempio del video del suicidio di Tony Scott di cui si accennava nell'introduzione). Certi operatori dei media senza scrupoli, oggi, farebbero le veci dei trafficanti e degli spacciatori di *death footage* di qualche tempo fa.

Ma esso incarna, in ultima istanza, anche una paura più atavica: quella, cioè, che l'immagine della nostra stessa morte, che dovrebbe essere il momento più privato e di massima vulnerabilità che ci tocca come esseri umani, ci possa invece essere strappata subito dopo il decesso e ridotta a una mera commodity da trasmettere in TV, da inserire in una compilation di disastri letali o da caricare online su qualche sito, con l'unico scopo di aumentare lo share, le vendite di un DVD o incrementare il numero di accessi ad un portale web.

### 3.2 Ripetizione, intertestualità e saturazione negli *shockumentaries*.

*Once you've seen a couple of car accidents  
and suicides, you've seen them all.*  
dasbub, 21 January 2004.<sup>406</sup>

Il moral panic che circonda gli snuff sembra caratterizzare anche quei mondo movies che, a partire da *Faces of Death*, hanno con più decisione esplorato la dimensione delle immagini di morte saccheggiando a piene mani tutto ciò che non poteva essere trasmesso nelle sezioni di cronaca nera dei notiziari, esplorando archivi di ogni genere a caccia di incidenti eclatanti catturati dalle telecamere, saccheggiando i file degli inquirenti al lavoro sui casi di cronaca più scioccanti, e stipando il tutto in compilation estreme tenute insieme da presentatori di dubbio gusto che, scimmiettando il linguaggio documentaristico, parlavano direttamente ai *gorehounds*, gli irriducibili amanti del gore sempre a caccia di nuove emozioni dall'altro lato dello schermo.

Se sullo snuff, come abbiamo visto, si è scatenata una caccia tutt'ora in corso, i produttori dei mondo movies sarebbero invece andati direttamente incontro ai propri spettatori con spavalda sicurezza, tentando di procurare loro proprio quello che cercavano: *the real thing*, ovvero la morte, mostrata a favore di camera in tutte le sue componenti più bizzarre, rivoltanti ed estreme. Certo, non tutti i prodotti erano un guazzabuglio di corpi in decomposizione o sul punto di essere coinvolti in incidenti che li avrebbero mortalmente dilaniati: alcuni, in primis *Faces of Death*, andavano in tutt'altra direzione, facendo della dialettica *actual/fake* una strategia che ne avrebbe sancito un'aura di culto che perdura ancora oggi. Ma, nonostante questa patente di *hoax*, le stesse *Facce della morte* non sono sfuggite alle critiche di quanti condannano come immorale il fare spettacolo con la morte altrui:

it's sad to see how low some humans can go to call real death entertainment. This is the most twisted and sickest thing i have ever watched, the person or people who put this trash together should be killed. Im still shocked till this day that people acually buy this, i feel nothing but pain for the animals who were killed in this, it really makes me sick that people find this funny. WHY IS AMAZON SELLING THIS? THIS SERIES SHOULD BE BURNED AND DESTROYED, this is another great example of how sick and degraded humans have become.

*Music freak, (Canada), December 10, 2005*<sup>407</sup>

406 Commento tratto dalla recensione di *Traces of Death* postata dall'utente dasbub in data 21 gennaio 2004 su IMDb.com.

<http://www.imdb.com/title/tt0225679/reviews>

Ultimo accesso: 3 gennaio 2013.

407 Commento dell'utente Music freak riportato sulla pagina prodotto di *Faces of Death Collection Vols. 1-4*



La voracità di prodotti assemblati a partire dal peggio che si può trovare sul mercato, raziando contenuti ricavati da ogni fonte possibile (che si tratti di videocamere di servizio o di filmati amatoriali, di riprese professionali o realizzate con un telefonino) non va sottovalutata per gli effetti che può produrre sulla percezione di chi si accosta agli shockumentaries. Non è raro infatti imbattersi in commenti, tra l'ironico e il preoccupato, che testimoniano il timore che i propri ultimi istanti sulla Terra siano catturati dall'occhio elettronico di una videocamera e che le immagini della propria morte possano finire in una di queste compilation shock: “I guess the most any of us can hope for, then, is that when our time is up, our bodies don't find themselves being paraded and ridiculed on a tape like the *Faces of Gore*.”<sup>408</sup>

Con il rischio che la propria morte diventi solo una sequenza tra le tante che si ripetono in una progressione potenzialmente senza fine, sempre diversa e sempre uguale al tempo stesso. Come quella che vede poveri animali sottoposti a trattamenti terribili: tosati da uomini in camice bianco, i maiali vengono legati, bruciati vivi con una torcia a gas e lasciati agonizzare mentre la pelle si stacca dal corpo e le urla cancellano i presunti scopi scientifici per i quali sono sottoposti a questo trattamento. Non si riesce a trattenere un moto di compassione e rabbia mentre assistiamo allo scempio proposto dal primo volume delle famigerate *Traces of Death* (1993-2000), compilation direct-to-video prodotta da Dead Alive Productions e Foxx Entertainment Enterprises assemblando riprese d'archivio, *outtakes* provenienti dal girato di emittenti televisive locali e incidenti mortali catturati nei modi e formati più diversi. La sequenza in questione occupa meno di 3 minuti, è preceduta dall'inquadratura di un avvoltoio che si ciba di una carcassa di pecora e seguita da una photogallery di cadaveri umani che, secondo il commento audio, sono stati attaccati e uccisi da animali.

Chi ha un minimo di familiarità con quei mondo movies che potremmo chiamare di “seconda generazione”, per distinguerli dagli esempi italiani che hanno dato vita al filone, riconosce immediatamente le immagini dei maiali appena descritte, oggetto di quella che sembra la procedura di un esperimento scientifico difficile da decifrare: sono infatti le stesse che compaiono in una precedente compilation distribuita qualche anno prima sul

---

di Amazon.com, disponibile al seguente link:

[http://www.amazon.com/Faces-Death-Collection-Vols-1-4/dp/B000060MU9/ref=cm\\_cr\\_pr\\_product\\_top](http://www.amazon.com/Faces-Death-Collection-Vols-1-4/dp/B000060MU9/ref=cm_cr_pr_product_top)

Ultimo accesso: 3 gennaio 2013.

408 Estratto dalla recensione di *Traces of Death* dell'utente D1senior, postata in data 8 Novembre 2003.

<http://www.imdb.com/title/tt0225679/reviews>

Ultimo accesso: 3 gennaio 2013.

mercato home video con il titolo *True Gore* (id., 1987, M. D. Causey). All'interno del delirio audiovisivo presentato da The Gore Brothers, ci imbattiamo infatti negli stessi maiali, che subiscono un identico trattamento da parte degli "scienziati". Stavolta la scena è preceduta da un uomo sottoposto a tortura e seguita dalle immagini di un gatto a cui viene estratto il cervello, sostituito con fiocchi di cotone per ignoti motivi.

Sono sequenze oggettivamente molto crude, che hanno come effetto, però, a dispetto di quelle che coinvolgono esseri umani, di fare perdere punteggi nel ranking delle classifiche votate dai fan: "I loved this movie set." scrive un utente "My family and I used to gather, order a pizza [...] and watch slasher type movies. This set could bring your family together too... I gave it four stars. Losing one due to the violence to animals." (greg Ca, U.S.A., December 16, 2002).<sup>409</sup>

Epigoni di quelle *Facce della morte* che hanno reso oggetto di culto un flusso incontrollabile di materiali necrofili, compilation come *Traces of Death* e *True Gore* sono, per alcuni, il ricettacolo della spazzatura audiovisiva a tema mortifero, nonché estrema conseguenza dello jacopettismo di qualche decennio prima; dagli amanti del gore, invece, sono ormai considerati dei classici da collezionare. La loro visione, come abbiamo accennato nei precedenti capitoli precedenti, avrebbe anche dei risvolti inattesi:

I do think that it is extremely important people know exactly what they are about to see. People who watch this, are not watching it because they are disturbed human beings. Well, at least I am not. It is just like when you see an accident on the road. You may try to hide it, but most people want to see the dead body. That's what this is. Yes, some scenes may be disturbing, but some people watch this stuff, and afterwards they feel like they have conquered their fear of death. All the things in this movie are real life, and I think it's healthy to see it, rather than pretend this stuff doesn't happen. I recommend this to people who are fascinated with extreme human behavior, and extreme situations.  
*peter\_bark\_fan, United States, 26 September 2006*<sup>410</sup>

È in prodotti come *Traces of Death* che il senso di *déjà vu* che si prova generalmente durante la visione di una qualsiasi di queste compilation sembra prendere il sopravvento, interponendosi al libero fluire delle emozioni che dovrebbero invece suscitare sentimenti come pietà e commozione, e portando invece, secondo letture allarmiste, alla desensibilizzazione dello spettatore, realizzando così uno dei luoghi comuni più abusati da chi condanna senza appello queste produzioni: la visione reiterata di immagini violente o di morti reali avrebbe come effetto quello di rendere chi le guarda indifferente al dolore

---

409 Commento dell'utente riportato sulla pagina prodotto di *Faces of Death Collection Vols. 1-4* di Amazon.com, cit.

410 <http://www.imdb.com/title/tt0348253/reviews>  
Ultimo accesso: 5 gennaio 2013.

mostrato sullo schermo.

In mancanza di prove scientifiche a sostegno di questa ipotesi, possiamo comunque notare che molti degli spettatori che hanno il coraggio di guardare queste compilation si lamentano del fatto che sono piuttosto noiose: la loro costruzione così simile, le strategie enunciative pressoché identiche e l'uso e il riciclo delle stesse sequenze in film diversi hanno spesso come risultato quello di far calare la soglia di attenzione. In mancanza di novità eclatanti, il principio di accumulazione non basta, perché, come riassume la citazione riportata in esergo, una volta che hai visto un incidente mortale, o un suicidio, li hai visti tutti.

Questo appiattimento è dovuto in primo luogo alle modalità di enunciazione. Se, ad esempio, consideriamo gli incidenti mortali presentati, appare subito evidente quanto siano neutri e “piatti”, pur nella loro spettacolarità: accompagnati da più o meno deliranti *voice over*, spesso fastidiose per il tono scherzoso nell'emettere giudizi sulle dinamiche delle sciagure o commenti fuori luogo che tentano di dare un senso alle immagini raccontando storie in molti casi inventate di sana pianta, le sequenze sono effettivamente simili le une alle altre, riprese dalla stesse angolazioni, colte in certi casi a grande distanza e poi sottoposte a zoom e ralenti che ne degradano la qualità già di per sé scadente. Niente che possa, dunque, stimolare l'identificazione dello spettatore (il quale, del resto, difficilmente potrebbe mettersi nei panni di qualcuno che è deceduto o è sul punto di trovare la morte).

La presentazione di questi prodotti è in molti casi affidata ai cosiddetti *host*, che hanno il compito di introdurre allo spettatore la struttura della compilation, giustificandone la realizzazione e accompagnandolo alla scoperta delle terribili declinazioni della morte in video. Si tratta generalmente di attori che interpretano la parte di pseudo-scienziati che studiano, a loro dire, le diverse manifestazioni della morte, o di controversi personaggi legati in qualche modo al mondo dell'underground o dell'occulto: pensiamo ad esempio al Dr. Francis B. Gröss di *Faces of Death* o al Dr. Vincent van Gore di *Faces of Gore* (1999-2000), esperto nientemeno che di “gorenologia”, o al noto Anton LaVey, fondatore della Chiesa di Satana, in *Death Scenes* (1989-1993).

L'organizzazione del materiale risponde al tentativo, solitamente mal riuscito, di dare ordine ai contenuti attraverso macro-categorie o analogie nelle dinamiche dei decessi: se *True Gore* è suddiviso in quattro parti che corrispondono a “The World of the Dead”, “The Eroticism of Decay”, “Art and Death” e “The Scientific Age”, prodotti come *Faces*

of Gore sono invece strutturati secondo una scansione che comprende “Crash”, “Suicide” e “Murder”.

Ma sono proprio i contenuti a rendere così uniformi molti dei mondo movies legati alla morte. Non che l'abitudine al riutilizzo non fosse diffusa anche nei capostipiti italiani, eredi di un panorama cinematografico come quello degli anni Sessanta caratterizzato da prassi comuni di riuso, riciclo, plagio e intertestualità frutto di riporti materiali.<sup>411</sup> Ma nei casi di cui ci stiamo occupando, non stiamo parlando delle disseminazioni testuali e della ricorsività limitata di quei modelli, bensì di veri e propri prelievi selvaggi consentiti, in certi casi-limite, dal semplice utilizzo di due VCR combinati, a cui si aggiunge una improvvisata colonna sonora e un commento audio.

Per una rapida ricognizione sulla prassi del riciclo ci affidiamo a Kerekes e Slater,<sup>412</sup> che notano innanzitutto il tracollo del capostipite *Faces Of Death (F.O.D.)* dopo che l'imprenditore tedesco Uwe Schier ne ha comprato i diritti all'inizio del 1990. Con lui alla guida, il franchise sprofonda nel baratro del déjà vu: buona parte del quinto capitolo della serie viene infatti assemblata a partire da materiale presente in *Death Scenes* o già ampiamente diffuso, come le immagini dell'attentato a John Fitzgerald Kennedy; *F.O.D. 6* comprende quasi interamente il documentario *Days of Fury* (Fred Warshosky, 1980). In modo piuttosto spegiudicato, lo stesso Schier, che detiene i diritti anche di *Mondo cane*, nel 1992 pensa bene di realizzare *Mondo cane IV*, che inizia prelevando di nuovo le sequenze introduttive di *Death Scenes* e finisce con i filmati conclusivi di *F.O.D. 5*, mentre *Mondo cane V* presenta ampi brani di due lavori di Alfredo e Angelo Castiglioni: *Africa dolce e selvaggia* (1982) e *Addio ultimo uomo* (1978). I lavori dei Castiglioni saranno inglobati anche in *Traces of Death 2* (1994), assieme a *Dolce e selvaggio* (Antonio Climati, Mario Morra, 1983) e *Dimensione violenza* (Mario Morra, 1984).

Oltre a operazioni che cercano di fare cassa sui capostipiti più noti del filone, unendo alla meno peggio vecchi newsreels o parti di precedenti documentari rieditati con titoli ammiccanti – ne sono un esempio *Death Faces IV* (Countess Victoria Bloodhart, Steve Whight, 1988) e *Faces of Torture* (Marc David Decker, Beverly Hagan, Dave Jenkins, 1988) – vi sono registi che hanno già realizzato shockumentaries e proseguono la carriera nell'ambito delle produzioni audiovisive saccheggiando senza sosta i propri lavori

---

411 Cfr. Giacomo Manzoli, Guglielmo Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2005.

412 D. Kerekes, D. Slater, op. cit. p. 109 e sgg.

precedenti: è il caso di Nick Bougas, che non esita a estrapolare frammenti del suo *Death Scenes* per arricchire programmi realizzati per la tv americana come *Murderers, Mobsters & Madmen* (1993). Infine, prodotti nati per il mercato giapponese come *The Shocks (Za shokkusu: sekai no mokugekisha*, Kentaro Uchida, 1986) non rinunciano a incorporare spezzoni di compilation anteriori (nel caso specifico, *This is America Part 2*, diretto da Romano Vanderbes nel 1986).

Anche la pratica di “autocannibalizzarsi” sarà ampiamente sfruttata, realizzando ulteriori volumi che sono una sorta di “meglio del peggio” ottenuto selezionando le sequenze più estreme dei capitoli precedenti: da *Worst of Faces of Death* (1987), composto principalmente con contributi provenienti dai volumi 1 e 3, a *Best of Faces of Gore* (2000). In tempi più recenti, si cercherà invece di capitalizzare sfruttando le edizioni DVD e Blu-ray, le Anniversary Collection e le edizioni limitate celebrative che contengono *bonus footage e making of*.

Ma è una strategia che, a lungo andare, stanca anche i fan più accaniti, che non mancano di lanciarsi nella caccia alle sequenze già viste. A proposito di *True Gore*, ad esempio, un utente nota quanto segue:

[...] the scene at the end in which a man is supposedly killed by several Lions which is definitely fake & is actually ripped from another shockumentary from the 70's & even has Japanese subtitles like the only tape the makers could find was a Japanese one.

[...] autopsies in which intestines, spines & brains are graphically removed [...] the footage is actually taken from something called Basic Autopsy Procedure (1961) made by the U.S. army [...] an Asian sex change [...] I am almost positive I have seen this exact same footage before in Shocking Asia (1976).

*Paul Andrews, UK, 10 October 2011*<sup>413</sup>

E per quanto riguarda *Faces of Gore*, un altro spettatore segnala:

At the end of the film we see a movie clip that according to our host Dr Van Gore is taken from a Hollywood film. It ain't. Anyone can see that it is an independent low-budget amateur film. The clip is from a film called "the Necrofiles". About a cannibal rapist who is brought back to life by a satanic cult and then goes on a killing spree around town. In one scene we see how a bad guy is being shot by a FBI-agent.

*Greencow\_87, Sweden, 16 December 2004*<sup>414</sup>

Di *Traces of Death 3* si sottolineano invece i prelievi dai mondo movies precedenti, evidenziando la differenza dei prodotti del passato rispetto ai saccheggi contemporanei:

---

413 <http://www.imdb.com/title/tt0348253/reviews>

Ultimo accesso: 5 gennaio 2013.

414 <http://www.imdb.com/title/tt0225679/reviews>

Ultimo accesso: 5 gennaio 2013.

All of the footage was stolen from other Mondos, which should immediately invalidate the narrator's ("Brain Damage", aka Damon Fox, presumably also the individual responsible for editing this mess together) hammed-up claims that TOD is "the world's FIRST all-real shockumentary!". Some of the movies plundered here include SWEET AND SAVAGE, SHOCKING ASIA, DAYS OF FURY and FACES OF DEATH III. Whilst I wouldn't EVER go so far as to recommend a Mondo film, you'd be better off checking out those original movies rather than this one. The true "art" in Mondo film-making is building a context, and even an (often dubious!) social commentary around the footage in question, creating a (potentially) watchable and thought-provoking shock-fest. TRACES OF DEATH does none of this. It is truly a Mondo for the "Beavis And Butthead" generation.

*Moshing Hoods, Peterborough, England, 3 December 2001*<sup>415</sup>

Quello che cercano i fan sono le novità, sempre accolte con piacere. Secondo alcuni, ad esempio, a dispetto della povera fattura, *True Gore* ha almeno il merito di introdurre alcune variazioni dovute al lavoro del compositore Monte Cazazza; e, mentre *Death Scenes* può contare su un commentatore eccentrico come Anton LaVey, *Traces of Death* sarebbe assemblato in modo così casalingo che gli scarsi valori produttivi, per paradosso, ne aumenterebbero il sapore di prodotto underground.

Se non va dimenticato che la nicchia di pubblico a cui si rivolgono principalmente questi prodotti è quella degli amanti dell'horror più estremo, che non hanno particolari problemi nel sostenere la visione di scene cruente, la realtà dei fatti è che questi mondo movies hanno svolto la funzione di rito di passaggio per generazioni intere di adolescenti, che, di nascosto dai genitori e in compagnia di amici, si sono sottoposti a vere e proprie *visual challenges* per essere iniziati al gruppo degli spettatori "adulti" dell'horror. Le testimonianze in questo senso sono un mix di esperienze personali e dicerie sugli effetti provocati dalla visione di quei contenuti proibiti:

Grisly, gruesome stuff. I used to watch this kind of crap all the time back in the day with my buds-- and my friends also. Faces of Death and Traces of Death were sort of a rite of passage. Now that I'm older, it's still interesting to indulge my morbid curiosity but I can say that there is some stuff in this type of film that will leave an impact.

*Scott\_from\_Modesto, Bear, Delaware, 18 March 2006*<sup>416</sup>

if you like to be shocked or to "test yourself" this is a lot of fun, especially in a group setting!

*Edible Fetus, Nova Scotia, Canada, 4 January 2003*<sup>417</sup>

come on who doesn't remember watching these movies growing up and knowing that you were watching something that you weren't supposed to be watching? And the excitement of finding an

---

415 <http://www.imdb.com/title/tt0114710/reviews>

Ultimo accesso: 5 gennaio 2013.

416 Dal commento a *Traces of Death 3*, riportato su IMDb.com:

<http://www.imdb.com/title/tt0114710/reviews>

Ultimo accesso: 3 gennaio 2013.

417 Ivi.

adult who would rent these movies for you after you and your buddies came up with the outrageous deposit, and the next day knowing that you were one of the few to actually "witness" real death caught on tape!

*B. Fitzgerald "mr. Fitz", Salem, Or, August 10, 2004*<sup>418</sup>

My friend told me he had the 1st Faces Of Death on VHS, ready for us to watch it. Me & my brother were very eager to, my mate warned me that it IS not for the weak at heart, & after watching it, he was right. He took one look @ me & said, "You are white as a ghost". He also told me that one guy watched it, then was so trumatised after seeing it, went out, & killed someone.

*Jason Scherer, Melbourne, Australia, August 2, 2005*<sup>419</sup>

I remember watching these movies back when I was in Highschool and the images will be forever burned in my mind. I am and always will be a horror film fan, but this series brings it a giant leap forward by having real footage of death. No computer generated graphics, this is the real thing. Definiatly not for the weak of stomach. Not for those under 18 (as I was when I first watched them)Make sure you have a strong stomach, a large bowl of popcorn, and a sense of humor, then sit down and watch all four volumes of this horror-fest together. You will not be disappointed.

*John C. Lamb, Massena, NY, United States, October 21, 2005*<sup>420</sup>

Le modalità di fruizione non vanno sottovalutate, perché ci dicono molto del piacere ricavato dagli shockumentaries: se, con la dovuta prudenza del caso, è comunque possibile estendere a queste produzioni quanto Leonardo Quaresima nota a proposito del remake, e cioè che, seppur appartenenti ad una cerchia limitatissima di lettori cinefili, il remake conta "sul piacere dello spettatore per il confronto, la comparazione", presupponendo un lettore ipertestuale,<sup>421</sup> nell'ottica di sostenere visioni ripetute di contenuti estremi, spesso fruiti in piccoli gruppi di amici in quelle che sono vere e proprie gare di resistenza, l'aspetto "incrementale" descrive meglio la funzione assolta dalla competizione. Chi sta testando il proprio livello di sopportazione ha infatti bisogno di misurarsi con contenuti che spostino progressivamente la soglia di resistenza, e i prelievi testuali che determinano la ricorrenza delle medesime sequenze non sono di aiuto in questo, rompendo anzi l'esperienza del flusso progressivo delle immagini, non appena alcune di queste vengono riconosciute come parte di altri prodotti già visti.

Per questo non si trovano molti commenti positivi riguardo a ciò che, altrove, è invece uno dei piaceri primari dell'intertestualità: il riconoscimento del già visto. Anche laddove materiali omologhi vengono rintracciati dagli spettatori, con grande perizia e impiego di risorse nella comparazione dei diversi prodotti (lanciandosi spesso in indagini

---

418 Commento dell'utente riportato sulla pagina prodotto di *Faces of Death Collection Vols. 1-4*, cit.

419 Ivi.

420 Ivi.

421 Leonardo Quaresima, "Amare i testi due alla volta. Il remake cinematografico", in Giovanni Guagnellini e Veronica Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2007, p. 147.

che si focalizzano sui dettagli delle inquadrature o dei vestiti delle persone che compaiono nei video), i commenti tendono comunque a evidenziare la povertà dell'operazione piuttosto che l'euforia per aver ricostruito correttamente il prelievo operato dall'ipertesto rispetto all'ipotesto di partenza: i mondo movies che adottano troppo spesso questa strategia, abbondando di sequenze già abusate, sono considerati mere operazioni commerciali costruite puntando al risparmio e al facile sfruttamento di prodotti a cui tentano di ispirarsi, facendo del riuso e del riciclo una pratica che tende a bruciare in fretta quegli stessi materiali, a fronte di altri che mostrano invece brani inediti, cercando di offrire novità, più che la ripetizione del già visto con minime variazioni.

Il linguaggio stesso adottato dai mondo movies fa un ampio uso di *freeze-frame*, di “*shock cuts*” e “*trance flash-backs*”:

The classic editing structure, introducing a scenario through a long-shot and working into the object of attention is radically overturned in mondo. Scenes *begin* with extreme close-up or freeze-frame in a carefree dispensation with the aesthetics of objectivity. Scenes in mondo films are not “established” – the viewer needs to decode the “meaning” of the context. Traditional devices for creating pleasing transitions between scenes are similarly eschewed – mondo film famously cut violently from one scene to the next – sometimes with logic other times not. In mondo what was once “intrusive montage” becomes the reality of the shockumentary aesthetic.<sup>422</sup>

Questa decodifica del significato del contesto è però complicata, al punto da essere resa spesso impossibile proprio dalla costruzione delle sequenze, dai prelievi testuali selvaggi, dai commenti fuorvianti, dalle didascalie che, invece di fornire informazioni oggettive, spesso contribuiscono solo a rendere più nebuloso ciò che mostrano, costringendo gli spettatori più appassionati a notevoli sforzi per ricostruirne il senso: una decifrazione che porta alle estreme conseguenze alcuni dei processi collaborativi analizzati da Henry Jenkins<sup>423</sup> e che, in mancanza di una spiegazione diretta offerta da registi e produttori (che in genere non avviene), lascia aperto il dibattito a infinite speculazioni.

Da un lato, quello della produzione, si giunge dunque alla creazione di vere e proprie “sequenze mobili”, che vengono usate di volta in volta in differenti prodotti, rispondendo a funzioni diverse e adattandosi a contesti espositivi e interpretativi che mutano a seconda del film in cui sono inglobate. Dall'altro, quello della fruizione, la mancanza di informazioni per contestualizzare le immagini, le indicazioni maliziosamente errate o totalmente inventate del commento, oppure oggettivamente corrette ma applicate a

---

422 M. Goodall, *Sweet & Savage*, cit., p. 73.

423 Cfr. Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.



sequenze ricostruite, porta, in certi casi, alla difficoltà di stabilire se ciò a cui si sta assistendo è accaduto realmente o meno (e se sì, in quali condizioni si è verificato esattamente).

Approfondiamo alcuni di questi processi all'opera nel caso del presunto decesso del turista Pit Dornitz. Stando al documentario di Antonio Climati e Mario Morra *Ultime grida dalla savana* (1975), in cui compare per la prima volta la sequenza della sua morte, l'uomo sarebbe stato aggredito e sbranato da un branco di leoni nel corso di un safari a Wallasee, al confine con l'Angola, il 18 febbraio 1975. Sceso dall'auto su cui viaggiava con lo scopo di realizzare alcune riprese a distanza ravvicinata, e avvicinandosi troppo agli animali che stavano consumando il pasto, Dornitz viene aggredito e fatto a pezzi senza che i suoi compagni di viaggio, moglie e figli compresi, possano fare altro che filmare la tragica sequenza a bordo delle loro macchine. Kerekes e Slater ammettono che è difficile stabilire l'autenticità o meno della scena, e, anche se a prima vista può apparire genuina, alcuni indizi fanno propendere per la seconda ipotesi: in particolare, i tagli di montaggio avrebbero potuto consentire l'inserimento di un manichino riempito di carne e interiora; inoltre, al contrario di quanto afferma la voce narrante, il terreno non appare così accidentato da impedire l'intervento di un'auto in grado di spaventare i leoni, tanto più che, fin dall'inizio, è ben visibile una Land Rover dipinta con strisce zebbrate e quando il guardiano interviene al termine dell'aggressione, usa proprio la jeep per disperdere gli animali: "the narrator says that the lioness which carries away Dornitz' camera was shot as to retrieve the device. This seems a very unlikely thing to do and, equally unlikely, is the animal keeping the camera once it had discovered it was inedible."<sup>424</sup>

Illustrazioni della sequenza figurano su diverse versioni della locandina e dei box set dell'edizione VHS e DVD del film di Climati e Morra, mentre le immagini assumono ben presto una autonomia a sé ed escono dal tessuto filmico originario che le ospita, per innestarsi in altri documentari e rendersi infine indipendenti dai limiti del supporto della pellicola, del nastro delle VHS e dei layer dei DVD, per approdare online: in una sorta di progressione senza fine, la sequenza ricompare ad esempio in *Traces of Death 2*, mentre altre parti di *Ultime grida dalla savana* sono state inglobate nel successivo documentario di Climati e Morra, *Dolce e selvaggio* (1983), in cui figurano anche diverse sequenze di *Savana violenta*, un mondo movie firmato dai due cineasti nel 1976 e che compone con i

---

424 D. Kerekes, D. Slater, op. cit., p. 128.

precedenti una ideale trilogia.

Queste immagini sono un piccolo caso: viste le diverse release internazionali della pellicola, e i problemi di censura incontrati nei vari paesi, vi sono molteplici versioni della stessa sequenza: alcune, più complete di altre, arrivano a 3 minuti e mostrano anche le riprese effettuate dalla cinepresa della vittima, recuperata al termine dell'aggressione. Se generalmente si ritiene che l'attacco a Dernitz sia un fake, vale la pena considerare alcune dinamiche collaborative tipiche del web che si manifestano nell'analisi di contenuti controversi.

La clip visibile su YouTube intitolata *Lion attack from Savage Man Savage Beast (full sequence)*,<sup>425</sup> della durata di 3 minuti, presenta due cartelli in apertura e chiusura che precisano che si tratta di una sequenza tratta da *Ultime grida dalla savana* e in seguito incorporata in *Traces of Death*; che è stata realizzata in origine montando i filmati di due diverse macchine da presa e che la clip è un estratto dell'edizione DVD americana distribuita da Fortune 5 DVD e da quella giapponese del 2002 rilasciata da Panorama, mentre il master è una VHS australiana del 1986. Il cartello introduttivo offre inoltre una descrizione sommaria dell'incidente occorso a Dernitz, specificando che la veridicità della sequenza è tuttora dibattuta:

The film does indeed look genuine, especially since it would be much too dangerous of a stunt stage. However, it is argued that the body of Dernitz looks like a replacement dummy towards the end of the footage. Also, the narrator mentions that the safari vehicles couldn't be used to scare away the lions because of the terrain. However, the terrain around the lions appear flat, and the cars are already only a few meters away. Other professional sources contend that the footage is real, and the errors in narration are due to fabrication by the film makers to make the scene more interesting.

Della sequenza esistono, come dicevamo, diverse versioni, cosa che risulta evidente già dai video correlati suggeriti dalla stessa piattaforma di video sharing: ad esempio, il frammento dal titolo *Leões devoram homem – video completo*<sup>426</sup> caricato il 20 gennaio 2012 da William Ferreira (della durata di 2'30"), e rieditato aggiungendo come colonna sonora la struggente canzone *My Immortal* della band americana Evanescence; oppure *Leões devorando um turista (cenas fortes)*,<sup>427</sup> messo online da Eduardo Mendes

---

425 Caricata su YouTube dall'utente Helltopay27 in data 29 agosto 2007 e visualizzata 829.204 volte.

<http://www.youtube.com/watch?v=hkyrvB5nPW0>

Ultimo accesso: 5 gennaio 2013.

426 <http://www.youtube.com/watch?v=glUuUoFAKhw>

Ultimo accesso: 6 gennaio 2013.

427 [http://www.youtube.com/watch?v=W\\_j7H4tyeGs](http://www.youtube.com/watch?v=W_j7H4tyeGs)

Ultimo accesso: 6 gennaio 2013.

(1'14""); e ancora: *Footage of man eaten alive by lions!!*<sup>428</sup> caricato da meanmrmustard89 l'11 novembre 2010 (3'); *men eaten alive by lion*<sup>429</sup> uploadato il 23 novembre 2010 da Azlan Khan (48"); *Lions killing a man on a safari*, online dal 12 gennaio 2008 sul profilo di CONPICANTE (1'13").<sup>430</sup> E così via.

Al di là di alcune facili battute postate da certi utenti, come “il tipo avrebbe dovuto investire su uno zoom”, le discussioni sul fatto che la sequenza sia reale o ricostruita sono ancora piuttosto animate e, come capita solitamente in questi casi, la veridicità o meno viene solitamente supportata dalla minuziosa analisi degli elementi interni al filmato o da complesse argomentazioni extratestuali. Su WikiAnswers,<sup>431</sup> un wiki dove è possibile porre domande e ricevere risposte che possono essere editate e progressivamente migliorate nel tempo grazie al contributo degli utenti, c'è una precisa domanda a questo proposito: “Was Pit Dernitz death by lions real or staged?” La risposta è che si tratta di un fake, ed è motivata come segue: nessuno dei presenti tenta concretamente di aiutare Dernitz; l'unica reazione del cameraman è effettuare una panoramica per inquadrare le reazioni d'orrore dei famigliari; a dispetto della didascalia che nella sequenza afferma il contrario, il terreno non è accidentato al punto tale da impedire l'intervento delle auto; la vicinanza dei leoni ai fuoristrada suggerirebbe l'abitudine alla compresenza uomo-animale, insolita per un parco africano di metà anni Settanta; i leoni selvaggi attaccherebbero in un modo diverso, puntando a rompere il collo della preda o a recidere l'aorta, piuttosto che attaccare agli arti, e questo suggerirebbe che i leoni in questo caso stanno giocando più che cacciando; la qualità del filmato è troppo buona per un'apparecchiatura amatoriale dell'epoca; c'è troppo poco sangue per far pensare ad un attacco reale; nel 1975, nella regione in cui è presumibilmente avvenuta l'aggressione, al confine tra l'Angola e la Namibia, c'era una guerra in atto che renderebbe poco probabile la presenza di turisti; infine, certe incongruenze della vegetazione farebbero supporre una diversa location.

Ma, per sciogliere ulteriori dubbi, WikiAnswer riporta il link ad un thread<sup>432</sup> su

---

428 <http://www.youtube.com/watch?v=zg9Ttc0Jj2M>

Ultimo accesso: 6 gennaio 2013.

429 <http://www.youtube.com/watch?v=s5fN367buWg>

Ultimo accesso: 6 gennaio 2013.

430 <http://www.youtube.com/watch?v=lZm4ZgNHbsQ>

Ultimo accesso: 6 gennaio 2013.

431 [http://wiki.answers.com/Q/Was\\_Pit\\_Dernitz\\_death\\_by\\_lions\\_real\\_or\\_staged](http://wiki.answers.com/Q/Was_Pit_Dernitz_death_by_lions_real_or_staged)

Ultimo accesso: 6 gennaio 2013.

432 <http://message.snopes.com/showthread.php?t=13428>

Ultimo accesso: 6 gennaio 2013.

Snopes.com, il sito dedicato alla demistificazione delle leggende urbane di cui abbiamo già accennato a proposito dello snuff. Il 31 luglio 2007 Snopes, dalla California, posta un video di 1'13" che gli è stato inviato, commentando che sembra troppo stupido per essere vero: si tratta di una delle varianti dell'incidente occorso a Dernitz che abbiamo già elencato. Prontamente, la community risponde: a distanza di un'ora dal caricamento del filmato, Ganzfeld da Kyoto ribatte fornendo il link alla pagina IMDb di *Ultime grida dalla savana* e riportando il commento di un certo Toby Sterling, che si presenta come reporter e "smonta" la sequenza anche sulla base di incongruenze interne, come il fatto che i tagli di montaggio nascondano parte dell'azione e che il materiale ripreso da Dernitz sia troppo fluido per essere realizzato da qualcuno che si sta avvicinando camminando accucciato. Il 3 agosto, violetbon da Chicago ricorda un episodio capitato mentre era in un "drive-thru safari", nel corso del quale chiunque tentasse di scendere dalle auto veniva fermato dal personale di sorveglianza: di conseguenza, se il filmato fosse vero, qualcuno sarebbe intervenuto per fermare Pit. Il 29 ottobre 2009 Vextas da Londra suggerisce di controllare su IMDb.com la "vittima": come riporta il database, Pit Dernitz, che risulterebbe morto il 18 febbraio 1975 a Wallasee, in Namibia, figurerebbe in *Ultime grida dalla savana*, in *Traces of Death* e in un curioso mediometraggio di 45' dal titolo *Holocausto Cannabis*, diretto nel 2001 da un certo Germán Magariños, attore e regista argentino nato nel 1978 a Buenos Aires, attivo nel mondo delle produzioni video con diversi alias (tra cui Roger Franco) e legato alla casa di produzione Gorevision Films, responsabile di prodotti come *Sadomaster y Goretech*. Una rapida occhiata al trailer conferma la presenza della sequenza in *Holocausto Cannabis*, che, per la cronaca, racconta dell'invasione della Terra da parte di un'orda di mutanti destinata ad essere debellata da un vendicatore, destinato a portare a compimento una profezia risolvendo così le sorti del mondo. Il 5 luglio 2012, nscd da Pretoria, Sudafrica, stila un decalogo che dovrebbe sancire la definitiva lettura delle immagini come un falso. La lista comprende, tra gli altri, il fatto che la location indicata come Wallasee non esiste; un link da Wikipedia ci informa sulle guerre di confine che avrebbero insanguinato la regione in quel periodo; il controllo incrociato dei numeri di targa delle auto che compaiono nella sequenza, effettuato dallo stesso utente consultando database online, non corrisponde a nessun veicolo usato in Angola, Namibia, Zambia o Repubblica Democratica del Congo nel periodo indicato; la mancanza di una risposta certa da parte dei registi è infine piuttosto sospetta:

The makers of the film don't seem very keen on expressing opinion either way. If the clip was true, they would try to prove it's authenticity because this would increase its value. The fact that they shy away from the subject would indicate that it is false and they're glad for the bit of publicity that the real/fake speculation is creating.

La voce di Wikipedia<sup>433</sup> relativa a *Ultime grida dalla savana* riporta che proprio la sequenza di Pit Dernitz, che si ritiene essere falsa, sia stata una delle più frequentemente censurate e che abbia ispirato un analogo fake presente in *Faces of Death*, in cui i leoni sono stati sostituiti da un orso. Non da ultimo, rileva l'enciclopedia online, il particolare mix di realtà e ricostruzione che caratterizza lo stile del documentario di Morra e Climati nel rappresentare la morte di esseri umani avrebbe influenzato pellicole come *Cannibal Holocaust* di Ruggero Deodato.

Partiamo dunque dal più controverso cannibal movie per approfondire meglio l'importanza dell'aspetto formale in quei film che ibridano ricostruzione e realtà dei fatti.

### 3.3 Design e strutture modulari: inserti e code.

Come già accennato, il film di Deodato si inserisce nel filone cannibalico, sottogenere che eredita dal mondo, seppur in misura minore, la pratica del riciclo di temi, sequenze, interpreti e spunti narrativi. Pur non caratterizzati da un'incidenza così elevata come quella riscontrata negli shockumentaries, anche i nostrani film di cannibali fanno infatti ampio uso di *stock footage*, ma al tempo stesso riutilizzano stilemi, dinamiche testuali e attori. Questi ultimi ben presto diventano volti noti tra gli appassionati: si veda ad esempio il caso di Robert Kerman, attore americano con un passato nelle produzioni hard con il nome d'arte di Richard Bolla, impegnato sul set di *Cannibal Holocaust*, *Cannibal Ferox* e *Mangiati vivi!*; o di Me Me Lai, attrice nata a Burma e presenza fissa nel cast de *Il paese del sesso selvaggio* e *Ultimo mondo cannibale*, oltre che di *Mangiati vivi!*, in forza del riutilizzo del girato di *Ultimo mondo cannibale*; o, ancora, Ivan Rassimov, che presta il suo physique du rôle alla causa dei cannibali in *Il paese del sesso selvaggio* e *Mangiati vivi!*

È proprio quest'ultimo il film che presenta i prelievi più pesanti, a partire dalla sequenza di stupro dell'indigena Mownara (interpretata appunto da Me Me Lai), dell'uccisione di un coccodrillo scuoiato con un coltellino e di quella di una donna

---

433 [http://en.wikipedia.org/wiki/Ultime\\_grida\\_dalla\\_savana](http://en.wikipedia.org/wiki/Ultime_grida_dalla_savana)  
Ultimo accesso: 6 gennaio 2013.

aggredata dai cannibali: si tratta infatti di materiale girato da Lenzi in occasione del precedente cannibal da lui stesso diretto, *Il paese del sesso selvaggio*. Le riprese dell'evirazione dell'indigeno nella grotta e l'attacco del cocodrillo vengono invece da *La montagna del dio cannibale* di Sergio Martino (1978), così come le immagini che documentano un'anaconda che divora una scimmietta. La riproposizione di sequenze è resa possibile dal fatto che molte di queste pellicole sono state realizzate dalle medesime case di produzione, in pieno possesso dei diritti di sfruttamento (ad esempio, Dania Film, costituita da Luciano Martino nel 1972, ha prodotto *La montagna del dio cannibale*, *Mangiati vivi!* e *Cannibal Ferox*).

La struttura di *Cannibal Holocaust* è però più complessa della media degli altri cannibal e chiama in causa altre variabili legate alla gestione di quelle sequenze in cui la rappresentazione della morte è ibridata mescolando ricostruzioni e filmati di reali esecuzioni. Se scene di finta violenza grafica sono infatti presenti in altri prodotti del filone, (pensiamo ad esempio a *Cannibal Ferox*, in cui non mancano evirazioni, crani aperti a metà e protagoniste appesi per i seni tramite ganci), che utilizzano sequenze che ritraggono vere uccisioni di animali, *Cannibal Holocaust* aggiunge a tutto ciò una costruzione da *mockumentary*<sup>434</sup> basata sul *found footage*<sup>435</sup> che complica ulteriormente le carte in tavola. Va notato però che nel film di Deodato gli interpreti stessi partecipino alle brutalità ai danni di creature indifese, facendole letteralmente a pezzi come nella famigerata sequenza della tartaruga, di modo che ciò che accade in questi momenti puntuali si estende all'intero film, rendendo plausibile presso il pubblico che anche le morti che vedrà in seguito siano reali (una percezione alterata che ha portato certi spettatori a ritenere che la pellicola fosse uno snuff reale).

Il nodo della questione si sposta quindi sulla violenza scatenata contro gli esseri umani. *The Last Road to Hell*, quel film nel film che documenterebbe la perversione della troupe protagonista di *Cannibal Holocaust* e che avrebbe la funzione, secondo quanto dichiarato dal regista stesso, di mettere sotto accusa il filone del mondo movies nonché certo giornalismo sensazionalistico che sfruttava il momento di tensione vissuto dall'Italia

434 In linea generale, il termine, altrimenti indicato come *fake documentary*, designa uno stile narrativo per cui eventi fittizi sono presentati come realmente accaduti. Cfr. Cristina Formenti, "Il mockumentary: quando le estetiche documentarie diventano stile cinematografico", *Bianco e Nero*, n. 572, cit., pp. 107-115; Gary D. Rhodes, "Mockumentaries and the Production of Realist Horror", *Post Script*, Vol. 21, n. 3, Summer 2002, pp. 46-60.

435 Si parla di *found footage* quando un film girato in precedenza viene inglobato in una pellicola successiva e tali sequenze preesistenti sono di solito usate come espediente narrativo che influisce sullo sviluppo del film che le accoglie.

durante le azioni dei gruppi terroristici, è però particolarmente problematico. Vi compare infatti *stock footage* che denuncerebbe fucilazioni e violenze ricavate da filmati forse provenienti da Nigeria e paesi del Sud-Est asiatico: “actual news footage [...] undeniably real.”<sup>436</sup> Su questo punto lo stesso Deodato sembra però contraddirsi nel corso di diverse interviste. In un colloquio con *Nocturno*, il cineasta ammette che quelle non sono uccisioni reali:

Alcune delle [scene] più raccapriccianti sono state fatte a Roma, alla De Paolis. Per esempio, la scena della fucilazione a cui assistiamo durante il filmato promozionale, realizzato dai quattro giornalisti, l'ho girata sotto le mura di Roma. Quel filmato credono sia stato fatto con spezzoni di immagini vere, invece alcune le ho ricostruite io, alla Jacopetti.<sup>437</sup>

In un'altra occasione asserisce invece che queste scene ritraggono vere esecuzioni:

In *Cannibal Holocaust* di vero ci sono solo alcune fucilazioni di negri che appaiono nel documentario realizzato dai protagonisti prima di partire per l'Amazzonia. Si tratta di materiale di repertorio che acquistai da una ditta inglese. Tutto il resto sono effetti speciali.<sup>438</sup>

La pressoché totale impossibilità (o, meglio, mancanza di volontà) nell'attribuire con sicurezza l'origine dei segmenti rimane parte dell'aura di film maledetto che tutt'ora circonda *Cannibal Holocaust*. Ciò non toglie che sia comunque possibile cercare di interpretare il funzionamento di *The Last Road to Hell* rispetto alle sequenze di *Green Inferno*, quelle cioè che raccontano la storia del professor Monroe fino al recupero della cinepresa del documentarista Yates e dei suoi compagni di viaggio. Secondo Carolina Gabriela Jauregui, quando guardiamo *The Last Road to Hell*

we see the execution of enemies by an army in an anonymous African country. The broadcasting executive actually explains that this is all a set-up created by Yates and his team – this documentary is a lie. In truth, however, the audience seems to intuit that this is real footage taken from some familiar newsreel and in fact included in many prior *Mondo* films. Following the logical consequences of this deception, the audience is set-up to believe that the following documentary sequences must therefore be true. The hoax is perpetrated and the supposedly real, but really fake, footage of the “Green Inferno” is no longer clearly perceived as such by the spectator: the thin line is now completely blurred.<sup>439</sup>

La struttura del film, prosegue, sarebbe una donchisciottesca *mise-en-abyme* per cui

---

436 D. Kerekes, D. Slater, op. cit., p. 48.

437 *Nocturno* Dossier n. 73, *Monsieur Cannibal. Il cinema di Ruggero Deodato*, agosto 2008, p. 35. A proposito di cannibal movies si veda anche *Nocturno* Dossier n. 12, *Bon appetit! Guida al cinema cannibalico*, giugno 2003.

438 Gordiano Lupi, *Cannibal! Il cinema selvaggio di Ruggero Deodato*, Roma, Edizioni Profondo Rosso, 2003, p. 92.

439 Carolina Gabriela Jauregui, “Eat it alive and swallow it whole’: Resavoring *Cannibal Holocaust* as a Mockumentary”, *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, n. 7, 2004, p. 5.

troviamo una metafiction all'interno del film, o il film stesso si pone come metafiction e finiamo per osservare due film all'interno di un terzo, in cui la violenza gioca un ruolo necessario come prova visiva della verità. Il fatto che il film sia ancora oggi così disturbante sarebbe dunque da attribuire al venir meno delle barriere che separano lo spettatore e la rappresentazione, alterando i parametri che permettono di distinguere reale e finzione.

In accordo con questa lettura, molti hanno evidenziato il lavoro sul linguaggio e sul supporto, che mescola stilemi del *cinéma vérité*, l'ampio uso di camera a mano, nonché l'indotto deterioramento della pellicola:

Much has been made of the technical accomplishment of the “Green Inferno” segment of *Cannibal Holocaust*. By using techniques such as shaky hand-held camerawork, deliberately scratched and fogged frames, crash zooms and incorrectly-exposed sequences, Deodato plays the second-half of the film for maximum visceral effect but in the process the movie as a whole loses narrative cohesion. Ironically, it degenerates into little more than a relentless barrage of horrific set-pieces; in fact by the end *Cannibal Holocaust* structurally imitates the form which it seeks to critique – the mondo movie.<sup>440</sup>

Se la giustapposizione delle scene di violenza a danno degli animali (reali) e di quelle perpetrate sugli esseri umani (simulate) ha la funzione, come nota Julian Petley, di intensificare, secondo un processo di associazione e osmosi, la verosimiglianza delle scene in cui gli uomini sono mutilati e uccisi,<sup>441</sup> quella del segmento *The Last Road to Hell* è invece più complessa:

*The Last Road to Hell* was described by a BDC-TV executive as a “put-on”. However, its textual characteristics, plus a certain amount of extra-textual knowledge gleaned from genuinely documentary scenes in various “Mondo” movies, lead one to believe exactly the opposite. Thus Deodato not only borrows from the codes and conventions of the documentary in order to blur the conventional boundaries between the fictional and the factual, but he also presents actual documentary scenes – which, in all their brevity and artlessness, are actually far more disturbing than any of the orchestrated horrors, however convincing, elsewhere in *Cannibal Holocaust* – as fakes.<sup>442</sup>

Seguendo le osservazioni di Neil Jackson a proposito di realismo e orrore, *The Last Road to Hell* condensa toni e forme dei mondo movies, utilizzando materiale documentario che rappresenta vere uccisioni ad opera di plotoni di esecuzione, così come massacri avvenuti in Africa e sud-est asiatico – il tutto accompagnato da una colonna sonora

---

440 Harvey Fenton, Julian Grainger, Gian Luca Castoldi, *Cannibal Holocaust and the Savage Cinema of Ruggero Deodato*, Guilford, FAB Press, 1999, p. 77.

441 Julian Petley, “Cannibal Holocaust and the Pornography of Death”, in Geoff King (edited by), *The Spectacle of the Real: From Hollywood to “Reality” TV and Beyond*, Bristol and Portland, Intellect Books, 2005, pp. 173-186.

442 Ibidem, p. 181.



commovente – e gioca un ruolo fondamentale nella percezione complessiva del film:

Such footage extends the film's play upon actuality and mimesis, inserting the documentation of historical fact into a text already intent on blurring representational distinctions. But it convolutes the issue even further when an executive reveals that, despite the apparent authenticity of the footage, “everything you just saw was a put on.” The implications of this are crucial – a series of real documentary fragments are presented as manipulated, orchestrated, and unreal within a film which, while fictional, makes bogus claims to authenticity.<sup>443</sup>

Secondo l'analisi di Mikita Brottman, la pellicola di Deodato sarebbe composta di tre film: *The Last Road to Hell*, e cioè il materiale visionato dal Professor Monroe negli studi dell'emittente televisiva e che riporta un lavoro precedente della troupe di Yates girato in Africa, è costituito, come dicevamo, da presunti filmati reali, forse prelevati da precedenti mondo movies; *The Green Inferno*, il found footage che testimonia le atrocità commesse dai filmmakers; e *Cannibal Holocaust*, che funziona come film-cornice che ospita i due segmenti. *The Last Road to Hell* trasgredirebbe effettivamente tutte le regole che *The Green Inferno* pretenderebbe solamente di violare, come quella del voyeurismo e dell'appropriazione pubblica di un momento privato come quello della morte.<sup>444</sup>

È evidente che questa costruzione rientra all'interno di una più complessa strategia linguistica che non discuteremo qui nel dettaglio, ma si ricollega a quanto Jackson rileva a proposito delle uccisioni di animali: esse funzionano come rinforzo ed eco delle precedenti sequenze di *The Last Road to Hell*, e la complicità degli attori nella loro realizzazione – a dispetto delle differenti versioni fornite in seguito dai diretti interessati – seguite da reazioni viscerali come vomito, pianti e urla, riposiziona gli interpreti all'interno dello spazio finzionale, fondendo al tempo stesso il personaggio con le loro azioni non simulate.

La strategia di segmentazione testuale e di commistione di contenuti esteticamente differenti è ampiamente usata nel cinema horror per convogliare materiali eterogenei, inseriti nel tessuto filmico come prelievi estranei alla linearità narrativa, sia dal punto di vista delle caratteristiche formali, che dei piani temporali: è dunque evidente che quella che si pone è una questione di design, non certo introdotta da Deodato per la prima volta, ma da lui resa particolarmente complessa ed esplorata probabilmente fino alle estreme conseguenze. L'uso di strutture modulari, di moduli intesi come “forme prestabilite” di blocchi testuali, è infatti un tratto caratteristico di molti dei film che abbiamo fin qui preso in esame, in particolare di quelle pellicole che utilizzano lo stilema della morte in diretta

---

443 N. Jackson, “*Cannibal Holocaust*, Realist Horror, and Reflexivity”, cit., p. 36.

444 M. Brottman, *Offensive Films*, cit., pp. 130-131.

come strumento di veridizione rispetto alla finzione cinematografica. In quanto “parti autonome e separabili di un complesso”,<sup>445</sup> i moduli possono infatti essere riutilizzati, tanto a livello di sceneggiatura, che dal punto di vista semantico-sintattico, e ciò è particolarmente evidente quando essi sono parte integrante della costruzione dei film “ad inserto”.

Se consideriamo il caso di *Slaughter*, vediamo chiaramente che la sua riproposizione come *Snuff* è possibile proprio in forza dell'aggiunta della coda finale: quel segmento conclusivo, ricostruendo gli elementi del profilmico in modo da rendere credibile la prosecuzione della pellicola dopo l'effettiva conclusione di *Slaughter*, funziona come un finale posticcio espressamente ideato per adattare il film alla campagna promozionale che intendeva sfruttare il mito dello snuff. Come rileva Alexandra Heller-Nicholas, il film risulta quindi un conglomerato di due sezioni, girate a quattro anni di distanza l'una dall'altra: i primi 74 minuti, realizzati nel 1971, sono opera di Michael e Roberta Findlay, mentre la coda è stata aggiunta su idea del distributore Allan Shackleton e si salda dove termina l'azione di *Slaughter*, “entrando” sul set dove avverrà l'omicidio.<sup>446</sup>

Questo espediente sarebbe in seguito stato adottato più volte dai cineasti che si sono cimentati nel filone. Nella loro ricerca sul cinema pornografico italiano degli anni Settanta, Giovanna Maina e Federico Zecca dedicano parte dell'analisi a *Emanuelle in America*, le cui sequenze hardcore sono forse le prime realizzate da Joe D'Amato, che sarebbe diventato, di lì a qualche anno, il principale regista italiano del genere. In particolare, il film sarebbe uno dei più “insertati” tra quelle che compongono il corpus considerato da Maina e Zecca, con quattro scene porno. Si tratta di inserimenti che avvengono secondo due modalità, e cioè per mezzo dell'annessione di effettive sequenze di sesso esplicito o l'addizione di inquadrature hard a riprese di sesso simulato:

Queste sequenze rappresentano in un certo senso un banco di sperimentazione linguistica, in cui mettere a punto i primi procedimenti di ripresa e messinscena pornografica. [...] Le versioni hard determinano al contempo un'intensificazione e una falsificazione delle sequenze di sesso simulato, capitalizzando sui procedimenti di montaggio per eccedere l'(ir)realtà del profilmico e ricostruire una posticcia visibilità sessuale.<sup>447</sup>

---

445 <http://it.wikipedia.org/wiki/Modulo>

Ultimo accesso: 22 marzo 2012.

446 Nel corso della sequenza, la troupe che si suppone abbia realizzato *Slaughter* si lascia andare all'uccisione e allo smembramento di una giovane donna, membro della produzione, che verrà letteralmente fatta a pezzi e sventrata dal regista.

Cfr. Alexandra Heller-Nicholas, “Snuff Boxing: Revisiting the Snuff Coda”, *Cinephile. The University of British Columbia's Film Journal*, Vol. 5, N. 2, Summer 2009.

447 Giovanna Maina, Federico Zecca, “Le grandi manovre. Gli anni Settanta preparano il porno”, *Bianco e*

Ma, nel creare questo tessuto composito, D'Amato si spinge ben oltre, e nel montare la versione hard del film inserisce alcune delle sequenze più realistiche nell'ambito degli snuff simulati. Così, la reporter Emanuelle (Laura Gemser), mentre si trova in Sudamerica per una delle sue inchieste, assiste alla proiezione privata di un filmino amatoriale direttamente nella camera da letto dell'uomo con cui si apparta: mentre i due danno libero sfogo agli impulsi della carne, su un piccolo telo per proiezioni scorrono immagini estremamente realistiche che mostrano giovani donne brutalmente seviziate da un gruppo di soldati.

L'inserimento di scene analoghe è un espediente narrativo solitamente utilizzato per dare ai protagonisti un primo assaggio della dimensione di violenza che dovranno affrontare nel corso di una ricerca che li porta sempre più vicini allo snuff. Nella finzione cinematografica si tratta, molto spesso, di detective o persone comuni che svolgono indagini sui circuiti di film underground: è il caso di Jake Van Dorn (interpretato da George C. Scott), l'imprenditore protagonista di *Hardcore* che tenta di ritrovare la figlia Kristen, che si suppone sia coinvolta in un giro di produzioni cinematografiche per adulti. L'investigazione lo porta ben presto a contatto con il mondo dell'hard core: in un club privato vede per la prima volta un breve filmato in cui una donna viene uccisa dal famigerato attore porno Ratan. Mentre in *8 mm – Delitto a luci rosse* l'investigatore Tom Welles (Nicholas Cage), ingaggiato da una facoltosa vedova, deve indagare il sottobosco dell'industria pornografica per scoprire se le sconvolgenti riprese che la donna ha scoperto tra gli oggetti personali del defunto marito, documentino o meno un vero omicidio.

L'uso degli inserti nei primi film che utilizzano questa soluzione formale ha, di fatto, una funzione piuttosto specifica: dare una forma allo snuff, dopo che *Snuff* ne aveva insinuato l'esistenza. Pellicole come *Emanuelle in America* e *Hardcore*, ma anche *The Last House on Dead End Street* (Roger Watkins, 1977) aggiungono concretamente una codifica formale a quella che finora era una semplice idea. Come ricordano Kerekes e Slater, "These movies went further. They saw to it that snuff had form: it was hidden; was select; was one room and one camera; was black and white; was silent; was grainy; was color with bad editing; was expensive. Was a commodity."<sup>448</sup>

Nella variante in cui questi materiali eterogenei sono invece direttamente legati agli individui che perpetrano il crimine, piuttosto che alla semplice proiezione ex post, i

---

*Nero*, n. 572, cit., p. 66.  
448 D. Kerekes, D. Slater, op. cit., p. 43.

frammenti sono di solito parte delle immagini girate in prima persona da killer seriali, come Henry e Otis protagonisti di *Henry, pioggia di sangue* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton, 1986), pellicola basata, seppur con ampie licenze, sulla figura del pluriomicida Henry Lee Lucas; un'alternativa a questo caso specifico è la mancanza di distinzione formale tra i contenuti, qualora si scelga, come ha fatto Fred Vogel nella trilogia di *August Underground*, un montaggio in camera che mostra solo il girato degli omicidi dal punto di vista di chi li commette; oppure, qualora si preferisca adottare il punto di vista della vittima, utilizzando espedienti come la sistemazione di microcamere direttamente sul volto di chi subisce le violenze – si veda il cruento horror sudcoreano *The Butcher* (Kim Jin-won, 2007).

È piuttosto comune ritrovare questi stessi inserti estrapolati dal corpo del film che li ospita: ad esempio, le diverse sequenze hard di *Emanuelle in America* sono state accorpate e rimontate in clip della durata di poco meno di mezz'ora (comprese le scene che simulano i filmati snuff) per essere poi condivise su alcuni siti web per adulti, catalogate come “*Emanuelle in America explicit scenes compilation*.” Estrarre e ricollocare i segmenti controversi è una pratica comune tra i fan dell'horror: si consideri il caso delle clip *8 mm – Snuff Film Scene*<sup>449</sup> e *Hardcore (scena del film snuff)*,<sup>450</sup> che su YouTube generano discussioni tra gli utenti, che si interrogano persino sui titoli delle canzoni che accompagnano le immagini. Oppure, le sequenze sono rimontate per realizzare “best of”, come *Best Scene from 1976's “Snuff”*,<sup>451</sup> o, ancora, vivacizzano thread quali “What's the most horrific scene you can remember seeing in a movie?”: accesi dibattiti che animano i forum dedicati ai film cult, in cui le immagini snuff di *Emanuelle in America* sono ai primi posti perché “brilliantly done, very convincing and guaranteed to offend and upset.”<sup>452</sup>

Le opzioni scelte dal design narrativo sono dunque diverse e spaziano dagli inserti di *Videodrome*, attraversato dalle schegge captate dal finto programma malese a base di sevizie e morte, alle commistioni formali di *The Hills Run Red* (id., 2009, Dave Parker), montato secondo una continua alternanza di formati: sequenze riprese con camera a mano

---

449 [http://www.youtube.com/watch?v=m6jsIr\\_jfVg](http://www.youtube.com/watch?v=m6jsIr_jfVg)

Ultimo accesso: 9 gennaio 2013.

450 <http://www.youtube.com/watch?v=KpgsfG9x6Fs>

Ultimo accesso: 9 gennaio 2013.

451 <http://www.youtube.com/watch?v=AuIIOwozMyQ>

Ultimo accesso: 9 gennaio 2013.

452 <http://www.cultmovieforums.com/forum/showthread.php?17958-Whats-The-Most-Horrific-Scene-you-can-remember-seeing-in-a-movie/page3>

Ultimo accesso: 9 gennaio 2013.

e brani in bianco e nero in simil 16 mm, cuciti assieme da inquadrature intermedie di raccordo.

Riprendendo la categoria di *realist horror* proposta da Cynthia Freeland,<sup>453</sup> Joel Black riflette sullo statuto di questi inserti, considerando il caso di *Henry*. Una delle sequenze più controverse, ricorda Black, è quella in cui i due killer interpretati da Michael Rooker e Tom Towles rivedono in TV le immagini di un loro precedente omicidio, registrato su una videocamera rubata.<sup>454</sup> Lo spettatore assiste così al delitto non mentre avviene, ma in un secondo tempo, rendendo il tutto ancor più disturbante perché posiziona lo spettatore al fianco degli assassini. Gli omicidi, secondo Freeland, sembrano più reali perché combinano la nostra identificazione con i killer nell'atto di vedere il video, con la fattura amatoriale delle immagini (granulose, mosse e caratterizzate da inquadrature sghembe). La sequenza snuff, aggiunge Black, è usata dal regista McNaughton per aumentare il senso di realtà del film:

Only at the end of the snuff-film-within-the film is it made clear that Henry and Otis are in fact the principal viewers. It is their emotionless, *affektlos* reaction to the video that provides such a stark contrast to what is presumably our horrified reaction at watching the identical footage. And the horror we experience is the result of the grainy realism of the snuff tape and the editing of the frame film, which bring about a contemporary suspension of disbelief whereby we momentarily forget we are watching a fictional movie. For just a moment we think we are witnessing an actual snuff film: the horror we experience stems from our capacity – in contrast to Henry and Otis – to empathise with the terror of the apparently real victims.<sup>455</sup>

Eppure, conclude Black, proprio la sua decantata verosimiglianza sembra meno reale se paragonata a riprese di effettivi atti di tortura ai danni di vittime indifese come quelli compiuti da Ng e Lake, registrati poco prima di portare a termine le uccisioni.<sup>456</sup> Le registrazioni mostrano la passività delle donne legate, che contrasta ampiamente con le urlanti attrici dirette da McNaughton: “It would seem that claims about the realist horror of *Henry* are undercut by comparing the theatrical hysteria of the actress playing the part of the female victim in Henry and Otis' video with the frozen terror of the actual victims in

---

453 Cynthia A. Freeland, “Realist Horror”, in Cynthia A. Freeland and Thomas E. Wartenberg (edited by), *Philosophy and Film*, New York, Routledge, 1995, pp. 126-142.

454 Questa sembra essere una licenza del film, dal momento che non vi sarebbero elementi che facciano pensare che Henry Lee Lucas e il sodale Ottis Toole abbiano ripreso gli omicidi che hanno commesso, al contrario di quanto hanno fatto Charles Ng e Leonard Lake.

455 J. Black, *Real(ist) Horror*, cit., p. 67.

456 Filmati che, oltre a comparire nel già menzionato *Snuff: A Documentary About Killing on Camera*, sono inseriti anche in *The California Killing Field*, episodio della serie di documentari A&E *Notorious* trasmesso il 28 novembre 2006.

Lake and Ng's tapes.”<sup>457</sup>

L'osservazione di Black si basa però su un assunto dubbio, e cioè sul fatto che lo spettatore dovrebbe essere in grado di distinguere il grado di reazione di una persona, per giunta molto probabilmente sotto shock, di fronte ad una minaccia di morte, a fronte della simulazione delle stesse reazioni. Fortunatamente, però, la maggior parte degli spettatori non ha referenti reali da poter usare come metro di paragone, e, nel processo di decodifica delle immagini, devono fare i conti dunque con l'impressione di realtà generata dalla messa in scena: per questo è ancora il grado di sofisticazione del trucco a fare la differenza nella percezione della scena stessa. Questo aspetto, come vedremo in seguito, non è di secondaria importanza: come ben chiariscono i discorsi degli utenti che commentano i video di decapitazione prodotti dai terroristi e diffusi online, le reazioni del corpo umano alla sofferenza e alla morte sono infatti centrali quando si tenta di decifrare una scena violenta che porta alla morte dei soggetti minacciati.

Quelle produzioni che si reggono sulla simulazione della messa in scena per promuovere un film confezionandolo come reale, o basato su fatti veramente accaduti, sfruttano appunto l'ambiguità di certi spazi discorsivi. *The Great American Snuff Film* di Sean Tretta (2003) lavora precisamente in questo modo, e punta su un design che richiama *Snuff*: anche in questo caso, infatti, la “coda” gioca un ruolo determinante. Tretta, autore anche della sceneggiatura, ha costruito il suo lungometraggio d'esordio modellandolo sulle azioni di un fantomatico serial killer di nome William Allen Grone, un aspirante regista che gira film in Super 8 per motivi di “integrità artistica”. Fin dal cartello iniziale, la pellicola è presentata come la ricostruzione di eventi accaduti nel 1995. Usando lo stilema del found footage, Tretta ipotizza il ritrovamento di un diario in cui Grone ha annotato i delitti commessi, nonché di una pellicola che documenta le riprese effettuate dall'omicida. Questo filmato snuff costituisce la coda del film, il cui corpo principale è invece una drammatizzazione degli eventi basati sull'episodio di cronaca.

La didascalia di apertura recita dunque:

In 1998, serial killer William Allen Grone was convicted of 13 felony counts including rape, torture, and murder. During a subsequent search of his residence, investigators discovered evidence linking him to the disappearing of several persons reported missing since March of 1995.

Among the items seized were his journal and a canister containing two-and-half minutes of Super 8 film. In his journal, Grone refers to the footage as The Great American Snuff Film.

The following film is a dramatization of the events documented in Grone's journal. It concludes with his film. Based on a true story.

---

457 J. Black, *Real(ist) Horror*, cit., p. 67.

Tra la “testa” e la coda, si snoda un monologo piuttosto pretenzioso sui motivi che spingerebbero il killer ad agire, raccontato in prima persona dal personaggio Grone, infarcito di una fastidiosa colonna sonora e punteggiato da un uso incessante della camera a mano, che mostra dettagliatamente le sevizie ai danni di due sventurate ragazze. La coda, che è indubbiamente la parte più interessante del film, è anticipata da un'ulteriore didascalia: “The following footage was discovered during a search of William Allen Grone's residence in 1998. Viewer discretion is advised.”

La sequenza finale è costruita rispettando le marche testuali di una ipotetica prova acquisita dal Montgomery County Police Department, come riporta la sigla in sovrimpressione “Property of MCPD”, seguita dal numero progressivo di archiviazione del reperto. Il frammento dura circa due minuti e mezzo, e si tratta apparentemente di un Super 8 ambientato in un setting anonimo (una camera chiusa con le pareti ricoperte di nylon) in cui il “vero” Grone tormenta una donna imbavagliata e legata ad una sedia, per poi finirla con un colpo di pistola alla testa. Le riprese sono certamente più disturbanti del resto del film, e non possono non richiamare alla mente i video realizzati dai killer Lake e Ng,<sup>458</sup> soprattutto per la minima resistenza opposta dalla ragazza. Un secondo cartello chiude lo snuff:

The preceding footage was shown to jurors during the 1998 murder trial of William Allen Grone. In 2001, Grone was executed for his crimes.  
For legal reasons, some of the names, dates, and locations have been changed to protect the identity of the victims. This film is dedicated to them.  
Although it is illegal to see or own “snuff” films, at least three of Grone's films can be found on the internet.

Se online non si trovano altri riferimenti a questi video, così come non c'è traccia né di notizie su Grone che non siano collegate con il progetto di Tretta, né del libro che, stando ai titoli di coda, lo avrebbe ispirato,<sup>459</sup> ciò in cui invece è facile imbattersi è il trailer di una director's cut della pellicola, ribattezzata *The Greatest American Snuff Film*, in cui figurano filmati inediti di Grone. Se questi indizi fanno ritenere che il tutto sia frutto solo di un'operazione promozionale, e che Grone non sia mai esistito, non mancano spettatori che si dicono preoccupati al pensiero che episodi del genere accadano realmente, come

---

458 In termini più generali, la pellicola di Tretta, pur senza esplicite conferme da parte del regista, ricorda il caso degli omicidi compiuti da Lawrence Bittaker e Roy Norris (soprannominati “The Tool Box Killers”), che hanno sconvolto la California nel 1979: i due andavano a caccia di vittime a bordo di un furgone simile a quello usato dai personaggi di *The Great American Snuff Film*. Le ragazze catturate venivano seviziate e uccise, e i loro cadaveri abbandonati in luoghi isolati.

459 Si tratterebbe di *Murder on Film: The Crimes of William Allen Grone*, scritto da Iowa Nixon.

testimonia la cronaca (o, meglio, i programmi della “crime television”). In una message board del sito specializzato in film horror *Fearnet.com* si legge infatti:

This is a very scary film in the fact that there are actually people like that out there. The way this was filmed, it doesn't even seem like they are acting. At some points in the film, you have to second guess whether or not you are watching an episode of “America's Most Wanted” or one of those cool documentaries on Court TV. You sometimes forget you are watching a movie. This film just has a way of pulling you in, holding you down, and forcing you to watch.

In a strange sort of way, everybody should see this film. This is reality. This is the way the world around us is. This is just the part of reality people choose to ignore. This film makes you open your eyes and see what kind of world we live in.

*Thu, 11/09/2006 - 12:53pm — Dinger<sup>460</sup>*

Secondo altre opinioni, invece, ciò che convince poco è la fattura del film. Pur considerando i limiti del low budget, laddove i valori produttivi restano alti nonostante le ristrettezze economiche, prodotti come *Henry* sono generalmente considerati migliori (in termini di scrittura e produzione):

Despite some strong performances and an effective soundtrack, this film offers nothing new. It fails to bring anything to the genre and other films are simply more effective in their treatment of the subject matter. 5 out of 10. It's not as bad as some would make out but it's no “Henry”.

*DVD\_Connoisseur from England, 23 October 2007<sup>461</sup>*

I hired this film out because it sounded interesting. Being a fan of serial killer films I thought this film would be at least interesting or watchable. Boy was I wrong. Completely amateur made film with horrible acting and rubbish “gore” effects. I probably could've made a better movie in my High School Film & TV class.

*Bataeu from Australia, 14 June 2006<sup>462</sup>*

Although I'm very positive about this film, I must also confess I felt somewhat empty after watching it. I couldn't find out what the film wanted and what I was supposed to get from it. Sean Tretta tells the story of a serial killer but what is it that he wants the audience to get from his film and what is the premise? I really can't tell. I also felt it was far from brutal enough to shock or offend me and too superficial and confusing, mainly due to the editing, to really dig deep into the twisted mind of the protagonist.

Sean Tratta also shot the film and his sometimes amateurish framings and shaky handheld combined with the video camera being set to auto shutter and auto focus, makes the visual side more of a distraction rather than helping create atmosphere, mood and sensibility. For most part of the film, I have to admit that the sound is terrible and the techno dance music created by Ryan Hutman is completely out of place for a film resting on such a serious subject matter.

*Claus Reinhold<sup>463</sup>*

---

460 <http://www.fearnet.com/community/message-boards/dvd-reviews/great-american-snuff-film>  
Ultimo accesso: 16 gennaio 2013.

461 <http://www.imdb.com/title/tt0471726/>  
Ultimo accesso: 16 gennaio 2013.

462 Ivi.

463 <http://www.horror-unrated.com/reviews/g/THE%20GREAT%20AMERICAN%20SNUFF%20FILM.htm>  
Ultimo accesso: 16 gennaio 2013.



In conclusione, tornando all'analisi della costruzione del film-nel-film, ricordiamo che Joel Black individua due categorie di pellicole che utilizzano questo espediente: a fronte di filmmakers che sfruttano il mito dello snuff incorporando all'interno delle proprie opere scene di morte simulate e basate sull'uso di effetti speciali (o di un montaggio accorto, accoppiato alla scelta di precisi angoli di ripresa) per produrre l'effetto di realtà – una categoria che Black riassume con l'espressione “using snuff to make horror real” – c'è un'altra scelta linguistica che l'autore definisce “passing snuff off as fiction”, e cioè un personaggio della finzione cinematografica che realizza un “vero” snuff e sceglie di distribuirlo facendolo sembrare un falso. È la strada percorsa dal regista Chris Neville (interpretato da Eric Bogosian) nella pellicola *Special Effects* (Larry Cohen, 1984), in cui una ragazza viene uccisa per errore e la sequenza della sua morte è inserita in un film di finzione che sembra assolutamente reale; lo stesso procedimento adottato da Doug Ulrich in *Screen Kill* (1997), i cui antecedenti nel mescolare ad arte filmati documentari e di finzione, nota Black, sono appunto da rintracciare nei mondo movies o in pellicole come *Cannibal Holocaust*:

Far from reinforcing the distinction between fiction and reality, the inclusion of this archival material thoroughly blurs any such distinction because the fictional deaths in the film are presented as being more real than the documentary footage of actual killings, the latter of which are dismissed by characters within the film as “fake”. Yet while the *effect* of incorporating documentary footage in fictional films may be to subvert the distinction between fiction and reality, the *purpose* of this ploy is typically to make the fictional frame story seem more convincing and real, even if – as if in *Cannibal Holocaust* – this means branding actual documentary footage as fake.<sup>464</sup>

Lungi dall'appartenere solo alle produzioni low budget, chiosa Black, l'uso del filmato Zapruder all'interno di *JFK – Un caso ancora aperto* (*JFK*, Oliver Stone, 1991) è esemplare di come uno snuff possa essere utilizzato all'interno di un film mainstream hollywoodiano: anche se, tecnicamente, le riprese che mostrano Kennedy colpito dalle pallottole del cecchino non sono uno snuff, in quanto catturate fortuitamente dalla cinepresa di Abraham Zapruder, la forma è quella tipica di uno snuff. Stone lo utilizza modificandone la natura documentaria, trasformandolo in qualcosa che ha un certo aspetto di finzione surreale, e ottenendo un effetto inverso rispetto a *Snuff*: laddove la coda aggiunta alla fine ha lo scopo di sembrare reale, Stone, alla maniera di Deodato (se seguiamo l'ipotesi che il film contenga *newsreel* di uccisioni effettive), incorpora nel suo film un vero omicidio in maniera tale che l'impressione che se ne ricava è che sembra

---

464 J. Black, *Real(ist) Horror*, cit., p. 72.

ricostruito.<sup>465</sup>

Ma il regista americano non è certo l'unico ad aver manipolato la sequenza che ha catturato su pellicola la morte in diretta di JFK. Vediamo dunque, brevemente, che cosa rappresenta oggi il filmato Zapruder.

### **3.4 Resilienza e contorni: *The Zapruder Film*.**

Il 22 novembre 1963 quasi tutti i principali media americani hanno, di fatto, “bucato” quello che, con buona probabilità, è il caso più noto di morte in diretta: l'assassinio del Presidente degli Stati Uniti John Fitzgerald Kennedy, avvenuto nella Dealey Plaza di Austin, Texas.<sup>466</sup> Il motivo di questa mancata copertura è prettamente organizzativo: quasi tutta la stampa accreditata si trovava infatti a bordo di un bus che faceva parte del corteo presidenziale. Questa è la ragione per cui l'unico scatto professionale dell'evento si deve alla macchina di James Altgens, fotografo dell'Associated Press, che è riuscito a immortalare il retro della limousine su cui viaggiavano JFK e la moglie Jacqueline, mentre accorrevano gli uomini della scorta subito dopo gli spari (una foto che gli sarebbe valsa il World Press Photo Award nel '65). Nel frattempo, molti fotografi amatoriali avevano catturato la sequenza con i propri apparecchi, e questi scatti, fin dal giorno seguente, sarebbero comparsi (spesso non accreditati) nei media nazionali.

È dunque chiaro che, a partire dalla documentazione che avrebbe composto il resoconto degli eventi, questa proliferazione di materiali ricostruisce l'accaduto da prospettive spazio-temporali diverse. Al tempo stesso, anche operatori non professionisti avevano filmato la scena con le proprie cineprese e tre filmati in particolare, quelli cioè realizzati da Abraham Zapruder, Orville Nix e Mary Muchmore, sarebbero risultati essenziali nelle indagini seguenti, oltre a comparire, anche in questo caso generalmente non accreditati, nei media broadcast.

Questa abbondanza di documenti eterogenei sarebbe in seguito servita a sostenere le ipotesi più svariate sui mandanti dell'assassinio, originando teorie del complotto tutt'ora accese, che avrebbero puntato il dito contro la mafia, la destra, la sinistra, l'Unione

---

<sup>465</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>466</sup> Quanto segue si basa sulla ricostruzione degli eventi proposta da B. Zelizer in *About to Die*, op. cit., pp. 208-217.

Sovietica, i petrolieri texani. Ciò che è evidente è che, mano a mano che foto e filmati diventavano disponibili, i materiali riflettevano la varietà, piuttosto che l'uniformità:

The images of JFK's certain death that were seen by journalists, news executives, officials, politicians, and viewers were thereby anything but certain. Offering variable moments of a larger temporal sequence that implied death, they fit an interpretive environment in which all available documentation was contested, debated, analyzed, and often rejected. These images thus reflected the death of a beloved figure, which failed to rise above the multiple contradictory interpretations of what its images showed. Driven by grief, confusion, fear, and anger, in most quarters this disbelief did not extend to the fact that Kennedy had died, only over the manner and fashion in which it was killed.<sup>467</sup>

Al contrario di quanto accaduto nel caso di Lee Harvey Oswald, accusato della morte di JFK e ucciso a colpi di pistola da Jack Ruby il giorno seguente l'attentato: proprio perché sanzionata dall'ufficialità di un'immagine memorabile di morte incombente, secondo Zelizer la morte del (presunto) tiratore avrebbe avuto un senso per tutti quei giornalisti, politici e spettatori che avevano bisogno di attribuire a qualcuno la responsabilità della morte del Presidente, grazie ad un'immagine che al tempo stesso legittimava anche il giornalismo. In questo caso, nonostante l'azione di Ruby avesse colto impreparati i giornalisti, la presenza massiccia di operatori dell'informazione giunti a coprire il trasferimento di Oswald dalla cella in cui era detenuto, ha fatto sì che almeno alcuni di loro riuscissero a immortalare l'azione con i propri apparecchi: gli scatti di Jack Beers del *Dallas Morning-News* e quelli di Robert Jackson del *Dallas Times-Herald* avrebbero infatti aperto le prime pagine delle edizioni dell'indomani (grazie alla prontezza di riflessi mostrata quel giorno, Jackson avrebbe vinto il Premio Pulitzer nel '64).

Su queste immagini non ci fu dibattito, al contrario di quanto successe con quelle di Kennedy: gli scatti univoci che raffiguravano Oswald colpito a morte fecero sì che chi ancora piangeva il Presidente fu pronto a sanzionarne la validità, mentre le diverse varianti della rappresentazione della morte di JFK non furono in grado di assicurare una intesa consensuale. Zelizer attribuisce questa differenza ad una questione di “certezza”: non è infatti detto che più informazioni si hanno a disposizione relativamente ad un evento, migliore sia la comprensione dello stesso, né che vi sia accordo su ciò che si vede. Entrano infatti in gioco ulteriori variabili, quali gli impulsi che dominano l'ambiente in cui le immagini circolano e il fatto che queste combacino o meno con le informazioni verbali che le accompagnano:

---

467 Ibidem, p. 213.

Kennedy's death invoked his immortality to a grieving public but his death continued to be challenged and debated vociferously by many who saw its images. At issue was its timing, its sequencing, its veracity, its cause, and its agent. It was as if an excess of interpretive play kept Kennedy's certain death from being accepted. Its visualization by a wide-range of about-to-die photographs [...] thus suited the multiple prevailing sentiments. No one still image of his impending death could have emerged over time.<sup>468</sup>

In casi come questo, secondo Zelizer ciò che si verifica è il mancato ancoraggio tra parole e immagini, laddove le prime creano aperture per interpretazioni non allineate delle seconde. Le foto e i filmati della morte di persone in vista come Kennedy sono ovviamente in grado di attivare manifestazioni pubbliche di cordoglio, ma la gestione delle immagini di questi eventi dipende da un set di circostanze che coinvolgono le persone che vogliono vederle, il contesto giornalistico che le veicola e l'ambiente circostante che necessita di messaggi sostenibili riguardo la propria vita collettiva. E in questi casi non è raro che quelle immagini che portano con sé troppe informazioni, invece di chiarire gli eventi che le hanno generate, funzionino al contrario, come fattori in grado di moltiplicare e sostenere contro-interpretazioni.

Tale proliferazione di frammenti configura il decesso di John F. Kennedy come una morte sospesa, un continuo *money shot* che riporta lo spettatore a Dealey Plaza quel 22 novembre 1963, ma in modi sempre diversi. Un evento soggetto a riletture e riappropriazioni artistiche già nel 1975, quando i collettivi T. R. Uthco e Ant Farm realizzano *The Eternal Frame* (ri)mettendo in scena, in una sorta di pièce e performance video, proprio l'assassinio di JFK e il ruolo dei media nella sua (ri)costruzione e propagazione culturale. Come riporta il catalogo Electronic Arts Intermix, la giustapposizione grottesca di circo e tragedia rende problematica l'esperienza mediale e la memoria collettiva dell'evento:

*The Eternal Frame* is an examination of the role that the media plays in the creation of (post) modern historical myths. For T.R. Uthco and Ant Farm, the iconic event that signified the ultimate collusion of historical spectacle and media image was the assassination of President Kennedy in 1963. The work begins with an excerpt from the only filmed record of Kennedy's assassination: Super-8 footage shot by Abraham Zapruder, a bystander on the parade route.

Using those infamous few frames of film as their starting point, T.R. Uthco and Ant Farm construct a multi-levelled event that is simultaneously a live performance spectacle, a taped re-enactment of the assassination, a mock documentary, and, perhaps most insidiously, a simulation of the Zapruder film itself. Performed in Dealey Plaza in Dallas — the actual site of the assassination — the re-enactment elicits bizarre responses from the spectators, who react to the simulation as though it were the original event.<sup>469</sup>

---

468 Ibidem, p. 215.

469 <http://www.eai.org/title.htm?id=4109>

Ultimo accesso: 15 gennaio 2013.

Il web offre oggi un ampio accesso a materiali che un tempo erano difficili da reperire, e le immagini dell'assassinio di JFK sono tra i contenuti più rielaborati: YouTube è in questo senso un punto di approdo naturale per quello che si configura come un continuo processo di ri-creazione. Consideriamo ad esempio un video come *SuPeRnATuRaL Oh Death Jen Titus-JFK Zapruder all remix video by Czarny iTek*,<sup>470</sup> in cui le note della canzone *O Death* di Jen Titus accompagnano Kennedy fino al suo tragico appuntamento con la morte: da angolazioni diverse, a distanze ridotte, al ralenti. Ancora, e ancora. Clip come questa attivano collegamenti a una vasta rete di contenuti prodotti, in modo professionale o da amatori, documentari e servizi televisivi, omaggi personali e rielaborazioni artistiche. Una vera e propria galassia in movimento sospesa tra tag contraddittorie che indicano chiaramente quanto il senso attribuito a queste immagini sia instabile come i frame stessi che le costituiscono: “stabilized”, “filtered”, “high def”, “slow motion”, “hoax”, “silent”, “color”, “b/w”...

Ciò che va considerata è dunque la resilienza del cosiddetto “filmato Zapruder”, la più nota delle sequenze che hanno fissato su pellicola la morte di Kennedy: resilienza che va intesa in termini generali come la capacità di un sistema o di un oggetto di recuperare dopo una perturbazione,<sup>471</sup> uno squilibrio che in questo caso interessa sia, fisicamente, le qualità meccaniche della pellicola, che, cognitivamente, le diverse interpretazioni che queste immagini hanno contribuito a sostenere.

Va innanzitutto notato che le immagini girate da Zapruder non sono state trasmesse per intero immediatamente dopo i fatti: il popolo americano ha infatti dovuto attendere per oltre un decennio prima di poter assistere alla proiezione di un documento così importante per la storia della nazione. La sequenza è infatti andata in onda per la prima volta in televisione sulla ABC nel 1975, all'interno della trasmissione *Good Night America*, segnando un momento particolarmente crudo nell'ambito della diffusione di immagini violente sul piccolo schermo. Al di là di quella che la retorica ha definito come “perdita dell'innocenza” di una nazione, che del resto aveva ormai da tempo una certa familiarità con le dure immagini provenienti dal Vietnam, la visione del dettaglio degli effetti dei colpi sul corpo di Kennedy (la ferita alla gola; quella alla testa con la vera e propria esplosione di materia cerebrale in una nuvola di sangue; il contraccolpo subito dal corpo

---

470 <http://www.youtube.com/watch?v=PNdlZaHgRDI>

Ultimo accesso: 15 gennaio 2013.

471 Cfr. Andrew Zolli, Ann Marie Healy, *Resilience: Why Things Bounce Back*, London, Headline Publishing Group, 2012.

del Presidente e la reazione della First Lady) ha, per certi aspetti, cambiato qualcosa: su quei fotogrammi, su quello che mostravano (o celavano) si sarebbero infatti scatenati analisti e complottisti.

“Screen the JFK assassination enough time and the audience will laugh”, ricordava in un'intervista lo scrittore J. G. Ballard, sottolineando le conseguenze delle tecnologie di riproduzione applicate agli audiovisivi in un'era – gli anni Sessanta – in cui “nothing was true and nothing was untrue.”<sup>472</sup> La ripetizione continua di immagini di tragedie sarebbe infatti in grado di produrre un duplice effetto sullo spettatore: citando i lavori di Mary Ann Doane e Patricia Mellencamp a proposito della copertura televisiva di catastrofi, Geoff King ricorda come la televisione sia un medium che, da un lato, prospera sui disastri, dall'altro è in grado di portare sollievo all'ansia che essi generano. E questo grazie alla capacità di ordinare e dare continuità al materiale discontinuo che invade in maniera inaspettata il normale flusso televisivo:

Assemblage of images according to the conventions of continuity editing implies a more secure viewing position, in which the depicted events are clearly located in the (recent) past, the immediate future less likely to be hanging unsettlingly in the balance.

Television coverage of catastrophe has a therapeutic effect, Mellencamp suggests; while producing anxiety, it also discharges it, especially through constant repetition of key images such as the Zapruder film of the John F. Kennedy assassination or the explosion of the space shuttle *Challenger* in 1986. The simple repetition of such images might also signal a process of shock, however, a stunned shock in which images including those of September 11 are repeated constantly in relatively unprocessed fragments.<sup>473</sup>

Nel caso specifico, questo sollievo arriva con oltre dieci anni di ritardo rispetto ai fatti registrati, un periodo durante il quale la sequenza è sottoposta ad analisi accurate, ma disponibile solo agli addetti ai lavori e agli esperti della Commissione Warren. In un articolo dedicato ai 485 fotogrammi che compongono il filmato Zapruder, Keith Sanborn<sup>474</sup> sostiene che le riprese dell'assassinio di Kennedy siano non solo il più famoso film del XX secolo, ma anche il più importante e il più analizzato, oltre ad essere, in termini prettamente economici, il miglior “incasso” rispetto all'investimento iniziale: una spesa stimata in 200 dollari, compreso l'acquisto di macchina da presa e proiettore, avrebbe fruttato a Zapruder ed eredi 200.000 dollari solo dalla vendita dei diritti al magazine *Life*; diritti che la rivista ha poi rivenduto alla famiglia per la cifra simbolica di 1 dollaro nel

---

472 M. Goodall, “Look Out, It's Real!”, cit., pp. 44-45.

473 Geoff King, “‘Just Like a Movie’?: 9/11 and Hollywood Spectacle”, in Geoff King (edited by), *The Spectacle of the Real*, cit., p. 55.

474 Keith Sanborn, “The Zapruder Film”, *Cinematograph*, Vol. 6, n. spec. 8Mm, 1998, pp. 19-25.

1975, cedendone agli eredi la gestione fino ad oggi.<sup>475</sup> Sanborn evidenzia non solo l'incompletezza del filmato così come noi lo conosciamo, ma la sua possibile e molteplice manipolazione, fisica e interpretativa, per farlo “aderire” alle diverse interpretazioni dei fatti che proprio su queste immagini sono state costruite. Ma ciò che ha permesso al filmato di diventare *il* film sulla morte di Kennedy, a dispetto di molte altre registrazioni su pellicola dell'evento, risiederebbe innanzitutto nella qualità della *mise-en-scène*:

The camera is placed at an excellent height to cover the critical moments on Elm Street. [...] His chosen angle of view gives a sense of the depth of the principals [...] (it) also seems to be the only extant film taken from the north side of Elm Street, from the Grassy Knoll itself, so while other cameras were running at the moment, it is the only film with the money shot front and center: frame 313. Last, but I suspect, not least, the Zapruder film has gained authority because it satisfies the classical criteria of possessing a beginning, a middle and an end: the limousine appears, the limousine is shot, the limousine disappears. It might almost have been the work of Lumière.<sup>476</sup>

Inoltre, il fatto che quel giorno al posto di Zapruder, già di per sé un cineamatore improvvisato, ci potesse essere una persona qualunque,<sup>477</sup> in ultima istanza “uno di noi”, supporta una ancor più facile identificazione tra chi ha realizzato le immagini e lo spettatore, facendo in qualche modo sentire la gente ancora più “vicina” a quei fotogrammi.

I frammenti della sequenza sono stati trattati in modo diverso, a seconda del turbamento che la loro visione poteva generare. Il fotogramma 313, quello a cui Sanborn si riferisce con l'espressione *money shot*, è appunto quello che mostra in tutta la sua crudezza gli effetti del colpo alla nuca di Kennedy. A questo proposito, Wikipedia, nella versione italiana della voce *Abraham Zapruder*<sup>478</sup> riporta la decisione autonoma e opinabile presa dall'editore di *Life*, C. D. Jackson, di “conservare per qualche anno la pellicola negli archivi della Time-Life Corporation, limitandosi a pubblicare quei fotogrammi che non mostravano l'esplosione del cranio del Presidente.” Nella versione inglese dello stesso lemma, citando come fonte il magazine *Esquire* del Novembre 1973, si riporta inoltre il

---

475 IMDb.com riporta inoltre la cifra di 16 milioni di dollari pagata dal Governo degli Stati Uniti agli eredi di Zapruder per la concessione di conservare il filmato originale negli Archivi Nazionali, cifra che corrisponde a oltre 615.000 dollari per ogni secondo della durata complessiva.

<http://www.imdb.com/name/nm0953309/bio>

Ultimo accesso: 25 febbraio 2012.

476 Ibidem, p. 23.

477 Sembra infatti che quel giorno Zapruder, che di professione faceva il sarto, non volesse nemmeno riprendere l'arrivo di Kennedy, ma sia stato convinto a farlo da una sua dipendente, sicura del fatto che un giorno gli sarebbe piaciuto mostrare le immagini ai propri nipoti.

478 [http://it.wikipedia.org/wiki/Abraham\\_Zapruder](http://it.wikipedia.org/wiki/Abraham_Zapruder)

Ultimo accesso: 25 febbraio 2012.

seguinte aneddoto, che attribuirebbe alla volontà dello stesso Zapruder il fatto di non mostrare il fotogramma 313:

The night after the assassination, Zapruder is said to have had a nightmare in which he saw a booth in Times Square advertising “See the President's head explode!” He determined that, while he was willing to make money from the film, he did not want the public to see the full horror of what he had seen. Therefore, a condition of the sale to *Life* was that frame 313, showing the fatal shot, would be withheld.<sup>479</sup>

A proposito di quanto il fotogramma in questione abbia contribuito a spostare il limite di ciò che poteva essere mostrato sullo schermo in termini di effetti prodotti da un atto brutale su un corpo umano, Ken Morrison ritiene che, oltre a rappresentare una delle immagini più violente nella storia del cinema,<sup>480</sup> “[...] the color image of Kennedy’s head wound and the detail of the aftermath became a new visual image that immediately surpassed the previous boundaries and taboos with respect to what have been publicly visualized in homicide technique.”<sup>481</sup> Secondo Morrison, la sequenza, e in particolare i fotogrammi 313, 314 e 315, ha introdotto una nuova immagine filmica della morte: la fusione dell'aspetto della ferita e dell'esito cadaverico è qualcosa di diverso rispetto al consueto codice cinematografico in cui le ferite erano punti di transizione utilizzati per regolare l'entrata e l'uscita di personaggi o per assicurare l'identificazione con essi. Il tabù a proposito delle ferite al cinema si concretizzava infatti nell'evitare di visualizzare l'effettivo impatto e le sue conseguenze, badando bene, allo stesso tempo, di non coinvolgere zone sensibili del corpo, come appunto il viso e il capo. Ma il caso in questione è nettamente diverso, e segna un punto di non ritorno per quanto riguarda le convenzioni somatiche e gli atti violenti:

---

479 [http://en.wikipedia.org/wiki/Abraham\\_Zapruder](http://en.wikipedia.org/wiki/Abraham_Zapruder)

In nota si precisa che la Commissione Warren ha riprodotto il fotogramma 313 nel 1964, mentre *Life* lo ha mostrato nell'edizione del 2 ottobre dello stesso anno.

Ultimo accesso: 25 febbraio 2012.

480 Da intendersi in senso lato come produzioni audiovisive, considerando sia il filmato Zapruder in sé, sia, ad esempio, l'uso che ne è stato fatto in produzioni cinematografiche propriamente dette, come *JFK* di Oliver Stone.

481 Ken Morrison, “The Technology of Homicide: Constructions of Evidence and Truth in the American Murder Film”, in Christopher Sharrett (edited by), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit, Wayne State University Press, 1999, p. 311.

È bene ricordare che, in un precedente articolo, lo stesso Morrison utilizzava l'espressione “technology of homicide” per indicare “the acts, actions, moral principles, scientific measures, police practices, means of explanation and the strategies for arriving at the truth which are set in motion after a murder has been committed. [...] As it applies to Western societies, however, the technology of homicide refers to the entire framework employed to determine the 'truth' about what happened.”

Cfr. Ken Morrison, “The Technology of Homicide: Constructions of Evidence and Truth in American Murder Films”, *CineAction*, n. 38, September 1995, p. 18.



The Zapruder film of the Kennedy head wound [...] introduced a new somatic dimension in the technology of bodies, wounds, and homicide. The magnitude of the wound coupled with the convulsive body movements and configuration of Kennedy's dead body played out for the camera the transformation from life to death, so that Kennedy is at once both a living body and a cadaverous body. The Zapruder film gave to Stone and thereby to Hollywood an image of cadaverous death in which the spectator witnesses the transition from the living to the dead in two frames [...] marking a turning point in somatic conventions in which the head shot became a filmic terrain to explore and subject to american homicide technique.<sup>482</sup>

Considerando inoltre il modo in cui i fotogrammi che mostrano gli effetti del proiettile sono stati incorporati in *JFK* – sottoposti a ingrandimento, esplorati nei minimi dettagli, visti e rivisti alla moviola e presentati come prova finale al processo – si percepisce come lo sfruttamento ripetuto di tali materiali scivoli progressivamente dall'ambito documentaristico a quello dell'intrattenimento. Questo sfruttamento è reso possibile dalla peculiare resilienza delle immagini: tornando brevemente alle argomentazioni di Sanborn, infatti, va sottolineato che nel corso del tempo il filmato è stato in grado di sopportare interpretazioni senza fine, da quelle espresse nel rapporto Warren alle varie ipotesi di complotto, dalla “magic bullet theory” ai cecchini multipli: decostruzioni e ricostruzioni soggette ad una narrativa simbolica che ci fa dimenticare i “buchi” e i fotogrammi mancanti, in forza di un vero e proprio statuto mitico del filmato che spinge addirittura Sanborn ad accostarlo alla presunta autopsia di un alieno prodotta da Ray Santilli e all'importanza della sacra Sindone, in quanto testo da analizzare attraverso la lente della scienza applicata alla fotografia, e della critica dell'ideologia. Il centro di un culto per alcuni, un oggetto in grado di riflettere l'immagine di chi lo guarda, per altri.

La persistenza del filmato Zapruder nell'immaginario collettivo, supportata da un estensivo utilizzo mediatico, è tale che Haidee Wasson descrive le immagini che lo compongono utilizzando espressamente termini come “relentlessly re-used and resituated”, “malleability”, “remarkable elasticity” e “ever-expanding capacity to be recreated, mimicked and mocked”,<sup>483</sup> sottolineando che “The elasticity of the film requires an understanding of these celluloid images as both resilient and malleable, seductive and grotesque.”<sup>484</sup>

E così, la storia del filmato, che è anche la storia economica del suo sfruttamento, lascia ben presto Dealey Plaza dopo il primo accordo monetario tra Zapruder e *Life*, che ne

---

482 Ibidem, p. 312.

483 Haidee Wasson, “Assassinating an Image: The Strange Life of Kennedy's Death”, *CineAction*, cit. pp. 4-11.

484 Ibidem, p. 6.

pubblicherà alcuni ingrandimenti non consentendo però la visione completa del documento fino al 1975, suscitando la curiosità di tutta la nazione. Come ricorda Wasson, si tratta di una serie di circostanze che hanno a che fare con la circolazione ufficioso di copie bootleg:

In the late Sixties, under a subpoena served to Time Inc., New Orleans District Attorney Jim Garrison obtained a copy of the film to be used as evidence of conspiracy in the trial of Clay Shaw [...]. During this temporary release, bootleg copies were made to feed a burgeoning conspiracy community. Despite possessing the means to distribute the film, Time Inc. consistently refused requests from researchers and other interested parties for private screenings, public screenings or publications of stills. [...] Despite Time's over-zealous – if not suspicious – hoarding of the film, the importance of its contents could not be forever withheld. In 1975, Robert Groden and Dick Gregory approached Geraldo Rivera with an optically-enhanced version of the Zapruder footage which Groden had created by rephotographing, frame by frame, newly stabilized and enlarged images from a bootleg copy of the Time Inc. footage – an enhanced version of a copy of an original widely understood to be, itself, the subject of manipulation. Risking his job and the possibility of financial ruin, Rivera screened the compelling footage on ABC's March 6 episode of Goodnight America.<sup>485</sup>

È interessante notare, e se ne possono oggi vedere frammenti su YouTube,<sup>486</sup> la reazione del pubblico presente in studio nel corso della puntata in questione. Ospiti della trasmissione sono Robert Groden e Dick Gregory, che hanno aiutato Rivera a ricostruire la sequenza. Il filmato, per favorirne la comprensione in termini di continuità, è stato integrato con altri frammenti estratti dalle riprese amatoriali realizzate da chi era presente il giorno dell'attentato, a cui sono state aggiunte alcune immagini girate da operatori professionisti. Rivera invita gli spettatori più impressionabili a cambiare canale, a sintonizzarsi sul “film della notte”, perché quella che stanno per vedere è “the execution of President Kennedy.” Mentre scorrono le immagini in slow motion, Robert Groden commenta la struttura della sequenza, fino al momento dei colpi che raggiungono JFK e il governatore Connally: “This is the brutal film”, afferma Groden quando la limousine lascia Elm Street e si avvicina a Dealey Plaza. “He's already been hit”, prosegue, mentre vediamo JFK portarsi le mani al collo, “and now, at the bottom of the screen, the headshot. That's the shot that blew up his head.”, scandisce, e il pubblico in studio rumoreggia mentre vede gli effetti dei proiettili che impattano sul corpo del Presidente. Si sente qualcuno fischiare. Qualcun altro (forse Gregory) commenta: “It's the most horrryfing scene I've ever seen.” La sequenza prosegue fino alla fine, poi subentra un ingrandimento del momento culminante, focalizzato su Kennedy: quando il proiettile colpisce il capo di JFK, il pubblico reagisce

---

485 Ibidem, p. 8.

486 *First time the Zapruder film was shown to the public*, clip caricata dall'utente 10Garmonbozia01 il 15 dicembre 2006.

<http://www.youtube.com/watch?v=4DwKK4rkeEM>

Ultimo accesso: 6 marzo 2012.

nuovamente. Un “Oh god, that's awful!” accompagna un controcampo dello stesso istante, realizzato a partire da un altro filmato. “That's the most upsetting thing I've ever seen.”, chiosa Rivera.

Già dalla prima proiezione pubblica il filmato è dunque sottoposto a processi di *enhancement*: un “extreme blow-up”, come lo definisce Groden nel commento, che allo stesso tempo dovrebbe rendere più evidenti e chiari i dettagli, ma che sortisce l'effetto opposto. Sgrunate ai limiti della riconoscibilità, le sagome si confondono, i colori esplodono in aree cromatiche senza contorno, i particolari si fanno meno definiti. Eppure, si ha la sensazione che esplorare le aree nascoste possa aiutare a fare chiarezza, che sottoporre a ingrandimento il documento possa rivelare i segreti di una morte avvenuta in pieno giorno, sotto gli occhi di centinaia di testimoni ma ancora avvolta nel dubbio. E, allo stesso tempo, si intuisce che quei fermo immagine, quelle dilatazioni dei formati rendono più comprensibili i dettagli di qualcosa di così sfuggente come la morte, di cui si percepisce la presenza/assenza tra un fotogramma e l'altro. Così, è proprio nei particolari, più che nell'insieme, che si scruta per dare un senso ad una tragedia nazionale. Ma, come detto, il particolare stavolta nasconde, più che rivela. È cinema, eppure non siamo al cinema: l'indagine fallisce, il blow-up non è efficace come quello di Antonioni, non svela l'elemento nascosto. Mette in luce qualcosa che è già lì, ma, facendolo, lo rende più oscuro.

Due decenni più tardi è ancora la tecnologia audiovisiva più all'avanguardia a mettere sotto stress la tenuta del frammento, quando il filmato Zapruder viene nuovamente sottoposto ad un complesso processo di “potenziamento” in vista dell'edizione di una versione digitalizzata approntata per essere commercializzata in videocassetta e DVD. Si tratta di *Image of an Assassination: A New Look at the Zapruder Film*, prodotto nel 1998 per MPI Home Video da Malik B. Ali, Waleed B. Ali e H. D. Motyl. Come sottolinea Eric Rudolph in un articolo che riassume l'operazione, il procedimento subito dal negativo camera originale ha permesso di fare luce anche sulle informazioni registrate tra i buchi del rocchetto, la cui mancanza di visibilità aveva da tempo alimentato teorie complottiste su ciò che poteva celarsi in quella sezione della pellicola:

Scratches and dirt were removed and dark areas opened up via Photoshop; some camera shake was also eliminated digitally.

The still frames were then animated back to the camera's running speed of 18 frames per second, creating a new digital motion picture version of the 480 still frames.

[...] The home video version of the film is reportedly the first copy fashioned from the camera original since Kodak struck three copies of it in Dallas on the day of the assassination. Now, the

general public can view a pivotal moment in history with a clarity close to that seen by those handful of people present at the initial Kodak screening.  
[...] according to MPI staff member and *Image of an Assassination* writer/producer H. D. Motyl, “There is nothing in the sprocket area that proves or disproves a [theory] that the film was altered.”<sup>487</sup>

È evidente che la disseminazione delle immagini che fanno capo al filmato Zapruder ha potute prendere due vie contrapposte ma altrettanto produttive nel far germinare interpretazioni contrastanti: da un lato, l'aspetto di documento che testimonia uno degli eventi cardine della storia mondiale della seconda metà del Novecento; dall'altro, l'utilizzo delle lacune dello stesso materiale a sostegno delle innumerevoli speculazioni di stampo cospirazionista. Entrambe le letture, ciascuna operando secondo dinamiche proprie, hanno così portato ad una propagazione incontrollata di contenuti, all'interno e ai margini dell'industria culturale: materiali che spaziano dai film ai documentari, dalle pièce agli innumerevoli libri scritti sull'argomento, dalle ricostruzioni al computer alle serie televisive e agli speciali di stampo giornalistico. Pur partendo dalle medesime immagini, quindi, ciascun prodotto ha finito per fomentare un'ipotesi di complotto o l'altra, fornendo elementi che ancora oggi alimentano le speculazioni su come si siano realmente svolti i fatti quel giorno a Dealey Plaza e su chi abbia realmente deciso di porre fine nel sangue al mandato di Kennedy.

Un evento dalla portata così vasta come l'uccisione di un Presidente non poteva non essere saccheggiato anche da quelle compilation che fanno della morte il proprio core business.<sup>488</sup> Brani della sequenza compaiono in *Death Scenes 2, Death Faces* (Countess Victoria Bloodhart, Steve Whight, 1988) e *The Killing of America* (Sheldon Renan, 1982), assemblaggi in cui la morte di Kennedy, mixata con altri eventi eclatanti, diventa per paradosso un fatto banale, perdendo quell'unicità che è propria di ogni morte, a favore di una serializzazione che appiattisce i decessi in un carnaio infinito, schiacciando JFK tra Adolf Hitler, serial killer come David Berkowitz e Ted Bundy, gangsters come Clyde Barrow e John Dillinger, e lo stesso Harvey Oswald.

L'attentato a Kennedy, così come il suicidio di Budd Dwyer – un'altra sequenza, come abbiamo visto, incorporata in diverse compilation – assumono così i connotati di un evento tra tanti. Abdicando all'eccezionalità di ciò che si è fatto in vita, le inconsuete cause

---

487 Eric Rudolph, “Shots Heard Around the World”, *American Cinematographer*, Vol. 79, n. 12, December 1998, p. 24.

488 Basta scorrere il solo IMDb.com alla voce “John F. Kennedy” per notare immediatamente che filmati del Presidente compaiono in oltre 300 prodotti tra fiction, serie TV e documentari realizzati in tutto il mondo.

del decesso sono l'unico parametro da valutare per l'inserimento in queste raccolte: come strilla l'headline di *Death Faces*, "When the brutal reality of death defies imagination!"

In questi casi, la morte sembra funzionare come una forza in grado di livellare vite eccezionali di artisti, politici e assassini spietati. La selezione delle scene dell'edizione DVD distribuita da Big Sky Video di *The Killing of America* parla chiaro: nei 12 capitoli figurano, tra gli altri, l'attentato a Ronald Reagan, JFK, Martin Luther King, Robert Kennedy e John Lennon, mescolati ad un campionario di assassini seriali e cecchini letali. Come recita il retro di copertina:

A hard-hitting shockumentary about the rise of violence in the home of the brave. From the assassination of John F. Kennedy, Martin Luther King and Robert Kenendy to the violent protests against the Vietnam war. From the ritual murders bt Charles Manson's "family" to the rise of serial killers like Ted Bundy, Son Of Sam and John Wayne Gacy. From random sniper attacks on innocent civilians to the mass suicide of Jim Jones cult in Guyana. *The Killing of America* shows the real violence of America and the truth is often more disturbing than the fiction.

L'unica obiezione è che questa non è *la* verità, ma un puro pretesto mascherato sotto le spoglie di una critica alle leggi che regolamentano il mercato delle armi da fuoco negli U.S.A. Si tratta, in buona sostanza, dell'ennesimo specchietto per le allodole adottato da uno shockumentary che si posiziona, fin dalla headline, "Before *Bowling for Columbine*." Una strategia che, come vedremo nel prossimo capitolo, è stata regolarmente adottata da questo tipo di produzioni.



## CAPITOLO 4 – VENDERE LA MORTE: STRATEGIE DI MARKETING E DISTRIBUZIONE

### 4.1 Un fallimento di successo: la promozione di *Snuff*.

*“If it was real I'd be a fool to admit it. If it isn't I'd be a fool to admit it.”*

Allan Shackleton

*Slaughter* è obiettivamente un brutto film, scritto male e realizzato ancor peggio nel 1971, nel tentativo di capitalizzare l'isteria dei media e del pubblico a seguito del caso Manson, scoppiato qualche anno prima e nel pieno della fase giudiziaria all'epoca della realizzazione della pellicola. Come questo prodotto indipendente abbia contribuito a generare uno dei più noti casi di moral panic della storia del cinema è ormai piuttosto noto, ma in sé costituisce un caso di studio peculiare per comprendere come un'accurata campagna di marketing, anche a dispetto di se stessa, possa trasformare un prodotto destinato a decomporsi sugli scaffali di un piccolo distributore in un vero e proprio evento mediatico, concorrendo a gettare le basi di una persistente leggenda urbana e a codificare gli elementi alla base di un nuovo filone dell'horror contemporaneo.

All'inizio degli anni Settanta, Michael e Roberta Findlay si stavano affermando nel panorama dei film low-budget come una coppia, sul lavoro e nella vita, in grado di confezionare film dai costi contenuti e tempi di lavorazione ridotti all'essenziale. Con una manciata di titoli alle spalle, per la maggior parte nell'ambito delle produzioni pornografiche, nel 1971 i due partono alla volta dell'Argentina per portare a termine il prossimo progetto, *Slaughter*, dopo aver convinto un gruppo di investitori puntando su elementi della trama facilmente vendibili, come l'alto tasso di violenza e la location esotica. Si tratta, in buona sostanza, di una sconclusionata vicenda dagli echi mansoniani, in cui un gruppo di donne motocicliste capeggiate da un certo Satán, leader carismatico ispirato appunto a Charles Manson, dopo una serie di efferati atti di violenza giunge alla casa di una nota attrice e ne massacra gli ospiti (compresa una donna incinta che richiama da vicino l'attrice Sharon Tate, una delle vittime del raid della “Family” a Cielo Drive).

Dal momento che in Argentina le maestranze locali sono piuttosto economiche, un budget di appena trentamila dollari assicura troupe, cast e location: in pochi giorni i

Findlay concludono le riprese e iniziano il montaggio. I problemi cominciano però una volta ultimata la fase di editing. In una delle poche interviste concesse alla stampa, la solitamente schiva Roberta Findlay ricorda le difficoltà di vendere *Slaughter*:

Nobody wanted it because it was awful. We took it to California and we almost got a sale but we took it to the MPAA and they said, "This is disgusting". There was too much violence, and you couldn't be making films about Charles Manson that were favorable to him. The picture didn't go anywhere. It just sat around until the distributor read about these "snuff" things in South America. He said, "Oh, what a good idea I have. I'll call it Snuff and release it and pretend that it is one of those pictures shot in South America about actually killing people." And he added one scene in the end. I never saw it when he released it.<sup>489</sup>

L'idea della coda è infatti farina del sacco di Allan Shackleton, diretto discendente di quella generazione di pionieri dei film exploitation come Kroger Babb e all'epoca Presidente della Monarch Releasing Corporation e della A. L. Shackleton Films: a lui spetta il compito di far arrivare il film nelle sale ma, rendendosi conto della scarsa qualità del prodotto, in un primo tempo decide di non procedere con la distribuzione.

Il tutto sarebbe potuto finire qui, in un brutto film dimenticato sugli scaffali di un ufficio, come capita assai spesso. Se non che, a metà degli anni Settanta, Shackleton sente circolare delle voci a proposito di certi film prodotti in Sudamerica, in gergo identificati con l'espressione "snuff film", e che consisterebbero in materiale che documenta vere uccisioni avvenute davanti alla macchina da presa. Dopo aver letto sulla stampa un articolo al riguardo, memore della location sudamericana di *Slaughter*, non si lascia sfuggire la possibilità di trasformare quel film argentino impossibile da piazzare sul mercato, in uno di quei misteriosi filmati a cui le autorità davano la caccia.

Stando alla ricostruzione dei fatti proposta dallo *Skeptical Inquirer*, l'1 dicembre 1975 Shackleton inizia a diffondere comunicati stampa per stuzzicare l'interesse del pubblico nei confronti di una controversa pellicola intitolata *Snuff*. Di lì a poco, Michael Findlay si rende conto che il film pubblicizzato è in realtà il suo *Slaughter*, e contatta Shackleton per rinegoziare il contratto: operazione che riesce a portare a termine minacciando di far sapere a tutti che si tratta di un'operazione di marketing. "Liberatosi" di Findlay, Shackleton comincia a distribuire falsi ritagli di giornale che rendono conto degli sforzi di una fittizia organizzazione chiamata Citizens for Decency, che starebbe portando avanti una crociata per boicottare la pellicola:

---

489 Gerald Peary, "Woman in Porn. How young Roberta Findlay grew up and made *Snuff*", *Take One*, Vol. 6, n. 10, September 1978, p. 30.



Amidst the national hysteria, critics everywhere were writing articles condemning the unreleased film, endorsing its authenticity sight unseen and giving it whatever credibility it had previously lacked. At this point, no one had actually seen the movie save for a few disgruntled theater-goers who had happened to catch it during its short-term run as *Slaughter*. Even more ironic, the notorious finale that would give the film the weight it needed to guarantee it a place in the history books had not even been filmed yet. The scene that punctuates the Findlays' all-but-forgotten film was shot for \$10,000 in a Manhattan loft by Simon Nocturn of August films during the course of a single day.<sup>490</sup>

Shackleton assegna dunque ad un secondo regista,<sup>491</sup> non accreditato, il compito di filmare la famigerata sequenza aggiuntiva che giustifica tutta l'operazione inscenando un omicidio. La mancanza di credits tradizionali e di marche autoriali che possano identificare il film dovrebbe contribuire ad accrescere il mistero della sua provenienza. Il tocco finale è la preparazione di manifesti e locandine che recitano “The film that could only be made in South America... where Life is CHEAP!”, “The picture they said could NEVER be shown!”, e “The Bloodiest thing that ever happened in front of a camera!!”. L'artwork, in bianco e nero, raffigura l'immagine di una donna tagliata a pezzi a colpi di forbice, dalle cui ferite sgorgano spruzzi di sangue (in altre varianti la donna è distesa con la testa adagiata tra le lame della forbice). Una tripla X autoimposta, dal momento che il film non era mai stato sottoposto alla valutazione della MPAA, dà corpo, anche nei manifesti, all'aura di oggetto maledetto.

A questo punto Shackleton prosegue la campagna con una serie di azioni locali tese a montare un caso mediatico. Ingaggia un certo numero di picchettatrici con lo scopo di inscenare finte proteste fuori dalle sale in cui è prevista la proiezione del film: fingendosi attiviste del movimento femminista, queste manifestanti prezzolate invitano al boicottaggio di una pellicola che inciterebbe alla violenza sulle donne attraverso la registrazione di un vero omicidio. La voce si diffonde in fretta, richiamando vere appartenenti al movimento che, ignare di tutto, si uniscono alla contestazione. I media iniziano a coprire la vicenda, che sfocia ben presto in un'inchiesta ufficiale; tuttavia non ci vuole molto perché le indagini arrivino a determinare come si sono svolti i fatti. Quando la stampa riporta l'esito dell'investigazione condotta nell'arco di due mesi dal Procuratore distrettuale di Manhattan, Robert Morgenthau, non c'è più spazio per i dubbi. Il 28 marzo 1976 un articolo pubblicato sulle pagine di *Screen International* mette in chiaro la situazione:

The movie that has caused all the furore in New York, *Snuff* – the near porno-film in which, it was

---

490 S. A. Stine, op. cit.

491 Non sembra esserci accordo sul nome esatto: alcune fonti indicano il nome di Simon Nuchtern, altre Simon Nocturn, altre ancora parlano di Carter Stevens o Horacio Fredriksson.

alleged, a woman is murdered and disembowelled in front of the cameras – is definitely a hoax. [...] The claim was that the movie was made in South America, that a local prostitute was the unwitting victim, and that the film was smuggled into the United States. [...] But in fact “it is nothing more than conventional trick photography”, said Mr. Morgenthau. He added that the actress who plays the role of the murdered woman has been traced – and is alive and well.<sup>492</sup>

Nonostante il trucco sia stato svelato, l'articolo non manca di sottolineare che la folla in coda in attesa alle proiezioni non accenna a diminuire: “Nevertheless the crowds are lining up at the National Theatre on Times Square to see *Snuff*. Virtually every screening is a sell-out.”<sup>493</sup>

In effetti, il *debunking* era stato pressoché immediato e in un certo senso interno all'industria cinematografica stessa, dal momento che i primi dubbi sull'origine del film erano stati sollevati proprio dai critici di professione. Se consideriamo ad esempio l'articolo pubblicato su *Variety* il 25 febbraio 1976, si nota come, ben prima del responso delle indagini ufficiali, si era già fatta chiarezza sull'origine del film:

That *Snuff* was disclosed here and elsewhere as a hoax some months ago seems not to matter to the media generally nor to the New York public, which has plunked down \$66,456 in pic's first week at the National at \$4 admish to satisfy its curiosity as to whether or not the film records the on-camera murder of an unsuspecting porno actress. Is it real? Monarch Releasing topper Allan Shackleton has successfully exploited some portion of the public's desire to believe that the filmed murder is real. It looks real, but then so did Bruce, the papier mache shark in *Jaws*. Common sense should take over.<sup>494</sup>

Così non è, invece: il passaparola continua ad assicurare la fila fuori dai cinema, per motivi diversi. Il primo “round” di spettatori era infatti composto da coloro che ingenuamente credevano che il film mantenesse quello che prometteva, e cioè la morte in diretta di una donna. Gli altri, invece, erano attirati nelle sale dalla curiosità di capire i motivi di tanto interesse mediatico verso una pellicola che faceva proprio il contrario, e cioè si faceva beffe del proprio pubblico non mostrando quanto sbandierato dalle locandine. Volevano, insomma, vedere con i propri occhi come la gente potesse scambiare una morte reale per un trucco.

Al culmine di questo corto circuito in grado di autoalimentarsi, per cui più aumentava l'indignazione, più il business era redditizio, Peter Birge e Janet Maslin hanno tentato di fare il punto della situazione.<sup>495</sup> *Snuff* sembra essere una hit in metropoli come

---

492 Anon., “So after all the fuss, this “murder” is a hoax – and that's official!”, *Screen International*, n. 28, March 1976, p. 17.

493 Ibidem.

494 Jac., “Snuff”, *Variety*, 25 Feb. 1976.

495 Peter Birge, “Janet Maslin, Getting Snuffed in Boston”, *Film Comment*, Vol. 12, n. 3, May/June 1976 pp.

New York, Philadelphia e Los Angeles grazie alla copertura dei media, ai picchetti, al debunking della critica. Ma che cosa succede, si chiedono, nelle città in cui Shackleton non è in grado di fomentare il clamore a sufficienza? A Indianapolis un procuratore distrettuale rovina i piani del distributore, costringendolo a far pubblicare un annuncio in cui si precisa che si tratta di una produzione cinematografica e nessuno è stato realmente coinvolto in azioni violente, tantomeno ha perso la vita sul set. Risultato: sette persone in sala alla prima proiezione (tre delle quali membri delle forze dell'ordine e dell'FBI) e film smontato dopo una settimana. A Boston, la catena di sale in cui il film è in programma, la Sack Theatres, convoca una conferenza stampa in compagnia di Shackleton e, invitando esclusivamente i media locali, prova a fomentare il passaparola. Il tentativo viene però ostacolato da attiviste del movimento femminista, che avevano compreso con chiarezza che l'unico modo per liberarsi del film era instaurare una sorta di blackout mediatico. Risultato: in dodici giorni di programmazione al cinema Gary non si contavano più di una dozzina di spettatori a proiezione.

I piani di Shackleton venivano così rovinati da quelle stesse dinamiche che ne avevano garantito il successo iniziale, ma che ora si rivoltavano contro il suo film:

Rather than barricade the Gary, members from some twenty-five organizations – from the Susan Saxe Defense Fund to the American Friends Service Committee – quietly established a hotline system to dissuade activists from engaging in any [...] “quasi terroristic tactics.”<sup>496</sup>

A questo punto, però, vanno considerati i rilevanti problemi di posizionamento della pellicola. Come abbiamo già visto, i filoni che affrontano in modo più diretto il tema della morte hanno notevoli difficoltà nell'aderire alle categorie tradizionali dei generi cinematografici, e *Snuff* non fa eccezione, ponendosi confusamente come un ibrido che unisce elementi tipici dello slasher a riferimenti all'industria del porno. Nel ricostruire la campagna, Johnson e Schaefer sostengono che Shackleton abbia usato tecniche conosciute dai registi exploitation fin dagli anni Venti, abituati a pubblicizzare i propri film puntando sulla promessa di mostrare il proibito e strutturando le strategie promozionali stuzzicando gli spettatori. Il rating X autoimposto faceva parte di questi trucchi e mirava a far intendere che *Snuff* contenesse scene di sesso hard-core. Il genere, però, rimaneva confuso, così come le reazioni attese dal pubblico e la conseguente risposta sociale che ne derivava. Inoltre, i critici di professione lo analizzavano sulla base della propria esperienza

---

35-63.

496 Ibidem, p. 63.

pregressa, assegnando diversi giudizi a seconda del grado di violenza, nudità e tortura percepito. Così, poteva capitare che per qualcuno *Snuff* non fosse particolarmente violento né pornografico: “Although people saw the same film, their descriptive accounts differed radically depending on their genre literacy and their assumptions about 'acceptable' entertainment.”<sup>497</sup>

Insomma, per Johnson e Schaefer si tratta di un film “scivoloso”: mancando di espliciti atti sessuali o di primi piani di genitali, non è associabile alla pornografia hardcore dell'epoca; al tempo stesso, privo della carneficina tipica dei film gore, *Slaughter* avrebbe potuto essere inserito tra i roughie/kinky in cui rientravano i primi film dei Findlay, ma l'aggiunta della coda lo faceva propendere più per la prima categoria e il finale orientava le attese degli spettatori in questa direzione. Secondo gli autori, il corpo della pellicola è composto da un incoerente mix di eterogenei spunti narrativi, che combinano una banda di donne motocicliste, cult killer *à la* Manson, il *travelogue* latinoamericano, la sequenza di tortura finale.

Un'ulteriore variabile da considerare è lo stigma sociale che condannava il film, che si estendeva allo stesso pubblico potenziale a cui si rivolgeva:

[...] there was (and still is) little tolerance for ambiguity in the meaning of this film. Even though it was dismissed by movie industry reviewers as a hoax, hostile critics exerted considerable cultural pressure to sway prospective viewers away from the film. By association, then, the audience for Snuff became as much an object of opprobrium as the film itself. [...] Having considered its confused generic positioning in the marketplace, we suggest that snuff was also condemned for its confusing mix of “body genres”, which were assumed to appeal to the male viewer's base instincts.<sup>498</sup>

Istinti su cui non si sarebbe esitato a puntare anche anni dopo la scomparsa del film dalle sale: la pellicola, infatti, non avrebbe cessato di creare scompiglio. È interessante a questo proposito soffermarsi su quanto accaduto in Inghilterra, paese in cui, come abbiamo visto, nei primi anni Ottanta la deregolamentazione del mercato home video aveva fatto sì che i distributori locali di pellicole horror avessero ampio margine di manovra e non andassero certo per il sottile, puntando anzi su un aggressivo packaging delle VHS per attirare l'attenzione degli spettatori in cerca di emozioni forti.

La versione di *Snuff* che circolava in Gran Bretagna mirava proprio a sfruttare l'aura di film maledetto, di quello che sarebbe diventato uno dei titoli più “scottanti” di tutta la lista dei video nasties. Per il mercato inglese si opta dunque per un artwork su

---

497 E. Johnson and E. Schaefer, op. cit., p. 47.

498 Ibidem, p. 55.

sfondo nero, in cui campeggia l'illustrazione (e non la riproduzione di un fotogramma, scelta invece da titoli come *The Driller Killer* di Abel Ferrara) di un uomo intento a vibrare colpi di accetta ad un corpo fuori campo, provocando ampi schizzi di sangue. In primo piano due mani di donna, legate, e, immediatamente sotto, il titolo del film in *lettering* bianco attraversato da un semicerchio di liquido ematico; sullo sfondo, un volto urlante, con gli occhi sgranati. All'estremità superiore e inferiore due scritte in giallo: "*The original legendary atrocity shot and banned in New York*" campeggia in alto, mentre "*The actors and actresses who dedicated their lives to making this film were never seen or heard from again*" ne costituisce la rima in basso. Il retro della confezione punta ad enfatizzare il titolo, senza l'uso di ulteriori immagini ma mettendo bene in evidenza a caratteri cubitali (questa volta di colore rosso) quegli elementi che hanno reso la pellicola un vero e proprio caso, giocando ancora sull'ambiguità delle voci che la circondano:

SNUFF – the movie they said no producer could make, no distributor would release, and no audience could stomach. This is the one and only original legendary atrocity shot by Monarch Films in South America and New York, where human life is cheap! The mistery and controversy surrounding this vicious and violent venture remains clouded to this day. Many of the actors and actresses who dedicated their lives to making this film were never seen or heard from again.

SNUFF is the film that went too far – an overwhelming assault on the senses that delves into a degree of delirium deeper than any ever achieved before.  
SNUFF contains scenes of sadism, bondage, bloodshed and mutilation too real to be simulated, too shocking to be ignored!

Beautiful actresses, satanic slaves, bestial initiations, and gruesome gore beyond belief caused this picture to be banned. Are the killings in this film real? You be the judge!

Va però notato che, all'epoca, la distribuzione del film nel Regno Unito era di per sé un piccolo mistero, dal momento che Astra, che avrebbe dovuto distribuirlo a partire dal maggio del 1982, a seguito di una campagna stampa poco favorevole aveva presumibilmente cambiato idea: nonostante la grande quantità di copie ordinate, riferiscono Kerekes e Slater, Astra aveva comunicato al *Sunday Times* che nessuna videocassetta era stata effettivamente distribuita. Ma, dal momento che copie della videocassetta erano in circolazione, o Astra aveva cambiato nuovamente idea, o qualche compagnia sconosciuta si era presa in carico la distribuzione:

*Snuff* (replete with professional packaging) was most definitely available prior to the clampdown of the Video Recording Act, even though it was never to have an *official* release in Britain. In keeping with Shackleton's original promotional gimmick, British copies lacked cast and credits details – a deception which also extended to keeping the identity of the British distributor a secret (no company name appeared on either the videobox or cassette label). In the trade catalogue published by

Land of Video Victoria in the eighties, *Snuff* was one of the titles for which the supplier was listed as “unknown”.<sup>499</sup>

Oggi possiamo dire che la campagna di *Snuff* rappresenta un esempio di quello che viene definito marketing non-convenzionale.<sup>500</sup> Non che i produttori e i distributori di film controversi, in modo particolare horror, non siano stati creativi in passato,<sup>501</sup> ma in questo caso la promozione ideata da Shackleton risponde meglio di altre a quei principi che regolano le dinamiche del passaparola sfruttando la propagazione virale dei contenuti, puntando su operazioni di *newsmaking*, *buzz* e *guerrilla*. È innegabile che la promozione di *Snuff* sia stata un successo parziale, ma va considerato il fatto che le operazioni di debunking legate all'allarme sociale che il film stava generando ne hanno certamente intaccato la performance al botteghino, impedendo che il ciclo di vita del prodotto seguisse i consueti step di un normale sfruttamento commerciale.

D'altro canto, i problemi di posizionamento del film dimostrano quanto delicata sia la fase di introduzione e posizionamento di un prodotto così ambiguo sul mercato. Se, a tutti gli effetti, prima di *Snuff* non c'erano film horror che affrontassero in modo così diretto le implicazioni della morte davanti alla macchina da presa da un punto di vista di cinema exploitation, la pellicola distribuita da Shackleton è stata in grado di dare il via a quello che sarebbe diventato un filone del genere horror e thriller, subendo però al tempo stesso le conseguenze di un posizionamento sbagliato, inevitabilmente frutto di una campagna giocata sul filo dell'ambiguità.

Probabilmente, in seguito, in molti avrebbero voluto avere la possibilità di sentire cosa pensava il Presidente della Monarch Releasing Corporation del furore che il suo film continuava a suscitare. Shackleton si sarebbe però spento di lì a poco, vittima di un attacco di cuore nel 1979. Michael Findlay era invece rimasto coinvolto in uno spettacolare quanto tragico incidente avvenuto due anni prima: nel maggio del 1977, mentre si stava imbarcando su un elicottero che lo avrebbe portato all'aeroporto JFK di New York, dove avrebbe preso una coincidenza per Parigi, il velivolo collassò sulla rampa di atterraggio

---

499 David Kerekes, David Slater, *See No Evil. Banned Films and Video Controversy*, Manchester, Critical Vision, 2000, p. 254.

500 Cfr. Bernard Cova, Alex Giordano, Mirko Pallera, *Marketing non-convenzionale. Viral, guerrilla, tribal e i 10 principi fondamentali del marketing postmoderno*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2007; Jay Conrad Levinson, Paul R. J. Hanley, *Guerrilla Marketing. Mente, persuasione, mercato*, Roma, Castelveccchi, 2007.

501 Cfr. Eric Schaefer, *“Bold! Daring! Shocking! True!” A History of Exploitation Films, 1919-1959*, Durham, Duke University Press, 1999.

posizionata sul tetto del Pan Am Building. Findlay venne letteralmente decapitato dal rotore dell'elicottero e assieme a lui trovarono la morte altre quattro persone.

A dispetto della prematura scomparsa di molti dei protagonisti della nascita commerciale della sua leggenda, lo snuff avrebbe però trovato ben presto altrettanti cineasti e distributori disposti a raccoglierne l'eredità. Negli anni seguenti alla codifica formale sancita da *Snuff* e alla campagna promozionale che ne ha suggellato l'attenzione da parte del pubblico, molti film avrebbero infatti sfruttato l'onda lunga dell'interesse verso il filone: alcuni avrebbero dato vita a veri e propri franchise che, più o meno direttamente, hanno radicato proprio nel mito dello snuff parte del loro successo e ne hanno sfruttato le implicazioni in prospettiva commerciale, o ne hanno inglobato le suggestioni nelle strategie di marketing. Muovendosi sul confine che separa reale e ricostruito, progetti come *Cannibal Holocaust*, *Faces of Death* e *Guinea Pig* hanno sfruttato la sottile linea che divide *actual* e *fake*, facendo dell'ambiguità e della difficoltà di decifrazione un vero e proprio marchio di fabbrica.

#### 4.2 “Chi sono i veri cannibali?” Costruendo *Cannibal Holocaust*.

La fabbricazione del film di Deodato come pseudo-snuff si regge per metà su motivi formali, e per l'altra metà è invece legata alla strategia promozionale scelta per promuovere il film. A più riprese, infatti, il regista è stato chiamato a giustificarsi per il fatto di aver realizzato quello che sarebbe diventato il suo film più famoso modellandolo sull'aspetto che avrebbe potuto avere uno di questi misteriosi filmati.

Deodato ha *in primis* fatto leva sul corpo degli attori come prova della veridicità del film. Gli interpreti, da contratto, dovevano infatti “scompare” per rafforzare le voci sulla loro morte, identificando così gli attori con i ruoli interpretati:

Non potevamo permetterci grandi star, allora pensai a un'operazione pubblicitaria di altro tipo. Prendere degli attori sconosciuti e far finta che la sorte capitata a loro, che vediamo nel documentario recuperato da Kerman, potesse essere vera. Avevo bisogno di attori sconosciuti che per contratto potessero “sparire” per un anno. Volevo che il pubblico pensasse di aver visto uno *snuff movie*.<sup>502</sup>

---

502 *Nocturno Dossier*, n. 73, cit., p. 35.

L'ambivalenza nelle dichiarazioni rilasciate a intervistatori diversi in diversi momenti della sua carriera, è parte del “personaggio” Deodato. Così come i paragoni con il cinema di Jacopetti sono stati di volta in volta confermati o respinti, anche a proposito del tema snuff il regista mostra in questo caso specifico una consapevolezza determinata, ma in altre occasioni ha altrettanto decisamente rigettato l'associazione a quel tipo di produzioni. Si veda ad esempio questo passaggio di un'intervista concessa a Gordiano Lupi,

A ciò si aggiunge il lavoro fisico sulla pellicola: per invecchiarla e rendere credibile lo stratagemma del found footage essa è stata sottoposta a ogni genere di “maltrattamento”, persino bruciature di sigaretta. Il materiale girato è stato poi confezionato in modo tale da supportare l'aura di documento pericoloso, la cui divulgazione andava impedita: la scritta in sovrimpressioni che chiude il film ci informa infatti che “Il proiezionista Billy K. Kirov è stato condannato a due mesi di reclusione con la condizionale e al pagamento di una multa di 10.000 dollari per sottrazione di materiale cinematografico. Noi sappiamo che per quel materiale ne ha ricevuti 250.000.” Si fa leva quindi sul tema della compravendita di audiovisivi scabrosi commercializzati nel mercato dei contenuti clandestini, mentre l'ambientazione amazzonica dà credito alle voci sui film provenienti dalle regioni più impervie dell'America. La verosimiglianza degli eventi rappresentati, suggellata dalle reali uccisioni di animali sul set e mescolata alla credibilità degli effetti speciali, fanno il resto.

E lo fanno così bene che per il film iniziano immediatamente i guai. Come ricorda Daniele Aramu, i manifesti del film esposti a Roma, che raffigurano la famigerata donna impalata nella giungla, vengono imbrattati. Prima del 12 marzo 1980, giorno in cui il sostituto procuratore della Repubblica Nicola Cerrato ne ordina il sequestro su tutto il territorio nazionale, in quanto considerata un'opera contraria al buon costume e alla morale, la pellicola sembra registrare una buona performance al botteghino: stando al solo mese di programmazione rilevato, i dati Agis riportano 119.018 spettatori, con una media di quasi 500 presenze giornaliere in ciascun cinema delle dodici città capo-zona. Ma il box office non mette il film al riparo dalle sedici sequenze in cui la magistratura rileva estremi di reato: la sentenza del 4 giugno emessa dalla 5<sup>a</sup> sezione penale del tribunale di Milano condanna Deodato, lo sceneggiatore Gianfranco Clerici, i produttori Franco Palaggi, Franco Di Nunzio e Alda Pia e il distributore Sandro Perrotti a quattro mesi di reclusione,

---

alla cui domanda “Cosa ne pensi degli snuff movies?” Deodato risponde: “Sono film clandestini che nessun regista professionista si sognerebbe di realizzare. Io non ne ho mai visti ma purtroppo so che esistono. Fanno parte del più vile mercato pornografico e non voglio assolutamente essere associato a certe porcherie.” Cfr. G. Lupi, op. cit., p. 93.

Nel corso di un colloquio con *L'Écran Fantastique*, la definizione fornita di snuff movie da parte della rivista è la seguente: “expression qualifiant des film clandestins dans lesquels des êtres humains et des animaux sont réellement tués pour le besoins de la caméra.” Avendo allargato la descrizione agli animali, quando l'intervistatore chiede a Deodato che cosa pensi del fatto che il film è stato definito uno snuff, il regista non può che commentare che l'allusione è dovuta alle uccisioni animali, giustificandole, come già detto altrove, con la motivazione che erano il cibo quotidiano degli indigeni.

Cfr. Gilles Polinien, “Entretien avec Ruggero Deodato. *Cannibal Holocaust*”, *L'Écran Fantastique*, n. 19, Juillet 1981, pp. 70-71.



400 mila lire di multa (450 a Perrotti) e un mese di arresto con la condizionale, mentre Sergio D'Offizi, il direttore della fotografia, è inquisito e assolto per non aver commesso il fatto. Il ricorso in appello conferma la condanna, e sarà solo a distanza di anni, con la sentenza della Cassazione, che il film tornerà in circolazione sul territorio italiano, non riscontrando più, però, l'interesse del pubblico.<sup>503</sup>

Se il sequestro aveva anche a che fare con una legge d'epoca fascista che vieta l'importazione di tori per la corrida, estendendo il divieto di tortura a tutti gli animali, i problemi sono amplificati dalla verosimiglianza delle immagini. Per togliersi dai guai Deodato sarà costretto a richiamare gli attori che per contratto dovevano restare lontano dai riflettori, per dimostrare al di là di ogni dubbio che erano ancora vivi; dovrà anche spiegare nel dettaglio come sono stati realizzati gli effetti speciali sul set, in particolar modo la nota sequenza della donna impalata, che in realtà sedeva sul sellino di una bicicletta tenendo in bocca un pezzo di legno di balsa ed era interpretata dalla costumista del film.

I problemi affrontati da *Cannibal Holocaust* in Italia ne hanno, di fatto, affossato la performance al botteghino. *Cannibal Holocaust* condivide invece, con altri film di cui parleremo, l'ottima prestazione sul lungo periodo in rapporto al budget di realizzazione. Stando a quanto ha affermato Deodato in diverse occasioni,<sup>504</sup> la pellicola è costata circa 100.000 dollari e ha incassato in tutto il mondo 200 milioni di dollari. Se le vicende giudiziarie hanno messo un freno allo sfruttamento locale, come molti prodotti analoghi anche *Cannibal Holocaust* riesce a rovesciare a proprio vantaggio lo status di film censurato. La tecnica di puntare sul “banned in x countries” per stimolare l'interesse verso il film è tradizionalmente impiegata dai distributori di prodotti exploitation, e generalmente riesce a compensare, anche grazie all'home video, la mancata (o limitata) uscita in sala. Se nel nostro paese il film incassa un totale di 360 milioni di lire, in mercati esteri batte ben altri record: si dice che in Giappone sia la migliore hit al botteghino dopo *E. T. (E. T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982), con 21 milioni totalizzati nella sola Tokyo.<sup>505</sup>

Valutando i pro e i contro di una strategia promozionale come quella di *Cannibal Holocaust*, vanno chiaramente distinte considerazioni di carattere locale dalla performance

---

<sup>503</sup> *Nocturno Dossier*, n. 73, cit., p. 36.

<sup>504</sup> Ad esempio nel corso dell'intervista condotta dal figlio Saverio e disponibile al seguente link:

<http://www.youtube.com/watch?v=VEmUpmA27QI>

Ultimo accesso: 27 gennaio 2013.

<sup>505</sup> *Nocturno* n.1, *Il ragazzo dei Parioli*, Milano, 1996, citato in Wikipedia:

[http://it.wikipedia.org/wiki/Cannibal\\_Holocaust](http://it.wikipedia.org/wiki/Cannibal_Holocaust)

Ultimo accesso: 27 gennaio 2013.

complessiva: indubbiamente, lo stop alla distribuzione italiana segna una perdita nell'immediato, ma pellicole come quelle in analisi godono sul lungo periodo di un'ampia capacità di recupero. Potendosi riaffacciare sui mercati regionali sfruttando la nozione di prodotti estremi, sancita dalle traversie giudiziarie, possono anzi contare su una sicura base di spettatori amanti dell'horror pronti a recuperare i titoli non appena disponibili. L'iter di monetizzazione può dunque procedere a singhiozzo, ma il passaparola nel tempo è in grado di compensare la mancanza di una copertura distributiva capillare, a maggior ragione nei casi in cui le strategie distributive si rivolgono a mercati con profonde differenze socio-culturali. In bacini come quello Giapponese, notoriamente pronto a fagocitare prodotti che fanno ampio ricorso a sesso e violenza, le performance sono economicamente rilevanti; ma, come abbiamo visto nel caso dei video nastri, laddove si incontrino invece resistenze politico-culturali che potrebbero ostacolare la diffusione su larga scala, si può anche decidere di optare per uno “sfruttamento intensivo” a dispetto delle restrizioni (questa sembra essere la scelta di molti retailer inglesi dell'epoca, i quali, puntando su un packaging che aveva la certezza di suscitare clamore, hanno approfittato del limbo garantito dalla mancata regolamentazione del mercato home video che ha consentito loro di approfittare al massimo del breve periodo in cui hanno potuto distribuire prodotti richiestissimi, prima che diventasse troppo costoso gestirne le procedure di certificazione).

Per quanto riguarda invece la “tenuta” del film sul lungo periodo da un punto di vista dello storytelling, possiamo notare che l'espedito del found footage utilizzato da Deodato avrebbe potuto concedere di ampliare l'universo narrativo del film, ma non è stato sfruttato come avrebbe potuto. Al di là del tanto discusso sequel che il regista avrebbe dovuto girare ormai da diverso tempo, e di cui si torna a parlare con regolarità ma senza notizie certe, va detto che a supporto della campagna promozionale di *Cannibal Holocaust* in occasione dell'edizione celebrativa dei 25 anni è stato realizzato un apposito sito<sup>506</sup> che ricostruisce il destino della troupe scomparsa. Non è un segreto che Deodato abbia il dente avvelenato nei confronti de *Il mistero della strega di Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick e Eduardo Sanchez, 1999), probabilmente per il fatto che gli autori non hanno mai pubblicamente ammesso i “debiti” che il cineasta italiano percepisce nei confronti del proprio film. E sembra che qualcuno si sia voluto prendere la rivincita approfittando proprio delle celebrazioni per la sua re-issue: la vicenda della troupe perita in Amazzonia,

---

506 [www.cannibalholocaust.net](http://www.cannibalholocaust.net)  
Ultimo accesso: 17 marzo 2012.

per le modalità con cui è sviluppata online, riecheggia infatti quella creata per pubblicizzare il film diretto da Myrick e Sanchez. Sul sito è ricostruita la storia di *Cannibal Holocaust*, raccontata come se si trattasse di un episodio realmente accaduto e supportata dalle biografie dei membri della troupe uccisi dai cannibali nel cuore della giungla. Appena superata la *splash page*, si può leggere un documento redatto e firmato dal professor Monroe, il docente di Antropologia dell'Università di New York interpretato da Robert Kerman che nel film avalla l'insabbiamento del materiale che lui stesso ha recuperato. Nella lettera in questione, Monroe si rivolge direttamente ai distributori di *Cannibal Holocaust* dicendo di aver rivisto drasticamente la precedente posizione: in sostanza, dà la propria benedizione all'operazione proprio a causa di... *The Blair Witch Project*, una pellicola che secondo Monroe presenta “astounding similarities” con il film precedentemente noto come *Green Inferno*. E con la scusa di preservare la vita di tutti quegli innocenti filmmaker amanti del mistero che per questa sete di conoscenza rischiano la vita, arriva l'attacco diretto:

It is unnerving to think that there might be innocent “copycat” filmmakers out there, venturing into the jungles or even nearby woods in search of these witches, cannibals, and things-that-go-bump-in-the-night, only to stumble upon the realities of viciousness of man. Perhaps, if we can prevent one eager film student or a team of professional documentarians from falling into the same situation – then it will be worth everyone's effort and bring some kind of meaning to the loss of the original filmmakers' lives.<sup>507</sup>

La presenza online del film non è limitata al solo sito ufficiale: a dispetto di community piuttosto ampie radunate ad esempio attorno alle pagine create su Facebook,<sup>508</sup> non sembra esserci però una vera e propria strategia *corporate* di social media management ed esse non sono emanazioni ufficiali coordinate da chi detiene i diritti di sfruttamento della pellicola. Mentre i fan operano dunque all'interno di uno spazio discorsivo auto-organizzato – pur nei limiti delle regole del social network – in modo non molto diverso da quanto succede su YouTube, dove clip come *Cannibal Holocaust Best Horror Film*<sup>509</sup> alimentano una comunicazione unidirezionale, il merchandise relativo alla

---

507 <http://www.cannibalholocaust.net/index3.htm>

Ultimo accesso: 17 marzo 2012.

508 <https://www.facebook.com/pages/Cannibal-Holocaust/108107155876270?fref=ts>

<https://www.facebook.com/pages/Cannibal-Holocaust/109971309022673?fref=ts>

La prima pagina riporta oltre 17.600 “like”, mentre la seconda oltre 5.300.

Ultimo accesso: 26 gennaio 2013.

509 <http://www.youtube.com/watch?v=-86OIXf723E>

Caricato il 9 luglio 2007, ha totalizzato oltre 3.300.000 visualizzazioni e circa 5.000 commenti.

Ultimo accesso: 26 gennaio 2013.

pellicola associa alle tradizionali t-shirts e poster l'icona del film per eccellenza: l'indigena impalata, la cui miniatura in plastica è ormai oggetto da collezione da mostrare al pari delle diverse versioni del film in DVD.

Se abbiamo già dato conto dell'acrimonia con cui il cannibal movie di Deodato è stato accolto all'epoca della sua uscita in sala, vale però la pena considerare brevemente quanto relazionarsi al film sia tuttora problematico per molti aspetti. Riportiamo, quasi per intero, un articolo pubblicato sul *Corriere della Sera* nell'estate del 2010, che chiarisce lo status della pellicola oggi:

Maltrattamenti. Violenze. Sevizie. E perfino uccisioni. Non solo di uomini e donne [...] Ma anche sugli animali, a cui purtroppo non viene risparmiata nessun tipo di tortura. Con scene che alcuni ritengono reali. Ed è per queste ragioni che l'Enpa (l'Ente nazionale per la protezione animali) si ribella con tutte le sue forze alla proiezione di *Cannibal Holocaust* all'Italian horror festival di Anzio. Il film, diretto da Ruggero Deodato, uscito nel 1980, viene subito accolto dalle critiche e dalle manifestazioni degli animalisti che ne imbrattano le locandine. E per l'eccessiva violenza, oltre ad essere vietato ai minori di 18 anni, viene anche censurato in più di venti paesi. Per quanto riguarda invece l'Italia, la pellicola [...] non viene mai trasmessa, a parte un'eccezione – dieci anni dopo, quindi nel 1990 – su Italia 7 in terza serata e una proiezione alla mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 2004 (nella rassegna *Italian kings of the B's*). “La nostra reazione, di fronte alla possibilità che venga proiettato al festival dell'horror di Anzio un film simile, è profondamente indignata. – così si legge in una nota diffusa dall'Enpa – In quelle scene non si percepisce nessuna forma d'arte e neanche qualsivoglia messaggio, ma soltanto una violenza reale, gratuita e inaudita verso gli animali. Rivolgiamo un appello al sindaco di Anzio perché usi il buon senso e fermi la proiezione.”<sup>510</sup>

Per dovere di cronaca, precisiamo che la proiezione è stata annullata. L'ampia citazione è necessaria perché fotografa con chiarezza le tensioni di cui *Cannibal Holocaust* è oggetto ancora oggi: da un lato la spinta dei fan, pronti ad affollare le sale qualora si riesca ad organizzare una proiezione; dall'altro, l'indignazione rispetto alle violenze ai danni degli animali, che non accenna a scemare a distanza di anni; nel mezzo, un processo di recupero che passa dalle numerose riletture critiche e dalla rivalutazione di quei prodotti di serie B che ora trovano spazio anche in contesti istituzionali come appunto la rassegna organizzata dal Festival di Venezia.

Anche sulla stampa specializzata, il periodico riaffacciarsi del film sul mercato in occasione delle uscite delle edizioni DVD, segna puntualmente l'occasione per manifestare questo ambiguo sentimento verso un prodotto il cui successo di pubblico è innegabile (e le diverse edizioni sono lì a dimostrarlo), ma da cui si sente la necessità di prendere le distanze. “When are movies not art or entertainment, but something else entirely-an

---

510 Clarida Salvatori, “Cannibal Holocaust: protesta Enpa ad Anzio”, *Corriere della Sera*, 25 agosto 2010, p. 4.

atrocities exhibition, or rubbernecking masochism?”, si chiede Michael Atkinson sulle pagine di *The Village Voice* recensendo la 25<sup>th</sup> Anniversary Collector's Edition curata dalla Grindhouse Releasing:<sup>511</sup>

Of course, Deodato is a monster, mercilessly exploiting the natives, butchering virtually every animal in his path (on film), and rubbing our noses in entrails. Still, the savage climax is, given the barbarous behavior of the white protagonists, something of a happy ending. The high-handed gore specialists at Grindhouse have prefaced the movie with a disclaimer, hilariously suggesting it should be viewed as a “document of a bygone era of extreme irresponsibility” – and then they lavishly supplement it with a second disc of commentaries, a one-hour Italian making-of doc, interviews, trailers, art, music videos, and the entire shooting script. However you package it, it's a bad time.<sup>512</sup>

Ovviamente, la scheda del film distribuito dalla Grindhouse presentata *Cannibal Holocaust* come “The most controversial movie ever made” e non può che esaltare proprio quegli aspetti che gli amanti dell'horror cercano in questo film (dai contenuti extra ai nuovi commenti audio), apprezzando la filologia della versione. Si punta ad enfatizzare l'esperienza-shock della visione, veicolata dal realismo delle immagini gore. Inoltre, il fatto che si tratti di un film bandito in diversi paesi, che regista e produttore abbiamo affrontato il tribunale e che la pellicola sia stata sequestrata dalle autorità, sono, come di norma in questi casi, *selling elements* che dimostrano la “tenuta” del prodotto nel tempo e il suo status di film controverso:

The most controversial movie ever made has finally arrived on DVD! Banned and heavily censored throughout the world, here is a film that surpasses its reputation as a shotgun blast to the senses. *Cannibal Holocaust* presents the “found footage” of four documentary filmmakers who experience brutal death at the hands of a savage south american tribe of flesh-eaters. This footage is so intense, so graphic and so unflinching in its realism that the director and producer of *Cannibal Holocaust* were arrested upon its original release and the film seized. Grindhouse Releasing's 25<sup>th</sup> Anniversary Collector's Edition DVD stands as the definitive release of *Cannibal Holocaust*. The Deluxe 2-disc set boasts a brand-new, hi-definition digital restoration of the uncensored director's cut, an exhaustive menu of bonus features and spectacular packaging.<sup>513</sup>

A dispetto di quanto promesso dalla Grindhouse, quella presentata nel 2006 non sarebbe stata la “versione definitiva” del film: l'inglese Shameless Screen Entertainment, infatti, all'inizio del 2012 avrebbe infatti immesso sul mercato la Blu-ray release della pellicola. A questo proposito, considerando i tagli subiti dal film nelle varie edizioni, è

511 La compagnia, con sede ad Hollywood, è stata fondata da Bob Murawski e Sage Stallone (il figlio di “Sly”, scomparso nel 2012). Non si tratta di un semplice distributore locale, dal momento che ha come *mission* esplicita quella di restaurare e preservare pellicole dalla storia controversa, con particolare attenzione all'exploitation italiana degli anni '70 e '80.

512 Michael Atkinson, “Cannibal Holocaust”, *The Village Voice*, Vol. 51, n. 1, Jan. 4, 2006-Jan. 10, 2006, p. 66.

513 [http://www.grindhousereleasing.com/ch\\_info.html](http://www.grindhousereleasing.com/ch_info.html)  
Ultimo accesso: 21 gennaio 2013.

interessante notare quanto la completezza sia ritenuta fondamentale rispetto alle indicazioni della British Board of Film Classification. Come nota James Blackford nella recensione del prodotto,

The film is presented in two cuts: a new “director's edit”, which sees much of the animal cruelty obscured or removed, and a more complete version which restores all the animal cruelty save 15 seconds showing a small mammal being killed with a knife in close-up. This represents a considerable volte-face by the BBFC who, when the film was previously submitted in 2001, required five minutes and 44 seconds of cuts to remove sexual violence and cruelty to animals. The rationale for restoring the other scenes is that the animals are “killed swiftly and cleanly”, with the BBFC even going so far as to make *Cannibal Holocaust* a case study on its website, where it states: “The decision to cut these scenes in 2001 was primarily the result of the disgusting nature of the sequences, as well as the history of the film as a DPP-listed 'video nasty', rather than the result of a strict application of policy.”<sup>514</sup>

Nel presentare il film, Shameless punta specificamente sul suo trascorso nella lista dei video nasties inglesi: “The ultimate video nasty is now presented as never experienced before – remastered in HD from original sources – and with the 1<sup>st</sup> ever Director’s New Edit, it is still THE most controversial film ever made.”<sup>515</sup> Per contestualizzarlo rispetto a quel preciso momento della storia della Gran Bretagna e al ruolo giocato dai titoli inseriti nelle liste della BBFC, tra gli extra della versione DVD figura il documentario di Xavier Mendik *The Long Road Back From Hell*, che ricostruisce le traversie del film e ne considera la ricezione critica nell'ambito delle strategie di distribuzione e marketing attuate dai *retailer* locali. La fase di lavorazione e le conseguenze giudiziarie, se da un lato alimentano l'aura di pellicola “maledetta”, dall'altro danno modo di continuare a sviluppare nel tempo contenuti paratestuali che arricchiscono il valore del prodotto quando ne viene confezionata una nuova uscita sul mercato: in occasione dell'edizione celebrativa dei 25 anni, ad esempio, il fatto che nella Collector's Edition in DVD fosse compreso un *making of* veniva accolto da chi ha recensito il box set come la classica ciliegina sulla torta (“*cerise*”).<sup>516</sup>

---

514 James Blackford, “Cannibal Holocaust”, *Sight and Sound*, Vol. 22, n. 1, Jan. 2012, p. 85.

515 <http://www.shameless-films.com/titles/cannibal-holocaust/>

Ultimo accesso: 21 gennaio 2013.

516 Patrice Doré, “Cannibal Holocaust”, *Séquences*, n. 241, Janvier-Février 2006, p. 30.

### 4.3 “Fact or fiction?” Il franchise *Faces of Death*.

“The only thing I question is their method of death.”

Dr. Francis B. Gröss, *Faces of Death*

Se si esclude *Mondo cane*, *Faces of Death* è forse lo shockumentary più noto, ma soprattutto quello che più di altri, nel chiudere il decennio degli anni Settanta, avrebbe segnato il passaggio dai mondo movies di matrice italiana alle produzioni internazionali più concentrate sullo sfruttamento della morte, dando il via ad una sequela di imitazioni che avrebbero animato il mercato home video fino alla metà degli anni Novanta.

È il 1978 quando il documentario diretto da John Alan Schwartz, che per l'occasione si firma Conan Le Cilaire,<sup>517</sup> segna una tappa decisiva nell'ambito dello sfruttamento delle immagini di morte, aprendo la strada a quei prodotti a venire che sarebbero sfociati nei caroselli di decessi e corpi straziati delle compilation degli anni Ottanta. Se il tema portante dell'operazione è appunto totalmente incentrato sulla morte – declinata secondo “aree tematiche” che spaziano dal regno animale alle autopsie, dalle esecuzioni agli incidenti letali – e se non mancano esempi di precedenti mondo movies che diluivano il soggetto all'interno di argomentazioni più ampie, o che tentavano di affrontare il tema secondo una prospettiva più legata alla reincarnazione e alla vita dopo la morte,<sup>518</sup> *Faces of Death* si pone fin da subito come un'operazione monotematica e studiata a tavolino per innestarsi in quella zona grigia che si muove a cavallo di reale e ricostruito con una disinvoltura, per l'epoca, sconcertante.

Nel corso del tempo si sarebbe appurato che alcune delle sequenze più scioccanti del primo volume sono in realtà dei falsi ricostruiti, la cui corretta lettura, però, riesce tuttora difficile a molti amanti del genere; e, d'altro canto, certi fan si dichiarano delusi nell'apprendere che gran parte delle scene che più hanno tormentato i loro incubi sono dei *fake*: pensiamo, ad esempio, alla famigerata esecuzione sulla sedia elettrica; o alla scena in cui un gruppo di clienti di un ristorante esotico si ciba del cervello di una scimmietta viva, uccisa a colpi di martello dagli stessi avventori; o, ancora, quella in cui un ranger viene attaccato e ucciso da un alligatore di fronte alle telecamere di una troupe televisiva.<sup>519</sup>

517 Conan Le Cilaire non è l'unico pseudonimo riconducibile a Schwartz, che utilizza infatti il *nom de plume* Johnny Getyerkokov per accreditarsi come regista della seconda unità e Alan Black per la sceneggiatura.

518 La prospettiva adottata da film documentari come *Death: The Ultimate Mystery* (Robert Emenegger, Allan Sandler, 1975).

519 Sequenza che sarebbe comparsa in seguito in diversi mondo movies, tra cui *Nudo e crudele* (Bitto

Se, con lo svilupparsi del franchise, gli autori avrebbero progressivamente optato per incrementare la percentuale delle morti reali (facendo anche ampio ricorso a *stock footage* e prelievi da *newsreel*), nel corso di due decenni gli episodi hanno risentito di un uso “autofagocitante” dei materiali, arrivando progressivamente ad erodere il fascino dell'operazione. Ma già il primo volume si presenta punteggiato di scene già viste: ritroviamo infatti alcune immagini che riprendono “l'uccisione” di Pit Dernitz già discussa a proposito di *Ultime grida dalla savana*; l'incursione nel mondo delle sette sataniche è in parte ispirato a Charles Manson e realizzato attingendo a *Angeli bianchi... angeli neri* (Luigi Scattini, 1970); il focus sulla criogenia è un *rip-off* di *Des Morts* (Jean-Pol Ferbus, Dominique Garny, Thierry Zéno, 1979).<sup>520</sup>

“Brutto e per robusti di stomaco”, avrebbe commentato *Segnocinema* all'uscita delle *Facce della morte n. 2*,<sup>521</sup> mentre *L'Écran Fantastique*, che definisce il seguito “violento, crudele, indecente, provocatorio e insostenibile”,<sup>522</sup> già in occasione della distribuzione del primo volume si affrettava a sconsigliarne la visione alle persone sensibili, a causa di un realismo che poteva mettere a dura prova anche le persone più temperate.<sup>523</sup> Un avvertimento che certamente non ha tenuto lontano gli amanti dell'horror: la persistenza di *Faces of Death* nell'immaginario degli appassionati di contenuti gore è tuttora molto viva e la serie è “matura” al punto da figurare nella classifica dei 50 migliori cult film di ogni tempo stilata da *Entertainment Weekly* nel 2000,<sup>524</sup> e da ricevere un posto di primo piano tra i cult movies celebrati dal *Cine-Excess Journal*, che proprio alle *Facce della morte* dedica ampio spazio in occasione del numero di lancio, di prossima uscita. In questa occasione, è lo stesso Schwartz a stendere le sue memorie, che ripercorrono la genesi del progetto chiarendo la sua posizione fin da subito:

We live in a world that is manipulated by the media.

I should know. 35 years ago I created *Faces of Death*, a film voted the 27th most controversial film of all time. Of course, what I really did was fool people around the world. At its peak the movie was banned in 48 countries. To date the film has grossed over 60 million dollars.

What made *Faces of Death* so controversial was that people couldn't tell the difference between fact and fiction. We took real life footage and combined it with recreated footage so that we were fabricating reality before it became a trend decades later. *Faces of Death* never seems to lose its popularity generation after generation. I'm still asked to do interviews, nationally and internationally

---

Albertini, 1984).

520 M. Goodall, *Sweet & Savage*, cit., p. 126.

521 Anon., “Le facce della morte N. 2”, *Segnocinema*, n. 14, 1984, p. 24.

522 Anon., “Face a la mort II”, *L'Écran Fantastique*, n. 52, 1985, p. 80.

523 C. K., “Face a la mort”, *L'Écran Fantastique*, n. 31, Février 1983, p. 65.

524 [http://en.wikipedia.org/wiki/Faces\\_of\\_Death](http://en.wikipedia.org/wiki/Faces_of_Death)

Ultimo accesso: 31 gennaio 2013.



— at least in countries that have lifted the ban!<sup>525</sup>

La consapevolezza di Schwartz non è maggiore oggi di quanto lo fosse allora. Al di là dell'aura mitica che circonda la nascita della serie, possiamo mettere alcuni punti fermi sulla produzione del numero uno. Schwartz, fresco di laurea in belle arti al Cal Arts, decide di cimentarsi con l'industria cinematografica, ma, non conoscendo nulla sulla realizzazione di un film, mentre impara a montare inizia a fare l'assistente di produzione per diverse case di produzione impegnate tra cinema e televisione. Assunto da una piccola società del settore, comincia a lavorare al commento audio di un documentario sull'ecosistema dell'Amazzonia chiamato *Creatures of the Amazon*: impara in questa occasione a non descrivere tanto ciò che vede, ma a creare ponti scenici tra le parole e le immagini (una lezione che, più tardi si rivelerà utile nel costruire la struttura di *Faces of Death*).

L'occasione di una vita capita al poco più che ventenne John quando un gruppo di executives giapponesi commissiona alla compagnia per cui lavora un documentario sulla morte, in grado di catturarne l'orrore senza preoccuparsi di quanto macabro fosse il risultato: il budget messo a disposizione è di circa 450.000 dollari. Se il titolo è attribuibile al figlio del proprietario della casa di produzione, il concept è dello stesso Schwartz ed è ispirato ad un film che racconta di un entomologo che crede che gli insetti un giorno conquisteranno il mondo: *La cronaca di Hellstrom (The Hellstrom Chronicles*, Walon Green, Ed Spiegel, 1971) è girato in modo così credibile che solo i titoli di coda rivelano al giovane che si tratta di un documentario costruito, in grado di fondere al meglio realtà e finzione. Folgorato da questo mix, Schwartz decide che è esattamente il taglio che vuole dare al suo progetto. Mescolando nella stesura del trattamento episodi reali e segmenti ricostruiti, seppur senza la minima idea di come realizzarli, il team opta per spingere sugli elementi più scioccanti e sanguinolenti.

Iniziano così il casting per trovare la guida di questo viaggio nei meandri della morte: il patologo Dr. Francis B. Gröss. La scelta cade sull'attore Michael Carr, che interpreterà questo medico *sui generis* intento a raccogliere una collezione personale delle diverse manifestazioni della morte. Per rendere credibile anche i segmenti di finzione, c'era però bisogno di procurarsi immagini genuine: la scelta più ovvia fu quella di iniziare dagli animali, approfittando della possibilità di girare alcune sequenze nel mattatoio californiano

---

525 John Alan Schwartz (aka Alan Black), "My Faces of Death – A Deadly Memoir", *Cine-Excess eJournal*, n. 1, forthcoming.

di Vernon. Qui si completano i segmenti dedicati all'abbattimento sistematico del bestiame, per poi spostarsi nel macello di agnelli a Petaluma, trovando infine il modo di girare ulteriori immagini in quello del pollame. A queste scene si aggiungono alcune inquadrature girate a casa di un membro della troupe, in cui viene ucciso un gallo per cena.

Lavorando sull'aspetto fittizio dell'operazione, il team organizza una delle sequenze più memorabili: ispirandosi all'idea di un ristorante mediorientale in cui i commensali potevano cibarsi di cervello di scimmia procurandoselo, per così dire, direttamente alla fonte, la produzione trova un ristorante marocchino a Long Beach e allestisce un set che rende possibile operare con una scimmia ammaestrata, sostituendola nel momento clou con un manichino. Montaggio ed effetti speciali fanno il resto, in modo così credibile che per anni questa sequenza inganna generazioni di fan.

Aneddoti di questo tipo punteggiano tutto il film: dalle riprese rocambolesche realizzate durante gli incontri clandestini tra cani, ai combattimenti di galli, fino alla sequenza dell'esecuzione sulla sedia elettrica, realizzata in un appartamento privato utilizzando dentifricio per simulare schiuma e deiezioni corporali. La lavorazione è un vero e proprio film-nel-film, al punto che, quando ormai la fama della serie è consolidata, si immette sul mercato quello che rappresenta la risposta definitiva ai quesiti che circolavano da anni tra gli appassionati del franchise. *Faces of Death: Fact or Fiction?* esce nel 1999 sotto forma di making of delle sequenze più controverse, rivelando i retroscena e accentuando al tempo stesso alcuni elementi misteriosi, come la vera identità di Conan Le Cilaire (il quale si presenta in video indossando un cappello che ne occulta il volto, illuminato in modo tale da non rivelarne i tratti e con la voce camuffata artificialmente).

La produzione sceglie di utilizzare l'espedito dell'*host*, un personaggio che introduce la materia e accompagna lo spettatore commentando le scene o fornendo interpretazioni che ne orientano la lettura: nel corso della serie il Dr. Francis B. Gröss avrebbe lasciato il posto al Dr. Louis Flellis, ma rimane uno dei presentatori più noti nell'ambito degli shockumentaries. Come ricorda Chuck Kleinhans, la tradizione di utilizzare la cosiddetta "voice of God" risale agli albori dei mondo movies e dei film di exploitation, ma trova la sua origine nelle fiere e nei circhi itineranti, in cui gli imbonitori chiamavano a raccolta la folla promettendo qualcosa di sensazionale, raccoglievano quanti più soldi possibile e poi "fregavano" gli astanti prima di darsela a gambe. Di questa prassi esiste però una versione più bonaria, quella delle frottole raccontate da P. T. Barnum, che

puntava sull'aspetto gioviale di questo procedimento, avendo sperimentato più volte che le persone tendevano ad accogliere meglio la “truffa” se questa veniva presentata fin dall'inizio in maniera eccezionalmente esagerata. Per il pubblico americano in particolare, la funzione del commento nel mondo vede però una tappa intermedia che si colloca durante il periodo della seconda guerra mondiale e in quello immediatamente successivo, in cui i materiali educativi destinati a ragazzi e adolescenti sono proprio caratterizzati da commenti dal tono autoritario e assertivo, con un accento che scimmiotta nell'intonazione quello “british”. I documentaristi che si affacciano sul mercato negli anni Sessanta, prosegue Kleinhans, tendono a rifiutare quelle convenzioni con cui sono cresciuti, optando per uno stile che ha più a che vedere con il Direct Cinema e con il rifiuto verso un uso così formale dell'esposizione: progressivamente la “voce divina” si incarna dunque in presentatori che strizzano l'occhio ad un pubblico sempre più abituato a valutarne la veridicità. Nel corso del tempo, le risposte degli spettatori a questa strategia enunciativa si fanno più ironiche e ciniche, dando luogo, soprattutto nei contesti delle lezioni scolastiche, a risate o aperta ostilità qualora sia applicata a contenuti come i comportamenti estremi dei giovani (dalla guida sconsiderata all'abuso di sostanze stupefacenti, all'educazione sessuale):

Echoing Barnum's “humbug effect”, the narrator's voice and persona is that of a carnival pitchman with a touch of (usually jovial) condescension. I will call this narrative device “reverse disavowal”: I know this is fake, but I still want to see it. The audience knows it is seeing not some actuality but an event staged for the camera – which is the basic technique of most U. S. newsreels in celebrity and staged-publicity events. But the audience doesn't necessarily resent this kind of deception, since the film and its narrator are also giving something else: a pretext for indulging its voyeurism while also leaving room for an ironic response.<sup>526</sup>

Il rapporto tra commentatore e spettatore si fa dunque complesso: secondo Kleinhans i mondo movies offrono allo spettatore una posizione che sta tra il divertimento, la curiosità e il piacere visivo, venendo al tempo stesso incoraggiato a ridere di (e con) questa voce della sobrietà che, se da un lato si finge seria, dall'altro è evidente che si manifesta come una scusa per mostrare le immagini che descrive. Il contratto con lo spettatore è reso possibile dal fatto che si accetta questo paradossale contrasto perché consente di abbandonarsi ad una trasgressione travestita da momento di conoscenza, accettando il fatto che questi narratori siano inaffidabili, in cambio del piacere del proibito

---

526 Chuck Kleinhans, “Pornography and Documentary”, in Jeffrey Sconce (edited by), *Sleaze Artists. Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 106.

che rivela anche un certo gusto *camp*:

In their own time, however, these Mondo films also allowed for a campy pleasure, since the narrator, even in his cynicism, pretends to address an impossibly naive viewer. As in the pitch of the carnival sideshow, they employ the mechanism (detailed by Freud) of being in on the smutty joke. The pleasure, then, is not in knowing or learning, but in sincerely appreciating the spectacle even as we ironically revel in the lowbrow tackiness of the presentation.<sup>527</sup>

Non si tratta però di un camp naif, conclude Kleinhans, ma di una relazione più complessa che ridefinisce i rapporti tra il regista, l'oggetto del film e l'audience e che caratterizza i prodotti *sleaze*:<sup>528</sup> questi ultimi sono definiti da tratti che mettono in rilievo la natura cinica di chi li ha realizzati, che si manifesta nelle sfumature, nell'interpretazione e nella forma. Quando si tratta di documentari, ciò mette in azione una serie di percezioni multiple e articolate, che hanno a che fare con i modi in cui il narratore si rapporta con il materiale, e come lo spettatore percepisce la relazione tra il regista e il narratore stesso.

È evidente che, nel caso di *Faces of Death*, la questione è ancora più delicata data la tematica che caratterizza la serie, e ulteriormente complicata dal fatto che, in prima istanza, il prodotto è pensato per il mercato dell'estremo oriente e solo in un secondo tempo viene distribuito negli Stati Uniti, provocando, come vedremo, un certo scalpore. Per paradosso, facendo, almeno all'inizio, ampio uso di sequenze ricostruite spacciate per vere, quello che le *Le facce della morte* mettono in scena è un universo del possibile, più che dell'oggettivo. È lo stesso Schwartz ad ammetterlo nel corso di una recente intervista in cui Brooke Gladstone cerca di chiarire alcuni dettagli del progetto, concentrandosi in particolare sul perché abbia sentito l'esigenza di creare un film totalmente incentrato sulla morte. Dopo il “Why not?” iniziale, e aver ricordato che il prodotto è stato commissionato dagli investitori giapponesi di cui sopra, Schwartz precisa che il film può essere letto a diversi livelli emotivi e ricorda un aneddoto secondo cui un anestesista, presente ad una proiezione esclusiva del film agli stabilimenti della Fox, si era congratulato con la troupe per aver affrontato un argomento fino ad allora tabù e di cui il pubblico poteva d'ora in avanti essere informato. Quanto alla strategia di unire realtà e finzione, anche in considerazione del fatto che sono toccati argomenti come la pena di morte messa in scena per mezzo di sequenze fake – una scelta che esporrebbe Schwartz all'accusa di voler

---

527 Ibidem, pp. 107-108.

528 Con il termine *sleazy* l'autore intende qualcosa di disgustoso, sudicio, osceno, che si connota per un basso grado di moralità e cultura; il termine ha anche una sottile sfumatura che indica promiscuità sessuale; nel British English può anche essere usato per indicare uomini politici corrotti.

sfruttare certi temi per produrre pura exploitation, puntando a temi pruriginosi – il regista sostiene che non è attraverso quella lente di ingrandimento che, all'epoca, il team guardava al progetto, ma alla luce dell'argomento generale che stavano affrontando. D'altro canto, anche nel caso di episodi in cui sembra essersi spinto oltre i limiti – ad esempio nella rappresentazione di cerimonie che prevedono il cannibalismo nell'ambito di certi culti satanici, o del pasto a base di cervello di scimmia – Schwartz sostiene che si tratta di realtà plausibili: il punto di partenza è presentare un'ipotesi che riflette il fatto che, da qualche parte nel mondo, è *possibile* che queste cose accadano realmente. Schwartz è anche abile nell'evitare di rispondere alla domanda sulla capacità di *Faces of Death* di scioccare il pubblico ancora oggi, quando si possono trovare immagini estremamente forti semplicemente effettuando una ricerca su Google: “Well, you know the old saying, 'Often imitated but never duplicated?'”<sup>529</sup>

Vale però la pena soffermarsi sulla questione, perché ha a che fare con la reazione seguita alla distribuzione del film. Secondo Schwartz,

There were some various independent distributors that saw the film and then brought it to America. And one night I was working in my typist's house and Dan Rather was the anchor for CBS News, and Dan Rather said, there's a movie out called *Faces of Death* that should never have seen the light of day. And I figured I'd never work in Hollywood again. But it actually had the opposite effect.<sup>530</sup>

Il film sembra infatti godere di una popolarità in “due tempi”: se l'uscita sul mercato dell'Estremo Oriente, per il quale è stato espressamente ideato, si rivela un successo, e in certi casi localmente una vera e propria hit (a Hong Kong, ad esempio, entra nella “All Time Top Twenty Grossers list” nel 1980), la release nei cinema americani è piuttosto deludente. Ma la fortuna di *Faces of Death* è il mercato home video,<sup>531</sup> che rivela, da un lato, l'ampia richiesta da parte di un pubblico che si rivelerà un avido consumatore del franchise nel corso del tempo; dall'altro, mette in evidenza la preoccupazione per gli effetti che la visione del film può provocare sugli spettatori.<sup>532</sup>

Il titolo si posiziona fin da subito al centro di una complessa rete di dinamiche che hanno a che fare con una forte domanda di contenuti gore, un mercato home video

---

529 Brooke Gladstone, “The Legacy of *Faces of Death*”, *Onthedia.org*, February 24, 2012.

<http://www.onthedia.org/2012/feb/24/legacy-faces-death/>

La trascrizione dell'intervista è disponibile al seguente link:

<http://www.onthedia.org/2012/feb/24/legacy-faces-death/transcript/>

Ultimo accesso: 1 aprile 2012.

530 Ivi.

531 D. Kerekes, D. Slater, *See No Evil*, cit., p. 156.

532 Cfr. N. Gallio, “Til (Faces of) Death Do Us Part”, cit.

blandamente normato e la costante attenzione dei media rispetto al consumo di prodotti audiovisivi reso problematico dalle tematiche trattate dai film. Come riportano alcuni articoli dell'epoca, le reazioni sono assolutamente contrastanti.

Un articolo pubblicato sul *Decatur Herald*<sup>533</sup> a metà degli anni Ottanta, in occasione della distribuzione americana di *Faces of Death 2* (1981), cerca di dare voce alle diverse istanze in gioco. Da un lato, l'interesse del pubblico è evidente:

Stephani Cox, owner of Captain Video in Decatur, said the films have been checked out steadily since the store purchased them about two months ago. "They're very popular. They do better than the middle of the pack."

She said some customers find parts of the film upsetting or "really gross," but many have said they found them interesting and informative. Some people have wanted to see one or both the films more than once.

Così come le sue ambiguità relative ai contenuti mostrati: si tratta di realtà o finzione?

The films are presented as documentaries on death. They are narrated by an actor portraying a pathologist. The movies contain scenes of a slaughterhouse, autopsies, executions and fatal accidents, among other blood and gore.

The material has been described by those connected with the films as actual events interspersed with "re-enactments." However, those who have viewed the films says it is not clear what is real life and what is play acting.

I gestori dei videonoleggi, anche a livello locale, si dividono tra chi riferisce che il video è "hot" e viene richiesto a gran voce dai clienti, e chi preferisce non ospitarlo sugli scaffali dei propri negozi, non volendo essere associato ad un prodotto così estremo – definito da alcuni esercenti, senza mezzi termini, "trash", "too gruesome and gross". Anche gli psichiatri, del resto, non sono concordi nel giudicare il film. Il Dr. Dale Sunderland, ad esempio, si dichiara favorevole alla proiezione:

*Faces of Death Part II* is mostly educational for people of all ages. [...] I didn't see it as titillating at all. Even the war scenes were fairly positive in that they teach people the realities of war. [...] You learn about what's going on in the world – you see what's real. You're not watching violence for violence's sake.

Se Sunderland considera disturbanti per i bambini solo la macellazione di balene e delfini, ritenendo che nel complesso il documentario sia preferibile ai "bloody horror movies", il Dr. Thomas Radecki è invece dell'opinione contraria: "*Faces of Death* offers a

---

533 Theresa Churchill, "Deathwatch Faces of Death", *Decatur Herald*, August 18, 1985.

La città di Decatur si trova nello stato di Illinois, U.S.

morbid focus on human and animal death under the guise of scientific inquiry. [...] Early pornographic films were made the same way to make them more acceptable – so people could justify watching it in their minds.” Commentando quella che ritiene una delle sequenze più disturbanti, quella cioè che mostra il banchetto di presunti cannibali ai danni di una vittima che sembra ancora viva, aggiunge:

Most of the film isn't much more harmful than a lot of the intensely violent horror movies except for that scene. The movie suggested that the person was still living (before his body was cut) and portrays cannibalism as a fun, exciting, kinky thing to do. [...] I have no doubt several people may actually go out and kill another human being to have some fun with cannibalism.

Per affrontare *Faces of Death* sembra necessario assumere un approccio che, nell'articolo in questione, uno spettatore riassume con l'espressione “the right frame of mind”: questo *modus videndi*, che può propendere per l'accettazione o il rifiuto del prodotto, si manifesta nel percepire il documentario come un prodotto di pura exploitation o, all'estremo opposto, un progetto educativo, che permette a chi lo guarda di realizzare quanto la morte sia presente nella vita delle persone, e persino di apprezzare di più la vita stessa al termine della visione.

Il un secondo articolo di spalla al pezzo principale, intitolato “What are we watching anyway?”, Theresa Churchill pone delle questioni sulla fattura del film: innanzitutto, dove si colloca rispetto alla categoria del documentario? Se per documentario intendiamo un'analisi priva di aspetti di finzione, prosegue Churchill, *Faces of Death* è problematico perché non sappiamo cosa stiamo guardando: il film è sì presentato da un uomo che si qualifica come il patologo Francis B. Gröss, ma nei *credits* si legge che è interpretato da un attore; lo stesso dicasi per le sequenze che lo compongono: al termine dei titoli di coda si precisa che alcune scene sono state ricostruite. Ma quali? E quelle reali, dove sono state girate? E quando? E in che circostanze?

Il cortocircuito tra reale e ricostruito non è pura materia di speculazione, perché ha ad esempio tratto in inganno un giornalista del *LA Herald Examiner*: dovendo scrivere un articolo sulla pena di morte, Joel Bellman si è documentato attingendo anche a compilation che ne contenevano la registrazione video, e tra queste non poteva mancare il primo volume di *Faces of Death*, che contiene appunto la famigerata elettrocuzione di Larry Da Silva, accusato, secondo il commento audio del film, di aver brutalmente stuprato e ucciso una vecchietta 84enne nel 1974. Così commenta Bellman:

Da Silva was strapped into the electric chair, with electrodes attached to his leg, and a metal cap covering his head.

As the camera moved in for a closeup, the switch was thrown and the crackle of electricity filled the soundtrack. His body tensed and strained against the straps. The power was cut, and a doctor entered the cell to check for a heartbeat. He looked up and slowly shook his head. Da Silva was still alive; the process would have to be repeated.

That is what the death penalty looks like.<sup>534</sup>

Nell'articolo non si fa però alcun riferimento al fatto di aver compreso che la scena è totalmente ricostruita: in questo caso, la ricostruzione è stata percepita in tutto e per tutto come realtà.

Accade però anche il contrario, e cioè che la finzione, almeno secondo alcuni osservatori, influenzi la realtà. Il franchise, oltre a comparire nella lista dei Video Nasties inglesi, è stato a più riprese al centro di polemiche nell'annoso dibattito sulla pericolosità dei film horror e le conseguenze che possono avere sul comportamento degli spettatori. Come riporta un articolo pubblicato dal *Boston Globe*,<sup>535</sup> infatti, copie del film sono state trovate nella collezione di videocassette del giovane Rod Matthews, che aveva ucciso a colpi di randello una compagna di classe appena 14enne; così come in quella di Mark Branch, sospettato di aver accoltellato a morte una studentessa di 18 anni – in quest'ultimo caso, nell'abitazione del killer sarebbero state trovate anche una maschera da hockey come quella indossata da Jason Voorhees, il killer protagonista di *Venerdì 13 (Friday the 13<sup>th</sup>)*, Sean S. Cunningham, 1980), e un machete, l'arma preferita del *villain* mascherato. Secondo l'articolo, al processo di Matthews uno psichiatra avrebbe testimoniato che la visione del film potrebbe aver ispirato l'omicida, che avrebbe voluto sperimentare che cosa si provi nell'uccidere qualcuno, mentre uno psicologo riferiva che, tra gli adolescenti, era pratica comune vedere fino a che punto riuscivano a spingersi nella visione di *Faces of Death* prima che sopraggiungesse la nausea.

Il film è tra i più sequestrati nel corso di operazioni della polizia inglese, e non solo ai tempi del maggior furore contro i video nasties nei primi anni Ottanta. L'8 maggio 1994 *News of the World*<sup>536</sup> riporta la notizia del traffico underground di 3.000 video horror sgominato da agenti sotto copertura operanti nel Regno Unito. I filmati mostrerebbero scene di tortura, mutilazione e cannibalismo: tra i titoli sequestrati figurano *Cannibal*

---

534 Joel Bellman, "Turning away from the 'face of death'", *LA Herald Examiner*, July 18, 1985, p. 29.

535 Allison Bass, "Do slasher films breed real-life violence?", *The Boston Globe*, Monday, December 19, 1988, p. 33.

536 Ian Katz, "Video nasties seized as ring is smashed"; Gary Jones, "Mr. Nasty Sells Death Videos to Our Kids", *News of the World*, May 8, 1994.



*Holocaust, Blood Sucking Freaks* (Joel M. Reed, 1976) e *Faces of Death*. L'articolo portante, a firma Gary Jones, titola a tutta pagina: “Mr. Nasty Sells Death Videos to Our Kids.” Con la “sobrietà” tipica del quotidiano, il pezzo si concentra sulla figura di una sorta di “spacciatore” di video, dai tratti quasi luciferini, i cui clienti preferiti sono ovviamente i bambini:

Evil Tom Halloran is the Pied Piper of Horror.  
He plays the fool to attract a crowd of impressionable children... then sells them stomach-churning videos of REAL-LIFE death, gore and mutilation.  
The kids, sucked into believing that anything Halloran does is fun, part with their pocket-money and rush home with films that could warp them forever.  
His biggest seller is a video called *Faces of Death* [...] “Kids are the best customers,” said ex-squaddle Halloran with a sinister chuckle. “Adults don't want them.  
“A customer is a customer. The kids may be robbing their mums so they can pay them, but that's not my problem.  
“As far as I'm concerned, if kids are old enough to be walking around with a tenner, they're old enough to be buying a video off me”.  
The 35-year-old monster, who touts his grisly wares around the East London borough of Newham [...] hopes to get Army perverts to smuggle him copies of a medical training film, featuring operations on soldiers seriously wounded in the Falklands and Gulf wars. [...] “I'm storing up lots of the *Faces of Death* videos,” he said.  
“They're really popular because it's all blood and guts.  
“I'm waiting to see what happens about this news legislation thing, because the price will grow up.”

La facilità con cui potevano essere noleggiati materiali non adatti alla visione da parte di minori era stata al centro di altri articoli: i toni erano forse meno aggressivi, ma certamente preoccupati. Oltreoceano, ad esempio, il 18 maggio 1987 il *New York Times* titolava “Rising Concern With VCR's: Violent Tapes and the Young”:<sup>537</sup> il servizio di Jon Nordheimer – che condivide la prima pagina assieme a *breaking news* della portata di un incidente missilistico che aveva coinvolto una fregata americana e una postazione irachena nel Golfo Persico – riporta che un tredicenne, grazie alla carta di credito dei genitori, è riuscito con facilità a noleggiare un titolo come *Blood-sucking Freaks*, vietato ai minori di 17 anni, in un video store di Miami (per giunta l'operazione è portata a termine da un commesso sedicenne). L'articolo, che nomina prodotti come *Faces of Death* e slasher films quali *Venerdì 13*, esprime preoccupazione sull'effetto che la visione reiterata di pellicole simili possa avere sui giovani, abituati a vederli da soli quando i genitori sono fuori casa. Si cerca di stimolare l'urgenza di una trasparente applicazione della classificazione da parte della M.P.A.A. da riportare sulle videocassette, così come approvato dagli stati di Maryland, Tennessee e Georgia. Secondo quanto riportato, “(At least) Display the rating” è

---

537 Jon Nordheimer, “Rising Concern With VCR's: Violent Tapes and the Young”, *The New York Times*, May 18, 1987, pp. 1 e B 9.

la parola d'ordine dei politici che sono al lavoro su provvedimenti per regolamentare il mercato dei video violenti, e si guarda allo stato dell'Ohio perché ha introdotto il divieto di noleggiare ai minori di 18 anni video che mostrino uccisioni di animali o autopsie praticate su esseri umani. Nella foto a corredo, scattata in un *video store* di New York, fanno bella mostra di sé sullo scaffale *Faces of Death* accanto a titoli come *I Spit on Your Grave* e *The Evil Dead*. Il quadro dipinto è un vero Far West audiovisivo: *video shop* che agiscono come meglio credono nella scelta dei titoli, cassette senza ratings, noleggi selvaggi, l'industria che non vuole sostituirsi alla supervisione delle famiglie... E, sullo sfondo, forse la vera questione: bambini lasciati a casa da soli perché le madri sempre più spesso lavorano come i mariti, o adolescenti cresciuti in famiglie con un solo genitore, che si impossessano delle tessere dei genitori e affittano quello che non dovrebbero. La conclusione dell'articolo è esemplare: una ridda di citazioni di studi sugli effetti di esposizioni prolungate a prodotti audiovisivi violenti, e persino una battuta di Herschell Gordon Lewis, “padre del cinema gore”, sul rapporto tra orrore cinematografico e televisivo.

Sembra che qualcosa, nei gusti del pubblico stesso, stesse cambiando. In un articolo dedicato alla diffusione dei video horror,<sup>538</sup> Maureen Nolan ha condotto un'indagine sul mercato dei retailer, contattando in prima persona un certo numero di esercenti. Il quadro che ne risulta è composito dal lato dell'offerta: c'è chi si schiera contro un certo tipo di film a causa delle perversioni ai danni delle donne e della totale mancanza di rispetto per gli esseri umani che molti di essi mettono in scena; ma c'è anche l'altra e più pragmatica campana, che nota in buona sostanza che ciascuno ha il diritto di vedere quello che preferisce e che è altrettanto normale che gli operatori del settore traggano un guadagno economico da questa richiesta. Gli incriminati sono i soliti noti, ampiamente fotografati a corredo anche di questo contributo, accompagnati dalla scritta eloquente “Media Violence”: tra gli altri, *Faces of Death*, *Cannibal Ferox* e *Three on a Meathook* (William Girdler, 1972). “The video renting public is going for the gore”, nota l'autrice, sottolineando come il profilo del noleggiatore-tipo di questi prodotti sia trasversale al paese: persone di tutte le età e di entrambi i sessi, anche se, notano alcuni retailer, la maggior parte dei consumatori sono uomini tra i 20 e i 35 anni. Ma quello che rileva l'indagine è un complesso vuoto normativo in materia, che, unito alla non conoscenza dei

---

538 Maureen Nolan, “People of All Ages Go for Gore”, *Syracuse Post Standard*, July 14, 1987.

film specifici da parte dei genitori, consente agli adolescenti di reperire senza particolari problemi le videocassette “proibite” anche quando mamma e papà sono presenti:

There are no legal restrictions on who may rent horror videos, even those that carry R ratings or no ratings from the Motion Picture Association of America. Many unrated videos would merit an X rating, area retailers say.

Only the sale of pornography is regulated – you must be 18 or older to rent sexually explicit movies. Even if a video carries an R rating, it need not be displayed. But it's easy to spot the violent movies – packaging typically describes the gore and may carry a warning for the squeamish.

The New York State Legislature last week turned down a bill sponsored by a downstate senator that would have required the display of ratings, when a rating has been assigned, to any horror video.

The bill passed in the Senate, but is stuck in the Assembly Code Committee with uncertain future, according to an aide of Senator Mary Goodhue, the bill's sponsor...

But the ratings display law would have left holes, she said.

For instance, some of the most violent movies are unrated and young people would still have access to the genre.

Tighter regulation is impossible, Goodhue said, because the United States Supreme Court ruling restricting access to pornography does not extend to horror movies.

“The way we look at it, it is unconstitutional – you run right into the First Amendment.”

Per molti aspetti dunque, sembra che, con qualche anno di ritardo, gli Stati Uniti si trovino a fronteggiare la stessa situazione del Regno Unito dei primi anni Ottanta: un mercato non regolamentato e giovani spettatori alle prese con film controversi che, si dice, potrebbero avere effetti negativi a breve e lungo termine sulla loro psiche, incidendo non da ultimo sulla desensibilizzazione rispetto alle violenze viste sullo schermo e subite soprattutto da giovani donne.<sup>539</sup> Le analogie con il mercato inglese, del resto, non erano sfuggite alla stampa, come si nota già da questo passo di un articolo pubblicato nel 1985:

[...] there is a new craze in movies sold as videotapes. These are movies with no plot and only one theme: violent death. [...] They are without question the latest pornography of violence. They promise the ultimate vicarious visualization for a society satiated with portraits of sex and violence. [...] Waleed B. Ali of Oak Forest, Ill., distributes two of the most popular of the genre, *Faces of Death* and *Faces of Death II*. He says those two films, without advertising use the hottest items in video rentals in Southern California. Their sales are increasing across the nation.

“I think the reason for the creation of this program” Ali said, “is that it is an extension of the nightly news. Americans have become hardened to death and murder.”

Perhaps, but not for long if recent actions in Great Britain are any harbinger of things to come in the United States. Originally made for overseas distribution, the death films have stirred up a legal hornet's nest in England.<sup>540</sup>

Si tratta dunque di prodotti che rientrano in specifiche nicchie all'interno del più ampio panorama dei film realizzati per nutrire il vorace mercato del *direct-to-video*,<sup>541</sup> con

539 Anon., “Video nasties' prompt tape label laws”, *The News*, July 20, 1987, p. D-5.

540 Robert C. Maynard, “Death videos: latest pornography of violence”, *Syracuse Herald Journal*, August 1, 1985, p. A 15.

541 Scott Eyman, “Some truly cheap thrills. VCRs spawn a subculture of shock, schlock”, *Syracuse Herald American*, June 10, 1990, p. 31.

cui gli stessi adulti faticano a rapportarsi: oltre a numerosi episodi di genitori che noleggiavano film “estremi” ai propri figli, ritenendo che gli avvisi relativi a contenuti violenti riportati sulle copertine delle VHS siano esagerati e che i film non possano essere poi così tremendi, ci sono anche casi più curiosi, come quello di un insegnante di liceo che mostra alla classe *Faces of Death* in una pausa delle lezioni, forse convinto di farli rilassare tra un compito e l'altro.<sup>542</sup>

Quasi senza bisogno di pubblicizzarlo, e pur tra la riprovazione di alcuni noleggiatori che si rifiutano di inserirlo nel catalogo considerandolo pura spazzatura, *Faces of Death* fissa nuove soglie di vendita. Potere del passaparola e dell'attenzione dedicata al fenomeno dalla stampa, unita all'interesse verso il franchise che, secondo l'opinione di alcuni dei gestori delle catene di videonoleggi, è lo stesso che nasce dalle storie dei disastri riportata in prima pagina dai media:

So far, Maljack has sold 35.000 copies of the original film and the sequel combined, and 5.000 of those purchases have come in the past two weeks. [...] A distributor sells about 125.000 units of a blockbuster video, but for a film that never played in theaters and received no advertising budget, *Faces of Death* posts unusually strong numbers.<sup>543</sup>

Ma la diffusione del franchise nel mondo è strettamente legata ai vari distributori che si sono succeduti nel corso degli anni, approntandone versioni in VHS che sarebbero state ampiamente piratate, perfette per alimentare un mercato nero molto florido tra gli anni Ottanta e Novanta, e in seguito altrettanto celebrate in occasione delle release in DVD e Blu-ray. Lo status di *banned film*, orgogliosamente mostrato sui materiali promozionali a testimonianza di un prodotto ricercato dalle forze dell'ordine (e della morale), si sarebbe dimostrato anche in questo caso un fenomenale volano in grado di autoalimentare la richiesta: la paura del contagio ha agito, di nuovo, come un efficace strumento di marketing.

Oggi come allora, il teschio umano, che iconograficamente caratterizza il franchise almeno tanto quanto la versione in cui campeggia il *close-up* del condannato a morte “giustiziato” sulla sedia elettrica, accoglie nuove generazioni di fan che si collegano al sito ufficiale alla ricerca delle ultime novità sulla serie.<sup>544</sup> In occasione del trentennale

---

542 Anon., “Teacher Shows Gruesome Video”, *Pacific Stars and Stripes*, May 14, 1988, p. 10.

543 Jonathan Karp, “The Troubling Lure of 'Death' Films. Grisly Movies of Real Killings Prove Popular at Video Stores”, *The Washington Post*, July 30, 1985.

544 [www.facesofdeath.com](http://www.facesofdeath.com)

Ultimo accesso: 3 febbraio 2013.

dell'uscita di *Faces of Death* è stata approntata un'edizione celebrativa la cui immagine coordinata, ripresa anche dal sito stesso, gioca con l'eredità dello shockumentary, chiedendo retoricamente “*Was it fact or was it fiction?*” Perché, in fondo, essere “*The film banned in more than 40 countries*” è una garanzia su cui pochi prodotti del filone possono contare: e il Dr. Gröss non sembra essersi stancato di condividere con i propri spettatori la sua ricchissima library sui molteplici volti della morte.

#### 4.4 Fiori di carne e sangue: il caso *Guinea Pig*.

Si sviluppa sulla medesima, sottile linea che separa *actual* e *fake* un altro franchise ampiamente noto agli amanti del gore: pur non potendo contare su un divieto internazionale esteso come quello di *Faces of Death*, anche la famigerata serie *Guinea Pig* gode di una fama altrettanto consolidata. Le vicende che hanno coinvolto alcuni dei film che compongono il progetto, l'hanno infatti reso un oggetto di culto da collezionare, al punto che è in vendita una edizione speciale a ben 499,99 dollari.<sup>545</sup> Inutile dire che il pregio di un box set simile, oltre alla completezza, è la quantità di extra presenti: materiali che alimentano la leggenda di un prodotto a più riprese oggetto di indagini da parte degli inquirenti, e che vedono nella diegesi e nella messa in scena motivi tali da giustificare l'interesse delle autorità e la preoccupazione dei cittadini.

Contestualizzare dettagliatamente *Guinea Pig* nell'ambito dei tratti specifici delle produzioni exploitation giapponesi andrebbe al di là dello scopo di questo elaborato, e ci permettiamo dunque di rimandare alle minuziose analisi di Jay McRoy<sup>546</sup> e Jack Hunter.<sup>547</sup> basti quindi ricordare che il Giappone vanta una lunga tradizione di artisti che hanno usato l'immagine del corpo, dei suoi limiti e dei modi per violarli, per costruire allegorie e metafore in cui la plasticità delle forme si sposa con un alto tasso di violenza. Se *Guinea Pig* è considerato uno dei prodotti più estremi nell'ambito del *body horror* nel Paese del Sol levante, la serie non è certo un oggetto anomalo nell'ambito di quello specifico

---

545 *The Guinea Pig Box Set*: <http://www.amazon.com/The-Guinea-Pig-Box-Set/dp/B000679MJ2>  
Ultimo accesso: 3 febbraio 2013.

546 Jay McRoy, *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam, Rodopi, 2008. Si veda in particolare il Capitolo 1: “Guinea Pigs and Entrails: Cultural Transformations and Body Horror in Japanese Torture Film”, pp. 15-48.

547 Jack Hunter, *Erotismo infernale: sesso e ultraviolenza nel cinema giapponese contemporaneo*, Bologna, Mondo Bizarro Press, 1999.

panorama culturale. Infatti, accanto ai generi più tradizionalmente intesi, che spaziano dai film di samurai (*chanbara eiga*) al soft-core (*pinku eiga*), si sono sviluppati un gran numero di filoni che comprendono prodotti estremi di nicchia che vanno dal sadomasochismo alle versioni locali dei mondo movies, come *Japan By Night (Nippon No Yoru*, Kelzo Ohno, 1962) e *Spots in The Sun (Nobuo Nakagawa*, 1964). Precisa a ragione Jack Hunter, ricordando la performance delle *Facce della morte*:

In un paese dove si stima che *Faces of Death* abbia incassato più di *Guerre stellari*, non c'è affatto da stupirsi di fronte a *Death Women*, primo episodio di una serie di video-shockumentari prodotta negli anni Novanta, in cui non si vedono altro che riprese di autentici cadaveri di donne.<sup>548</sup>

Un *fil rouge* di violenze, torture e sadismo ai danni (soprattutto) di corpi femminili che sembra collegare film profondamente nichilisti come la trilogia firmata da Katsuya Matsumura (*All Night Long*, 1992; *Atrocity*, 1994; *Final Atrocity*, 1996) a prodotti più recenti come *Sulle tracce del terrore (Imprint*, 2006), episodio diretto da Takashi Miike per la serie *Masters of Horror*.

Considerare brevemente due aneddoti sulla ricezione dei film *Guinea Pig* è dunque utile per avere un'idea più precisa di come una serie prodotta in Giappone a partire dalla metà degli anni Ottanta abbia potuto confondere certi spettatori americani dei primi Novanta, al punto da richiedere l'intervento dell'FBI per sospetti casi di snuff movie.

Il franchise si sviluppa tra il 1985 e il 1988 e comprende i seguenti titoli: *The Devil's Experiment (Ginī Piggu: Akuma no Jikken*, Satoru Ogura, 1985), *Flower of Flesh and Blood (Ginī Piggu: Chiniku no Hana*, Hideshi Hino, 1985), *He Never Dies (Ginī Piggu: Senritsu! Shinanai otoko*, Masayuki Kusumi, 1986), *Mermaid in a Manhole (Za Ginī Piggu: Manhōru no naka no Ningyo*, Hideshi Hino, 1988), *Android of Notre Dame (Za Ginī Piggu 2: Nōtorudamu no Andoroido*, Kazuhito Kuramoto, 1988), *Devil Woman Doctor (Ginī Piggu 4: Pītā no Akuma no Joi-san*, Hajime Tabe). Ai film propriamente detti va aggiunto un making of (*Mēkingu obu 'Ginī piggu'*, Jyunko Okamoto, 1986) e uno *Slaughter Special (Ginī Piggu 7: Zansatsu Supessharu*, 1988), una compilation di poco più di 70 minuti che racchiude una sorta di “meglio del peggio” dei film precedenti.<sup>549</sup>

---

548 Ibidem, p. 159.

549 La casa di produzione Sai Pictures si occupa anche della distribuzione sul territorio giapponese, operando con il nome di Orange Video House, mentre la diffusione internazionale è affidata a distributori locali. Tra i pochi titoli precedentemente distribuiti dalla società ricordiamo la release giapponese delle *Facce della morte* in VHS, nel 1985, e la compilation *Days of Fury* (Fred Warshofsky, 1980), un concentrato di calamità naturali e incidenti mortali scandito dalla voce narrante di Vincent Price; come realtà produttiva ha invece curato solamente i film *Guinea Pig* e un game show nella seconda metà degli

I primi due film della serie rimangono i più controversi a causa della struttura formale che li rende per alcuni versi “eccentrici” rispetto alle pellicole successive: mentre infatti gli altri si distinguono per un lavoro estremo sul corpo, i fluidi, le mutazioni e la decomposizione, contenuto però nei limiti di un body horror “tradizionale” nel suo corteggiare gore e splatter con incursioni umoristiche, *The Devil's Experiment* e *Flower of Flesh and Blood* si spingono più in là, appropriandosi fin dall'inizio delle convenzioni che abbiamo visto all'opera nelle pellicole considerate finora. Nel primo caso, viene documentato il rapimento di una ragazza che verrà orribilmente sevizata da un gruppo di ignoti individui per tutta la durata del film, il quale si apre e chiude con cartelli in sovrimpressioni che precisano la provenienza anonima del video e la mancanza di dati sull'identità degli sconosciuti:

Several years ago, I obtained a private video under the title Guinea Pig. Its commentary said that “This is a report of an experiment on the breaking point of bearable pain and the corrosion of people's senses”... but it was, in fact, an exhibition of devilish cruelty as three perpetrators severely abused a woman.

The details of this experiment were missing when I received the video but the name, age and other information on the woman and the three men in this video are under investigation.

In *Flower of Flesh and Blood*, invece, un samurai smembra letteralmente una povera ragazza sequestrata per strada. Si lascia intendere che i produttori del film abbiano ricevuto un pacco anonimo contenente un video, che è servito da spunto per realizzare il primo film dell'autore di manga Hideshi Hino: in questo caso non siamo dunque alla presenza di un prodotto di finzione che si finge vero, ma di una fiction il cui referente viene posizionato all'esterno del tessuto del film, lasciando intendere che nel mondo reale esista una documentazione oggettiva del crimine.

In *The Devil's Experiment*, l'assenza di titoli di testa e di coda completi ed esaurienti (che riportino, cioè, credits delle maestranze coinvolte nella sua realizzazione) contribuisce all'aura di genuinità veicolata dalla confezione generale. Com'è ormai prassi di quelle produzioni horror che mirano a ibridare vero e falso, la sottrazione di marche autoriali chiare nell'identificare un prodotto di finzione è una delle principali operazioni cui

---

anni Settanta. In tempi più recenti, Devil Pictures Entertainment ha curato l'uscita in Germania sia della VHS che del DVD nel 2001; negli Stati Uniti, la Uearthed Films si è occupata dell'edizione DVD nel 2002, mentre il mercato austriaco è stato coperto dalla XT Video Entertainment nel 2004 e 2008. Fonte: IMDb.com

<http://www.imdb.com/title/tt0161634/companycredits>

<http://www.imdb.com/company/co0267586/>

Ultimo accesso: 25 marzo 2012.

è sottoposto il testo filmico che si vuole spacciare per reperto reale: in certi casi è una scelta tesa a veicolare il messaggio che il film non è stato manipolato (o che è stato ricostruito a partire da materiali reali), ed è al tempo stesso una strategia che può essere sfruttata nella fase di marketing. Se lo stile di ripresa rinuncia totalmente a movimenti di macchina spettacolari, a favore di *takes* realizzate quasi esclusivamente in interni, lavorare in location singole che trasudano “povertà di mezzi” contribuisce alla messa in scena tesa a far credere allo spettatore che ciò a cui sta assistendo sia accaduto realmente (in questa simulazione di realtà non mancano però “cadute”, come il fatto che i presunti torturatori siano ripresi in volto, una scelta, come molti hanno sottolineato, non propriamente intelligente se fossero veri criminali).

L’idea alla base di entrambi i film è assolutamente semplice nella sua efferatezza: rapire una ragazza, richiuderla in un luogo isolato e torturarla a morte a favore di camera. Nessuna indicazione sui motivi per cui i rapitori fanno ciò che fanno; focus sul lavoro sul corpo; torture in crescendo; climax finale: lo sviluppo è piuttosto lineare, ma la schematicità non è necessariamente un punto debole perché, supportata da effetti speciali funzionali, evita di cacciarsi nel vicolo cieco di fornire quelle spiegazioni sempre poco credibili che, se si escludono devianze psicotiche, sono solitamente il tallone d’Achille di produzioni simili. La mancanza di brani musicali (se si eccettuano le tracce sonore *industrial* usate come strumenti di tortura), una fotografia sgranata e l’ampio uso della macchina a mano completano la confezione.<sup>550</sup>

*Flowers of Flesh and Blood* è forse più programmatico nel concept, sfruttando la figura del samurai (interpretato dal regista stesso) e l’idea malsana di comporre un bouquet a base di membra umane che richiama più da vicino il manga di Hideshi Hino: si tratta di soluzioni formali che derivano dalla personale poetica di un artista che, nel corso di una lunga carriera, ha creato un complesso immaginario popolato di creature dai corpi decadenti e killer alla costante caccia di prede. *The Devil’s Experiment* non è tuttavia meno disturbante: se il regista, Satoru Ogura, dopo questa esperienza dietro la macchina da presa si sarebbe dedicato ad una lunga carriera di produttore, il suo contributo alla serie è stato sostanziale perché ha contribuito a portare *Guinea Pig* sul binario più interessante in termini di innovazione formale, lavorando per sottrazione e trasformando il primo

---

<sup>550</sup> Si può forse muovere un appunto al *sound design* di *Flowers of Flesh and Blood*, che è troppo dettagliato nel far udire tutti i suoni della carne lacerata, delle cartilagini smembrate e delle ossa rotte per poter essere totalmente credibile; lo stesso dicasi per la costruzione di certe inquadrature, che rifiutano lo stile della camera a mano e lasciano intuire una realtà produttiva più complessa.



progetto, da lui stesso sceneggiato, in un oggetto anomalo, sospeso tra *cinéma vérité* e una quotidianità anonima imprigionata in una camera delle torture.

Tuttavia sarebbe stato *Flowers of Flesh and Blood* a suscitare più scalpore. Uno degli episodi più noti che hanno segnato l'immaginario dei film snuff è infatti quello che ha coinvolto l'attore Charlie Sheen, un amico intimo, e una malaugurata proiezione domestica.<sup>551</sup> Leggenda vuole che, all'inizio del 1991, Chris Gore, scrittore ed esperto di cinema indipendente, abbia consegnato al protagonista di *Platoon* (Oliver Stone, 1986) e *Wall Street* (Oliver Stone, 1987) una copia del film diretto da Hideshi Hino. Sono però bastati pochi minuti di proiezione perché l'attore si convincesse che le violenze che stava vedendo sullo schermo fossero troppo realistiche per non essere vere. Segnalata la cosa alla Motion Picture Association of America, la voce non tarda ad arrivare all'FBI: il Federal Bureau of Investigation confisca la cassetta di Sheen e dà il via alle indagini. Charles Balun, distributore della pellicola, viene interrogato e smentisce categoricamente che si tratti di un vero omicidio. Per spiegare come sono stati realizzati gli effetti speciali e dimostrare che l'attrice smembrata dal samurai è viva e vegeta e gode di ottima salute, la Sai Enterprise può fortunatamente contare sul making of assemblato in precedenza.<sup>552</sup>

Sheen sarebbe diventato lo zimbello degli amanti dell'horror, colpevole di non aver saputo decifrare i segni che configurano il film come un'opera di finzione, a dispetto del suo imitare tratti formali pseudo-documentaristici. Come nota Erik van Ooijen, la costruzione di *Flowers of Flesh and Blood* ha lo scopo di giocare con le convenzioni del realismo usando forti dosi di (perverso) umorismo, ma, a difesa di Sheen, sembra che la versione da lui visionata non fosse un'edizione completa, ma un montaggio delle sequenze più violente. Va anche detto che, all'epoca dei fatti, lo snuff era un tema caldo e le copie di molti dei film che non avevano una circolazione mainstream venivano spesso distribuite letteralmente di mano in mano: non era dunque raro imbattersi in versioni bootleg di videocassette di scarsa qualità.<sup>553</sup>

Ma questo non sarà l'unico caso in cui il film creerà scompiglio in America. Di lì a qualche anno, infatti, il *San Francisco Chronicle* avrebbe riportato la notizia della

551 Sull'episodio si vedano le seguenti voci di Wikipedia e IMDb:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Snuff\\_film](http://en.wikipedia.org/wiki/Snuff_film)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Guinea\\_Pig\\_\(film\\_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Guinea_Pig_(film_series))

<http://www.imdb.com/name/nm0000221/bio>

Ultimo accesso: 25 marzo 2012.

552 Cfr. B. Mikkelson, op. cit.

553 Erik van Ooijen, "Cinematic shots and cuts: on the ethics and semiotics of real violence in film action", *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 3, 2011.

proiezione di *Flowers of Flesh and Blood* su una rete cittadina via cavo: due spettatori del programma *The Pain Factory*, in onda su Channel 53, riferiscono di aver assistito, nel corso della puntata del 5 Ottobre 1996, alla messa in onda di un autentico snuff. La TCI della California, provider americano che all'epoca era proprietario delle tv via cavo della città, avvia immediatamente un'inchiesta interna, contattando il produttore del programma per ottenere una copia del video. Michael Contreras, creatore, regista e produttore di *The Pain Factory*, trasmissione che solitamente riservava mezz'ora di programmazione di video musicali sperimentali, giustifica così la messa in onda di *Flowers of Flesh and Blood*:

On the night of October 5, he said, there were no bands available to play, so he used the video, accompanying it with commentary by the program's host, Jeff Gunn.

Contreras said the video is called *Flower of Flesh and Blood*, and is part of a "very, very underground" series of seven videos collectively called *The Guinea Pig*. He said the video is about 15 years old and was sent to him by "an anonymous viewer in Japan."

Describing the action in the video, Contreras said the ersatz samurai "pretty much kidnaps this woman, and he draws and quarters her."

Contreras said, "The reason for showing this was a social commentary on censorship, and how women are treated in society."

He said he also questioned why "government sanctioned" killings are often televised, but less shocking to the public than the rumored existence of snuff films.

"It's acceptable to watch hundreds of Iraqi soldiers being killed from gun mounts, but you can't watch this?" he said.

Still, after hedging about whether the graphic murder in *Flower of Flesh and Blood* was real or faked with special effects, Contreras finally denied that the video was authentic. "I would not show a real snuff film, I'll tell you that right now", he said. "I have documentation that proves it is not a real snuff film."<sup>554</sup>

Di lì ad un paio di giorni la questione si chiarisce, grazie anche alla testimonianza di uno scrittore e sceneggiatore della Bay Area, Rider McDowell, il quale, due anni prima, aveva avviato un'indagine personale sull'esistenza di film snuff. McDowell si preoccupa di telefonare alla redazione e riferire che conosce perfettamente il video in questione, così come il fatto che i realizzatori dello stesso hanno svelato tutto qualche anno prima, in occasione dell'episodio che aveva coinvolto Charlie Sheen:

Ultraviolent and utterly disgusting, yes. But viewers who thought they saw a snuff film on San Francisco's public-access cable channel can rest a little easier. They didn't. [...]

McDowell said the Japanese video in question is graphic and convincing, but the dismemberment of the actress in it is faked. He said the makers of the video later released a video revealing how they'd done the special effects.

That same video, part of a series of gory videos called *Guinea Pig*, has fooled more than viewers who

---

554 John Carman, "A 'Snuff' Video on S. F. Cable?", *The San Francisco Chronicle*, Monday, October 14, 1996, p. B - 1.

<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1996/10/14/DD67522.DTL>

Ultimo accesso: 25 marzo 2012.

saw it on Channel 53. McDowell said actor Charlie Sheen saw it a few years ago and alerted the FBI, which briefly investigated its authenticity. Despite persistent rumors, McDowell said, there still is no clear evidence of the existence of any snuff film – meaning a film in which an actual murder is choreographed for the camera.<sup>555</sup>

Ben prima di questi episodi americani, tuttavia, il franchise aveva sollevato polemiche in patria: uno dei film della serie, infatti, precisamente *Mermaid in a Manhole*, era stato rinvenuto nella vastissima collezione personale di videocassette di Tsutomu Miyazaki, serial killer giapponese noto come “The Otaku Murderer”. Gli omicidi compiuti dall'uomo diffusero il panico tra la popolazione dell'area metropolitana di Tokyo tra il 1988 e 1989, scatenando accuse contro i prodotti della cultura pop, soprattutto fumetti, cartoni animati e film horror, che, si disse all'epoca, avevano ispirato l'omicida (l'uomo sarebbe in seguito stato catturato e giustiziato il 17 giugno 2008).<sup>556</sup>

Se questa vicenda è tuttora la più rilevante per evidenti motivi, i casi americani di cui abbiamo dato conto non sono stati gli unici: in Svezia, ad esempio, la polizia sarebbe addirittura ricorsa alla consulenza di un medico per stabilire se qualcuno dei film *Guinea Pig* fosse la registrazione di un reale omicidio, mentre nel 1992 al cittadino inglese ventiseienne Christopher Berthoud è stata comminata una sanzione di 600 sterline per aver importato *Flowers of Flesh and Blood*.<sup>557</sup>

L'alto tasso di violenza e l'impetosa dissoluzione dei corpi costituiscono dunque i tratti formali più evidenti dei singoli film, che oggi sono apprezzati proprio per gli stessi motivi che in passato ne hanno reso problematica la lettura. Alcune delle recensioni degli utenti che hanno commentato il box set di cui abbiamo accennato<sup>558</sup> chiariscono subito l'importanza della serie in questo senso. Anche se non manca chi sottolinea quanto alcune sequenze risultino oggi chiaramente costruite, o qualcuno che ribadisce il fatto che il prezzo sia eccessivo e non valga l'investimento, *Guinea Pig* si conferma un prodotto indispensabile non solo per gli amanti del gore, ma anche per quanti hanno ben chiaro cosa

---

555 John Carman, “News Director Stan Hopkins Leaves KRON”, *The San Francisco Chronicle*, Wednesday, October 16, 1996, p. E – 1.

<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1996/10/16/DD57358.DTL>

Ultimo accesso: 25 marzo 2012.

556 Julian Ryall, “Nerd cult murderer executed”, *The Telegraph*, June 17, 2008.

<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/japan/2144503/Nerd-cult-murderer-executed.html>

Ultimo accesso: 4 febbraio 2013.

557 J. McRoy, op. cit., pp. 15-16.

558 Disponibili al seguente link:

[http://www.amazon.com/The-Guinea-Pig-Box-Set/product-reviews/B000679MJ2/ref=cm\\_cr\\_dp\\_see\\_all\\_btm?](http://www.amazon.com/The-Guinea-Pig-Box-Set/product-reviews/B000679MJ2/ref=cm_cr_dp_see_all_btm?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=bySubmissionDateDescending)

[ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=bySubmissionDateDescending](http://www.amazon.com/The-Guinea-Pig-Box-Set/product-reviews/B000679MJ2/ref=cm_cr_dp_see_all_btm?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=bySubmissionDateDescending)

Ultimo accesso: 3 febbraio 2013.

hanno rappresentato questi film in un ben preciso contesto della storia delle produzioni exploitation:

Needless to say this series of films is very graphic and extreme, although entertaining in a morbid way of its own. The effects are realistic and extraordinary for being older films and the ambience really makes for an unnerving movie experience. If you like extreme, then buy this, you will not be dissatisfied.

*Nicklaus C. Books "Mondo" (Okinawa), July 20, 2006*

You are NOT a True fan of Horror/Cult films unless you see the Guinea Pig Set. This would never have been made in the USA.

*ChillyWilly (USA), February 20, 2006*

A series of films designated and designed to be the most disgusting and gruesome films ever made. And trust this horror fan, they are. At most times you can honestly see how fake some of the gore is, but at some other times you question why you are watching the senseless maiming and torture of that young girl in the first film. The production values are completely void of professionalism thus adding to the facade the film is creating. You are supposed to be watching "real" film footage [...]

This film series has been banned for some time in America and other countries as well [...] get it now before it is discovered and is attempted to be banned.

*D. J. Osterkamp, April 11, 2005*

Listen up, people: DON'T EVEN THINK ABOUT BUYING THIS UNLESS YOU ARE HIGHLY TOLERANT OF GORE AND REVOLTING IMAGERY. IT IS ABSOLUTELY NOT FOR CHILDREN OR THE EASILY OFFENDED, AND EVEN THOSE WHO THINK THEY LIKE THIS SORT OF THING MAY HAVE TROUBLE WATCHING IT. Now that I've gotten that out of the way, I submit for your approval the notorious series of Japanese splatter films that is so far beyond the pale that it was actually investigated by several governments. The GUINEA PIG films are, at their best, both disturbing and humorous, and a unique cinematic (videomatic?) experience for those who are game. If this means you, my advice is to hurry up and buy the GUINEA PIG box before some Congressman decides that it should be banned!

*Robert H. Knox (Brentwood, NH United States), February 3, 2005.*

Ad eccezione del box set già citato, caratterizzato da un packaging piuttosto essenziale ed in un certo qual modo elegante, che rinuncia alle immagini esplicite e punta tutto sul lettering, le diverse edizioni dei film ne hanno esplicitamente enfatizzato i tratti gore. Una rapida analisi di alcune delle copertine delle molteplici release è sufficiente a rendere l'idea per cui le confezioni non promettono nulla che il contenuto non mantenga.

Per realizzare le *cover* dei singoli film o dei cofanetti si utilizzano generalmente le illustrazioni di alcune delle sequenze più estreme, quelle per cui la serie è ormai ampiamente nota. Il box set completo in DVD per il mercato europeo di area tedesca distribuita da XT/NSM Austria, ad esempio, richiama la sequenza di *The Devil's Experiment* in cui viene introdotto un ago nell'occhio della ragazza sottoposta a tortura: un'immagine che è diventata quasi un marchio di fabbrica, già scelta per la *double feature* pensata per il mercato americano e distribuita nel 2002 dalla Unhearted Films accoppiando *The Devil's Experiment* e *Android of Notre Dame*. Per il mercato francese, la stessa double

feature viene invece presentata utilizzando il brandello sanguinolento di un non meglio identificabile dettaglio anatomico, accompagnato dalla scritta esplicativa “Gore et inhumain”. Negli U.S.A., *Flower of Flesh and Blood* è venduto assieme al making of, e la scelta per l'illustrazione di copertina è caduta sulla testa decapitata della vittima, accompagnata da schizzi di sangue.

L'idea di completezza ricercata dal collezionista trova così sfogo nel mostrare i propri pezzi migliori condividendo l'analisi dei box set più ricchi, sviscerati in video-recensioni condivise su YouTube. L'utente SculptingFragments<sup>559</sup> ha ad esempio mostrato con evidente orgoglio la sua copia della Limited Edition di *Guinea Pig* tirata a 3.000 esemplari dalla Devil's Pictures per il mercato tedesco, uscita di produzione nel 2001: un pezzo raro, definito dagli utenti che hanno commentato il video come una vera e propria gemma. Nella clip, montata su una traccia audio di grind metal, il fan apprezza la scelta di dedicare singoli DVD per ogni film e non optare per le double feature, arricchendo la confezione con un artwork curato nei minimi dettagli, un poster e una t-shirt. Critica il fatto che il making of di *Devil Woman Doctor* sia più un *behind the scenes* e che la confezione non sia abbastanza grande da evitare che il poster si rovini a contatto con i DVD, ma soprattutto che il box set sia presentato come “strong uncut & limited”, il che, secondo l'utente, non corrisponderebbe al vero: la release di *Mermaid in a Manhole* e *He Never Dies* proposta dalla Unhearted conterrebbe infatti una scena inedita del primo film non presente nella versione oggetto di recensione. Come spesso avviene in questi casi, il fan amplia l'analisi anche ad altre edizioni, un modo per mostrare altri pezzi della propria collezione: in questo caso la double feature francese di cui si accennava, ma soprattutto una VHS della Nomad Video – Cruel and Unusual Entertainment, che contiene il riversamento originale di *Flower of Flesh and Blood*, *He Never Dies* e *Unabridged Agony*, titolo alternativo di *The Devil's Experiment*. L'utente ammette di non avere molte informazioni su questa release, il che la rende a maggior ragione un misterioso e ancor più raro oggetto della sua raccolta.

---

559 <http://www.youtube.com/watch?v=boc41h7zFUA>  
Ultimo accesso: 6 febbraio 2013.

#### 4.5 “Spreading the sickness”: lavorare sulle nicchie.

*Enfant terrible* del recente cinema horror indipendente americano, Fred Vogel è stato definito in vari modi, tra cui “one disturbingly creative dude”<sup>560</sup> e, senza troppi complimenti, “laido ciccione.”<sup>561</sup> Il che non deve essere necessariamente inteso come un insulto diretto proprio alla sua persona, ma ha più probabilmente a che fare con la percezione che si ha di lui per aver interpretato uno degli assassini protagonisti della trilogia da lui stesso scritta e diretta: *August Underground* (2001), *August Underground's Mordum* (2003) e *August Underground's Penance* (2007). Leggenda vuole che in più di un'occasione sia stato infatti costretto a mostrare la gamba nuda ai fan che gli chiedevano di vedere il tatuaggio che si fa incidere sulla pelle nel primo film della trilogia, spiegando loro che si trattava solo di un effetto speciale; così come non è raro che alcuni appassionati di horror siano restii ad avvicinarsi alle convention specializzate, perché intimiditi dalla sua interpretazione. E non aiutano episodi al limite del grottesco, come il fatto che Vogel sia stato arrestato alla frontiera con il Canada con l'accusa di introdurre materiale osceno mentre si recava al Rue Morgue Festival of Fear di Toronto trasportando il materiale promozionale dei propri film per allestire lo stand.

Classe 1976, Vogel ha il suo *imprinting* con il genere horror guardando *Frankenstein* di James Whale (1931), pellicola che gli resta impressa al punto da scegliere “Fredenstein” come (sopran)nome d'arte. Eppure, i film da lui diretti non hanno nulla a che fare con gli horror della Universal, a cui si ispirano semmai per il suo approccio agli effetti speciali curati in prima persona, in quanto ex insegnante presso la Tom Savini's School of Make-Up Special Effects, esperienza che segue il diploma all'Art Institute di Pittsburgh nel 1998. Nella sua ricerca esasperata del realismo, Vogel inizia quindi a sviluppare personalmente gli effetti speciali di *August Underground*, copione scritta in coppia con Allen Peters e a cui entrambi prenderanno parte anche in veste di attori: il primo si è riservato la parte del protagonista Peter, mentre Peters, complice dei delitti nella

---

560 Matthew Dean Hill, “Underground: Twenty Questions with Fred Vogel – Director of *August Underground* and *August Underground's Mordum*”, *AtrocitiesCinema.com*, October 2005.

<http://www.atrocitiescinema.com/interviews/fredvogel.html>

Ultimo accesso: 11 febbraio 2013.

561 Dottor Satana, “*August Underground* di Fred Vogel”, *Indiehorror.it*, 4 aprile 2009.

<http://indie.horror.it/2009/04/510/>

Ultimo accesso: 11 febbraio 2013.

pellicola,<sup>562</sup> interpreta l'uomo con la videocamera di cui non vediamo mai il volto ma che riprende le torture e gli efferati omicidi che costituiscono la nervatura del loro esordio.

Privo di marche testuali introduttive e senza una vera e propria chiusura narrativa, *August Underground* sfrutta le convenzioni del found footage e dello pseudo-snuff per mostrare 70 minuti di riprese girate esclusivamente in soggettiva con macchina a mano. Se Vogel ha ammesso di ispirarsi a modelli come *Henry: pioggia di sangue*, ha l'esplicita intenzione di abbandonare il modo in cui Hollywood rappresenta i serial killer, mostrando cioè sequenze troppo “pulite”, per lasciare spazio invece al lato “sporco” dei delitti, prediligendo scene di violenza realistiche e tutt'altro che *camp*. In un modo non troppo diverso da molti fan del genere che si cimentano con l'horror, Vogel compie una scelta dettata anche da motivi oggettivi: con un budget limitato a disposizione (si parla di circa 2.000 dollari), decide di compensare la mancanza di mezzi puntando sul gore e su set di facile controllo dal punto di vista organizzativo. A differenza di molti colleghi, però, ha dalla sua la capacità tecnica per realizzare effetti speciali effettivamente convincenti,<sup>563</sup> a tal punto che, per molti spettatori, è proprio il lavoro sulla prostetica, unito alla confezione “lo-fi” totalmente credibile, a far sembrare *August Underground* ciò che più risponde alle convenzioni di uno snuff. Si tratta di un film disturbante, di cui molti stentano a comprendere il significato, chiedendosi che cosa voglia comunicare il regista mostrando una violenza ingiustificata, difficile da accettare se non facendo ricorso all'insondabile abisso della mente deviata di un serial killer: “It's a sick, demented ride into Hell, and that's putting it lightly [...] It's gory, it's crude, and it shakes apart the very foundation of morality... all for the pleasure of its viewers.”<sup>564</sup>

Pur non essendo, per evidenti motivi professionali, facilmente impressionabile, il redattore di *Dread Central*, uno dei siti di internazionali di riferimento per le notizie sull'horror, sottolinea la sensazione di disagio fisico provato al termine della visione, e ribadisce quanto il film sia sovrapponibile all'idea comunemente condivisa di come un vero snuff dovrebbe essere:

I was left feeling the serious need for a shower or two for having watched it all the way through, but I'm sure that's exactly what the filmmakers were going for. [...]

---

562 Per molte delle produzioni che stiamo trattando in questa sede il termine è da intendersi nel suo significato più generico come sinonimo di film, anche se tecnicamente non sono realizzate su questo supporto. *August Underground*, ad esempio, è girato in minidv.

563 M. D. Hill, op. cit.

564 Mr. Sick, “August Underground”, *TheSickhouse.net*, April 25, 2011.

If you like your horror extreme and hyper-realistic, then you will love this movie. It comes very close to being an out-and-out snuff film, though the scenes of rape are viewed from a distance and the violence is somewhat less graphic than you'd expect from something as real as a snuff film. To the un-trained eye, however, you're not going to get too much closer to the real thing than this movie.<sup>565</sup>

Anche *Horror Talk* si sofferma sull'adesione alle caratteristiche formali che accostano *August Underground* agli snuff:

“*August Underground* is an exploitation flick, plain and simple. There is nothing redeeming about this movie. Nothing at all. You feel dirty for watching it [...] This is exploitation in its finest form. There is senseless violence, brutality. [...] It's an astounding onslaught of grue and dismemberment, all of which is believable. If someone were to tell me this were a real snuff film, I'd damn near believe them. Between the acting and the effects, it is that realistic. *August Underground* is as close to a snuff movie as you're going to get.”<sup>566</sup>

Dato che la questione che qui ci interessa approfondire è la possibilità di creare un *brand* a partire da una nicchia di mercato ben precisa come quella degli amanti del gore, rimandiamo all'analisi di Steve Jones<sup>567</sup> per ulteriori approfondimenti sull'analisi testuale dei film della trilogia rispetto ai tropi formali dei finti snuff, alla categoria del realismo e al grado di sadismo raggiunto da certe produzioni cinematografiche indipendenti – una linea sottile su cui si gioca la partita dei torture porn e degli snuff simulati – e ci limitiamo a rimarcare che l'impressione di realismo è veicolata anche dalla reazione fisica degli attori rispetto al contatto diretto con odori, tessuti e interiora dei corpi delle vittime, in modo non dissimile a quanto già accennato a proposito di *Cannibal Holocaust*.

La casa di produzione che Vogel aveva fondato come supporto tecnico-organizzativo necessario alla realizzazione dei primi film, ha infatti ampliato le attività ponendosi sul mercato al motto “Spreading the Sickness”: Toetag Inc.<sup>568</sup> si è infatti specializzata nel creare “visioni artistiche del macabro” e, dato il background dei fondatori, gli effetti speciali sono il fiore all'occhiello della società, che fornisce consulenze anche a progetti esterni. La creazione di capi di abbigliamento e merchandise venduto direttamente nello store e tramite rivenditori, è un'ulteriore fonte di incassi diretti (e può contare su oggetti ben riconoscibili come il famigerato martello, arma preferita del personaggio

---

565 Johnny Butane, “August Underground”, *Dreadcentral.com*, August 15, 2005.

<http://www.dreadcentral.com/reviews/august-underground-2001>

Ultimo accesso: 11 febbraio 2013.

566 Steve Pattee, “August Underground”, *Horrotalk.com*, 20 November 2005.

<http://www.horrotalk.com/reviews/200-august-underground.html>

Ultimo accesso: 11 febbraio 2013.

567 S. Jones, op. cit.

568 Le informazioni sulla compagnia sono tratte dal sito ufficiale: <http://toetag.biz>

Ultimo accesso: 11 febbraio 2013.



interpretato da Vogel). Il sito si propone anche come luogo di discussione, promozione e distribuzione di film altrui, sostenendo esplicitamente l'industria cinematografica indipendente di genere:

At TOETAG it is our mission to give horror fans an alternative to mainstream cinema by producing original films that provoke the mind, creating ultra-realistic Special Make-up EFX, merchandising our art, and providing a platform for other artists to do the same.

Vogel, Presidente di Toetag, è affiancato da Shelby L. Vogel nel ruolo di Marketing Director, e da Jerami Cruise, responsabile degli effetti speciali. I servizi che è possibile richiedere all'azienda coprono tutte le aree della produzione, e sono pensati specialmente per prodotti di genere: consulenza alla regia e scrittura per il cinema; Graphic Design per poster, artwork per DVD e t-shirt; stampa e fotografia; Costume Design; Special Makeup EFX & Props, con una particolare attenzione per soluzioni a basso costo ma di alta qualità. Essendo quest'ultimo settore il *core business* dell'azienda, l'offerta è particolarmente dettagliata e considera tutti gli effetti afferenti all'area protesica, soluzioni animatroniche e la replica di armi di ogni genere

Vogel ha parallelamente proseguito l'attività di regista e, pur non realizzando prodotti dallo stesso impatto della trilogia di *August Underground*, ha continuato a sviluppare la sua personale poetica realizzando una manciata di lavori a base di carneficine e torture, tra cui *The Redsin Tower* (2006), *Maskhead* (co-diretto con Scott Swan, 2009) e *Murder Collection V. 1* (2009), incentrato su un misterioso individuo impegnato a diffondere clip online di vere uccisioni, contaminando i temi portanti del suo cinema con il dramma dei reduci di guerra in *Sella Turcica* (2010).

A dispetto del catalogo offerto da Toetag, gli oggetti relativi ad *August Underground* sono quelli più ricercati dai fan. La gestione del ciclo di vita dei film prevede ovviamente la loro edizione in DVD e il merchandise legato a ciascuna release, un passaggio tanto più importante considerando il loro status di produzioni indipendenti. Realizzando grafica e design internamente, Toetag ha il pieno controllo dei prodotti e può inoltre proporre sul mercato una serie di *limited edition* a prezzi tutt'altro che contenuti: ad esempio, il cofanetto della trilogia *August Underground* è in vendita a 48.95 dollari, ma la "Snuff Edition Set" (tiratura limitata a 1000 esemplari, accompagnata da una lettera personale di Vogel) sale a ben 666 dollari.

Le edizioni speciali dei film comprendono una grande quantità di contenuti extra che rivelano i trucchi della produzione, un'idea che sembra confliggere per certi aspetti con l'idea stessa dei faux-snuff, ma, visti i precedenti di *Cannibal Holocaust* e *Guinea Pig*, nonché il contrattacco con gli ufficiali della dogana Canadese di cui abbiamo accennato, è anche una strategia perfettamente sensata per evitare problemi legali e assicurare le autorità sulla natura puramente finzionale del progetto. I DVD sono acquistabili online su Amazon o altri siti specializzati, ma Toetag invita espressamente a servirsi dal webstore del sito ufficiale per far sì che tutti gli incassi siano controllati in modo diretto e reinvestiti nella produzioni di nuovi film. Lo stesso dicasi per il merchandise, che comprende felpe, magliette, cappelli, adesivi, copie di sceneggiature, fotografie, poster, le tre diverse versioni dei martelli usati nei film, e persino set di bicchieri. Le fasce di prezzo di tutto ciò che è in vendita variano comprensibilmente a seconda della versione standard o limited edition, autografata o meno.

Se i film ispirati agli snuff si confermano un filone molto prolifico per quelle nicchie a cavallo tra horror e thriller,<sup>569</sup> la distribuzione di prodotti “estremi” che un tempo sfruttavano reti di retailer specializzati, può contare oggi su Internet per raggiungere una diffusione capillare in grado di rifornire un mercato internazionale comprimendo i tempi di *delivery*. Gli shockumentaries cult sono ormai a portata di click e le modalità di accesso anche a quei prodotti più difficili da reperire sono oggi superate: potendo contare su archivi e library i cui costi di mantenimento si approssimano allo zero, possiamo ragionevolmente parlare di una “coda lunga del gore”.

Consideriamo il caso di una delle compagnie che da tempo si è specializzata nella distribuzione di pellicole horror e *shock films*: la Maxim Media International, con sede a Scottsdale in Arizona (Stati Uniti). La mission aziendale è chiara: “To profitably bring exposure to independent film, specifically the horror genre.”<sup>570</sup> Per assolvere a questo compito la società si è sviluppata in una complessa rete di aziende legate l'una all'altra:

Maxim Media International is the largest worldwide distributor of independent horror and shock films. Our library of independent horror, thriller, paranormal, and reality/shock films is unparalleled in size – and always growing! Founded in 1999, we have grown to represent a library of almost 300 films. Through our horror film distribution channels we're able to reach the global entertainment market and have licensed film rights to nearly all major territories.

---

569 L'ultima pellicola in ordine di tempo è *Last Girl* di James P. Mercurio (2013).

570 Le informazioni che seguono sono ricavate dal sito web ufficiale: <http://emaximmedia.com>  
Ultimo accesso: 7 febbraio 2013.

Maxim Media International is the worldwide sales arm of Maxim Media Marketing, Inc (M3). Between our divisions which include two North America DVD labels, Brain Damage Films and Midnight Releasing, and Maxim Media International's extensive industry reach worldwide, M3 is a major presence in independent film distribution. Our sister company Acort International exclusively handles worldwide sales and licensing of M3's more elite titles.

Se le sussidiarie si occupano della distribuzione di DVD e Blu-ray sul mercato nordamericano, Video on Demand, partnership con tv via cavo, compagnie e hotel assicurano la copertura nei restanti territori. Maxim Media ha anche lanciato un'ulteriore sussidiaria, Nocturnal Features, specializzata in limitate release in sala. *Deus ex machina* di questa complessa rete è Darrin G. Ramage, attivo da tempo nel settore della distribuzione di contenuti audiovisivi.

Dopo questa premessa utile a comprendere l'assetto societario in cui è inserita, ci concentriamo ora su Brain Damage Films, la sussidiaria che gestisce il catalogo che più ci interessa in questa sede, e cioè shockumentaries e compilation di filmati *caught on camera* – oltre a prodotti di genere che spaziano da film su sanguisughe giganti (*Attack of the Giant Leeches*, Brett Kelly, 2008) a un nutrito numero di slasher low-budget (come *Fear of the Dark*, Glen Baisley, 2006). Il sito ufficiale della compagnia è piuttosto esplicito e tutt'altro che politicamente corretto nell'avvertire sul contenuto dei prodotti in vendita: il disclaimer nell'angolo in basso a destra della home page recita infatti “This website may contain content unsuitable for children, the elderly, or whiney little girlie-men.”<sup>571</sup> Il target di riferimento è esplicitamente quello dei “gorehound” e per essere certi di parlare ai clienti giusti, che forse hanno le idee un po' confuse non tanto sui propri gusti, ma sul termine esatto con cui definirli (e definirsi), la compagnia stessa offre una descrizione di questa specifica nicchia di amanti dell'horror:

Since 2001 Brain Damage Films has been one of the largest and most respected independent horror film distributors worldwide. Our catalog of hundreds of horror and shock movies ranges from reality/shock classics like *Traces of Death* to newer, high quality independent features.

Brain Damage Films has fans around the world who know and appreciate our films. We've got a name for them: Gorehounds. Do you have a lust for graphic, bloody depictions of death or violence? How about the "three B's" (Beasts, Blood, and Boobs)? Maybe you're a connoisseur of shot-on-video, low-budget horror... Or an earnest filmmaker working your way up to direct the next *Saw* or *Friday the 13<sup>th</sup>*?

If any of these descriptions sound familiar, you might be a Gorehound!<sup>572</sup>

Oltre ad aver attivato profili ufficiali sui principali social network e piattaforme di

---

571 <http://braindamagefilms.com>

572 <http://braindamagefilms.com/about/>

Ultimo accesso: 8 febbraio 2013.

video sharing, è attiva l'iscrizione ad una newsletter ed è possibile seguire news e aggiornamenti nell'area blog, mentre i commenti sono moderati attraverso il servizio Disqus.

I film sono disponibili per l'acquisto in DVD o in modalità streaming o download tramite Amazon Video On Demand. Il catalogo è piuttosto ricco, ma vale la pena soffermarsi su una particolare categoria, quella che corrisponde alle etichette “Shock/Reality”. Il tratto comune di molti dei prodotti in vendita in questa sezione, rubricati alle voci “disturbing” e “death”, è la provenienza: secondo la filosofia del caught on camera, infatti, tutto ciò che di violento è stato registrato su nastro o altro supporto e che non è stato possibile trasmettere in un notiziario viene acquisito e assemblato in queste raccolte. Vi figurano i sei volumi della compilation *Banned in America*, presentata come “one of the best-selling shock video series of all time! Gruesome murder scenes, shocking accidents and mishaps, terrorist attacks, police brutality, and a whole lot more that the censors won't let you see on TV!”; l'elenco delle violenze compiute dagli agenti di polizia dal manganello facile è in vendita a meno di 6 dollari (*Bad Cops*); *Executions 2*, “A rare insight into the rights and wrongs of the ultimate act of retribution. Stoning, beheading, hangings, and the fire squad, the images of death, drawn from around the world, are as shocking as they are tragic”, è venduta a fianco di *Facez of Death 2000* (Lorenzo Munoz, 2000), che elenca gli innumerevoli atti di violenza che accadono tutti i giorni, tra cui “Murders, Carjackings, Executions, Drive-By Shootings, Gang Violence, Mob Hits, Drug Slayings, and much more, far too gruesome to be mentioned.” Gli effetti dell'aggressività delle bande giovanili è presentato con intenti pseudo educativi: la sinossi di *Gang Violence* recita infatti “Parents and kids should watch this video together to learn more about gang awareness” (ma questo documentario, prodotto nel 2000 e la cui copertina strilla “*Stop the Madness!*” è costruito assemblando sequenze tratte da *Bad Cops* e *Snuff Video: Volume Red* del 1997). Mentre *Impact 911* documenta orribili incidenti automobilistici e scene del crimine, *Going Postal* (2011), il cui titolo è un modo di dire che indica perdere il controllo in un impeto di rabbia, raggruppa alcune situazioni al limite:

Watch as man turns against his fellow man in explosive outbursts of horrible chaos. See vicious gang warfare, blood-drenched schoolyard rampages, horrific hostage dramas, animals on attack and brutal parking lot fights. Witness the darkest human behavior ever caught on tape – all uncensored and uncut. Could your friend or neighbor be the next to “snap” out of control and shoot up your neighborhood?<sup>573</sup>

---

573 <http://braindamagefilms.com/dvd/shock-reality/disturbing/going-postal/>

Tra i best seller figura *Traces of Death*, lo *shockumentary* di cui abbiamo dato conto nei capitoli precedenti e che Brain Damage Films pubblicizza con un esplicito banner dedicato nella home page: “The one and only *Traces of Death*. Order the 5 DVD set today directly from the sickos who made it.” Il box set, la cui scheda prodotto elenca in modo diretto gli aspetti più gore, è venduto ad un prezzo scontato di 112 dollari e contiene quasi 450 minuti di filmati di morte:

We are pleased to bring you this digitally re-mastered *Traces of Death 9th Anniversary Collection Edition Box Set*. Probably the best shock series available, *Traces of Death* is completely real. This is all real footage of things that made members of the Brain Damage Films staff physically ill. People getting eaten, cadavers getting poked at, cut up, embalmed... Gut wrenchingly disgusting footage that should never be viewed by anyone, ever. The box set includes the complete series, Volumes 1-5, plus BONUS footage and interviews!

Witness the horrifying death of a tourist as he is devoured and ripped into tiny pieces of mutilated flesh by a hungry pack of lions! Hear the hum of the coroner's instruments as they tear through flesh and bone! Watch as the screen drips red with the blood of the innocent as a GIANT ROBOT TRANSFORMER goes crazy! See the gut wrenching torture inflicted by the El Salvadorian Death Squad! See mangled street thugs, puke-inducing amputations, blood-soaked car accidents and violated female murder victims!! See the infamous live highway car suicide! Take a look into a dark and gothic counter culture known as suspension! And TONS MORE!!!<sup>574</sup>

La sequenza dei leoni a cui si fa riferimento è ovviamente quella in cui compare Pit Dernitz e che abbiamo già descritto. Ciascun volume è presentato nel dettaglio, soffermandosi sui filmati più particolari: se nel primo figurano Dernitz e alcune rare immagini della collezione di pelle umana di Ilsa Koch, il secondo si ricorda per gli incidenti inusuali, tra cui una spettacolare sequenza ripresa ad un *monster truck show*, mentre nel terzo trovano spazio le squadre della morte salvadoreña, diversi casi di attentatori suicidi, e via elencando le peggiori atrocità registrate sul pianeta, per arrivare all'ultimo capitolo, che ribadisce di nuovo, se mai ce ne fosse bisogno, la veridicità delle immagini: “All new footage! Even more vile than before! Absolutely NO staged scenes!”

La colonna sonora di *Traces of Death* sembra essere un plus a cui la scheda prodotto dedica un approfondimento: dal terzo volume in poi sono elencati tutti i gruppi che hanno contribuito alla *soundtrack*, la cui impronta afferisce a diverse correnti metal. Tuttavia, licenziare un catalogo musicale, anche in collaborazione con un'etichetta indipendente come Nuclear Blast, può essere complicato da un punto di vista della gestione dei diritti. Così, ad una domanda diretta di un utente sul perché non tutti i volumi contengano una colonna sonora musicale, Brain Damage Films si affretta a precisare:

---

Ultimo accesso: 7 febbraio 2013.

574 <http://braindamagefilms.com/dvd/shock-reality/box-sets/traces-of-death/>

Ultimo accesso: 8 febbraio 2013.

The reason there wasn't a soundtrack for each part is simply because of licensing and cost issues. Working with media rights and producing/distributing a product like that can be very costly and time consuming, and doesn't always pay off. Brain Damage wanted to stick to what he did best – GORE on the screen!

Il cofanetto, in vendita anche su Amazon,<sup>575</sup> presenta alcuni commenti su cui vale la pena soffermarsi brevemente. Innanzitutto, anche gli spettatori di *Traces of Death*, per la cui composizione è stata utilizzata una quantità maggiore di filmati di morti reali rispetto ad altri prodotti analoghi, ammettono quei sentimenti misti di desiderio e senso di colpa rispetto alla propria percezione di fruitori di contenuti che veicolano immagini di morte:

I discovered this series around the age of 14, footage of public beheadings, executions, deformed folk, car bombings, and grisly accidents from polluted third world sewers all over the world set to death metal/gore grind music. This, a bag of herbs and some unsuspecting victims fooled into watching a "horror movie" made the perfect Friday night. I actually videotaped one of my friends vomiting to part 3. Make no mistake, this is for sociopaths and sickoids only (yes I am one). The narrator "brain damage" cracks jokes at dying people on the screen while death metal blares out of the speakers, the exact opposite of *Faces of Death* which fakes a somber respectful tone throughout. This is lowbrow gutter entertainment for throwbacks, ogres and total degenerates. If you find this stuff idiotic you are probably better than I, if you like this kind of stuff you don't even need to be reading this. [...]

*Jackflapsplikkitysplat (USA), May 17, 2009*

La colonna sonora metal è di volta in volta percepita come disturbante da alcuni recensori, che preferiscono melodie più inquietanti, o perfettamente azzeccata da altri, che sottolineano come l'aggressività di addica di più ad un prodotto del genere:

My only gripe is the loud speed metal soundtrack that takes away from some of the footage. Its insanely loud and it drowns out the narration. I'd prefer creepy/eerie music over that thrash stuff for this type of thing.

*Freeze, November 17, 2012*

*Traces of Death* has a lot of actual vintage footage included, and this time we are treated to a different kind of sound track instead of the usual spooky tracks. Producer Darron Fox attempts to upset his viewers further by uniquely placing Death Metal music in the background from such bands as Unleashed, Morgoth, Grave, Asphyx and many more!!! This is absolutely perfect because this genre of music is so fitting for a shockumentary and something I have not heard before the *Traces of Death* series.

*Pagansadog (The Mid-West USA), July 6, 2012*

Nel ricostruire la storia del franchise, il prodotto è collocato da alcuni fan in un preciso momento della storia della televisione, prima cioè dell'avvento della *reality television* e di programmi come *Cops*, delle trasmissioni basate su eventi eccezionali

---

<sup>575</sup>[http://www.amazon.com/Traces-Death-Anniversary-Collectors-Edition/product-reviews/B0002QQKNS/ref=cm\\_cr\\_dp\\_see\\_all\\_btm?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=bySubmissionDateDescending](http://www.amazon.com/Traces-Death-Anniversary-Collectors-Edition/product-reviews/B0002QQKNS/ref=cm_cr_dp_see_all_btm?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=bySubmissionDateDescending)  
Ultimo accesso: 8 febbraio 2013.

catturati dalle telecamere e degli speciali forensi che hanno più volte trasmesso autopsie in tv:

Most versions were available to rent at your favorite neighborhood video store; they were the most controversial during that time as reality TV had not yet taken off when they originally became available. Shortly after 1990, a new kind of television show was introduced and became more popular than any other reality show of its kind, that show was and is called “COPS” and has been on the air ever since. *Traces of Death* may have paved the way and created new ground for the “caught on camera” craze that still exists to this day. [...]

You will see what has already started to become shown more commonly now on the news and it is allot like what is seen in forensic shows on prime time T.V. (For real!)

*Pagansadog (The Mid-West USA), July 6, 2012*

Per i produttori di contenuti estremi, la Rete non è però solo un mezzo per distribuire passivamente i propri prodotti, ma si pone come uno strumento efficace in termini di *engagement* e, contando sulla possibilità di attivare contatti diretti con i propri potenziali sostenitori, funziona anche come un valido canale di finanziamento. Consideriamo a questo proposito alcuni progetti che hanno introiettato le possibilità offerte da Internet fin dalla fase produttiva, usando social network e piattaforme online come parte di strategie promozionali e di raccolta fondi. Gli esempi scelti sono tutt'ora in fase di sviluppo e si muovono nell'ambito di quelle ibridazioni tra reale e fittizio con cui abbiamo familiarizzato finora, tenendo come orizzonte di sfondo il mito dello snuff o facendo esplicito riferimento al filone dei mondo movies.

Il 21 maggio 2011, la casa di produzione italiana Bad House Film carica sul proprio canale YouTube un video<sup>576</sup> della durata di 1'46””: si tratta del trailer di un film di prossima uscita, dal titolo *Made in Italy*. A partire dalla testimonianza di un macellaio “pentito”, la cui voce è stata opportunamente modificata da un filtro audio e il viso reso irriconoscibile con una sfocatura, la clip ricostruisce una vicenda inquietante legata al traffico illecito di organi umani. Le vittime sarebbero senz'altro i cui corpi sono utilizzati come materia prima per la ristorazione clandestina: la domanda di carne umana è tale che la richiesta deve soddisfare commesse da tutto il mondo, al punto che i malcapitati, stando al racconto dell'uomo, vengono macellati vivi e le riprese degli omicidi sono destinate al mercato dei video snuff.

Agli inizi di marzo 2012 viene rilasciato il sito ufficiale:<sup>577</sup> l'operazione è salutata

---

576 <http://www.youtube.com/watch?v=D-9BfkgTjU8>

Ultimo accesso: 22 marzo 2012.

577 <http://www.madeinitalyfilm.com/>

Ultimo accesso: 22 marzo 2012.

dai siti specializzati in horror e cinema indipendente come un documentario-inchiesta che segna “il ritorno del controverso genere del Mondo Movie”.<sup>578</sup> Il progetto sembra consapevolmente pensato per raccogliere l'eredità, dal momento che, come riporta il sito *Dread Central*, il riferimento al filone è reso esplicito già nel comunicato stampa diffuso dalla stessa Bad House Film.<sup>579</sup> *Dread Central*, uno dei siti di riferimento per l'horror a livello internazionale, giudica il trailer il più sconvolgente del mese, forse addirittura dell'anno, e immediatamente si torna con la memoria ai tempi di Fulci e Deodato, chiedendosi se, giovani oggi, avrebbero girato film come questo.<sup>580</sup> Nel frattempo iniziano a trapelare le prime interviste, e i contorni dell'operazione cominciano a delinearsi. Presentandosi con lo pseudonimo Jephtha, il regista e promotore del progetto precisa che *Made in Italy* è realizzato da professionisti che lavorano per il cinema e la televisione, e che con questo film puntano a fare il punto sul potenziale distruttivo dell'Italia:

In tv e sul web oggi è possibile assistere a ogni genere di efferatezza. Perciò forse le può apparire insensato rispolverare il genere inventato da Jacopetti. Ma i primi Mondo Movies non erano solo un insulso carosello di immagini shock. Erano intrisi di innovazione, coraggio e, come lei ha sottolineato, libertà espressiva. Le sembrerà un paradosso, ma ai primi film del filone riconosco anche una specie di candore, una sorta di innocenza ancestrale. [...] Dovendo proprio fare una classificazione, tolga ai Mondo Movies i sapori erotici e apolidi. Aggiunga una dose considerevole di tinte forti e suspense. Otterrà *Made in Italy*.<sup>581</sup>

È soprattutto la piattaforma ufficiale a catturare l'attenzione, con quella dichiarazione esplicita di voler costruire “un ponte narrativo tra i contenuti del sito e quelli del film. Un progetto innovativo, destinato a rivoluzionare i rapporti tra cinema e web.” Al di là dei toni entusiasti, la sezione più intrigante è certamente l'area live, in cui gli utenti possono seguire in diretta gli sviluppi documentati da una telecamera fissa che inquadra una botola chiusa. Le scritte lasciano intendere che nasconda una persona viva, immersa

---

578 Actarus, “Nuove immagini e sito ufficiale per il Mondo Movie *Made in Italy* della Bad House Film”, *Splattercontainer.com*, 5 marzo 2012.

[http://www.splattercontainer.com/news/view.php?id=2965&movie\\_id=2151](http://www.splattercontainer.com/news/view.php?id=2965&movie_id=2151)

Ultimo accesso: 22 marzo 2012.

579 Doctor Gash, “Plenty of Sauce in New Italian Horror *Made in Italy*”, *Dreadcentral.com*, 7 marzo 2012.

<http://www.dreadcentral.com/news/53398/plenty-sauce-new-italian-horror-made-italy>

Ultimo accesso: 22 marzo 2012.

580 Marc Patterson, “*Made in Italy* is a Chunkblowing Cinephile's Wet Dream”, *Brutalashell.com*, 7 marzo 2012.

<http://www.brutalashell.com/2012/03/made-in-italy-is-a-chunkblowing-cinephiles-wet-dream/>

Ultimo accesso: 22 marzo 2012.

581 Rita A., “Il ritorno del Mondo Movie: sfacciatamente 'Made in Italy'”, *Independentalcinema.it*, 3 marzo 2012.

<http://www.independentalcinema.it/il-ritorno-del-mondo-movie-sfacciatamente-made-in-italy/>

Ultimo accesso: 22 marzo 2012.



nel calcestruzzo da alcuni giorni. Mentre il timer ben visibile si aggiorna in tempo reale, il wall si popola di commenti: chi vuole saperne di più, chi vuole essere rassicurato sul fatto che si tratta solo della finzione di un film. E c'è anche chi, come l'utente che si firma Sam Raimi, si augura esattamente il contrario: “Wow!!! Cos'è uno snuff in diretta? Bellissima idea... se solo fosse vera!!!”<sup>582</sup>

La *Bad House Film* non è certo la sola ad aver avuto una di queste “bellissime idee.” Un altro recente progetto legato al tema degli snuff movies, che ha il merito di aver integrato in modo creativo il web nella fase realizzativa è *The Cohasset Snuff Film*, diretto da Edward Payson nel 2012 e prodotto dalla Anti-Hero Production con un budget stimato di 50.000 dollari.<sup>583</sup> La trama coniuga il timore legato all'esistenza degli snuff e la paura percepita nei confronti della Rete come potenziale veicolo di diffusione dei filmati di morte: basato su presunti eventi reali accaduti nella piccola città di Cohasset, nel Massachusetts, il film riassume gli eventi che hanno portato l'adolescente Collin Mason ad uccidere tre compagni di classe, riprenderne la morte in diretta per poi diffondere i video online attraverso il protocollo di condivisione di file BitTorrent. I parenti delle vittime sarebbero riusciti a far emettere un'ingiunzione per rimuovere i contenuti, che, però, sarebbero ancora visibili da qualche parte nei recessi del cyberspazio.

Realizzato nella forma di uno pseudo-documentario che esplora le conseguenze di questi tragici fatti e l'impatto che hanno avuto sugli abitanti della cittadina, *The Cohasset Snuff Film* non rinuncia ad esplorare il tropo del found footage: in un negozio di Burbank specializzato in *murderabilia*, quegli oggetti cioè che appartengono a (o sono realizzati da) serial killer, o provengono da scene del crimine, sarebbe stata infatti trovata una copia del filmato che documenta le uccisioni. Da Internet i produttori del film hanno però attinto ben altro che lo spunto narrativo: sono infatti riusciti a monetizzare l'idea appoggiandosi proprio al web per raccogliere parte del budget necessario, dando il via ad una campagna di crowdfunding sulla piattaforma specializzata Indiegogo.<sup>584</sup> L'obiettivo fissato era di 4.000 dollari: della cifra di partenza sono stati raccolti 1,485 dollari con una campagna flessibile, il che significa che, pur non avendo raggiunto l'importo complessivo richiesto, i termini di servizio di Indiegogo, a differenza di altri siti specializzati come Kickstarter

---

582 <http://www.madeinitalyfilm.com/livepage/>

Ultimo accesso: 23 marzo 2012.

583 <http://www.imdb.it/title/tt2145903/>

Ultimo accesso: 10 febbraio 2013.

584 <http://www.indiegogo.com>

basati sulla formula del “tutto o niente”, consentono comunque di raccogliere quanto viene racimolato nell'arco temporale previsto.

Il trailer approntato per promuovere il progetto non è differente dalla versione ufficiale, il che significa che non è stato realizzato un video ad hoc che inviti in modo diretto a sostenere il film. Le ricompense offerte variano da un minimo di 5 dollari ad un massimo di 500, ma nessuna di queste due fasce è stata acquistata; due *bakers*, termine con cui si indica generalmente chi sostiene una campagna di crowdfunding, hanno invece finanziato il film con un contributo di 10 dollari (benefit: ringraziamenti speciali nei credits del film e su IMDb); sei hanno partecipato investendone 25 (ricompensa: una copia del film in DVD, ringraziamenti speciali nei credits del film e su IMDb); due hanno pagato 100 dollari (per ricevere quanto già indicato, più un poster autografato e l'invito alla première), un investitore ha comprato una delle dieci quote da 1.000 dollari (che prevede anche una quota percentuale del film corrispondente al 4% e il credit di Produttore esecutivo).<sup>585</sup> Alcune quote di Produttore Associato sono anche state messe in vendita (e acquistate) su eBay al costo di 60 dollari.<sup>586</sup> La promozione del film ha sfruttato il sito ufficiale della casa di produzione,<sup>587</sup> il blog collegato,<sup>588</sup> la fan page su Facebook<sup>589</sup> e l'account Twitter.<sup>590</sup>

Payson sarebbe ricorso al crowdfunding anche per il progetto successivo, una serie horror in 12 puntate intitolata *Edward Payson's Sunday Night Slaughters*, in cui figurano lupi mannari, cannibali e “cristiani pazzi”: la raccolta fondi è stata lanciata nuovamente su Indiegogo, ma con un approccio più diretto ed una *call to action* che chiama direttamente in causa i sostenitori nel video di presentazione,<sup>591</sup> in cui si specifica nel dettaglio come saranno impiegati i contributi: acquisto di una videocamera Red Scarlett, catering per la troupe, affitto di location, acquisto di oggetti di scena. Anche in questo caso l'obiettivo è parzialmente raggiunto, avendo raccolto 2.360 dollari su 3.898 richiesti, per un budget complessivo di 10.000.

---

585 <http://www.indiegogo.com/The-Cohasset-Snuff-Film>

Ultimo accesso: 10 febbraio 2013.

586 [http://www.ebay.com/itm/Associate-Producer-Credit-IMDB-feature-film-The-Cohasset-Snuff-Film-/270861056556?pt=LH\\_DefaultDomain\\_0&hash=item3f1093ba2c#ht\\_718wt\\_1141](http://www.ebay.com/itm/Associate-Producer-Credit-IMDB-feature-film-The-Cohasset-Snuff-Film-/270861056556?pt=LH_DefaultDomain_0&hash=item3f1093ba2c#ht_718wt_1141)

Ultimo accesso: 10 febbraio 2013

587 <http://www.anantiheroproduction.com/#!>

588 <http://superman232386.posterous.com>

589 <https://www.facebook.com/groups/265177946246/>

590 <https://twitter.com/anAntiHero>

591 <http://www.indiegogo.com/SNS2>

Ultimo accesso: 10 febbraio 2013.

In linea con la strategia promozionale, il teaser poster di *The Cohasset Snuff Film* supportava l'idea degli omicidi reali riportando la tagline “in loving memory” in corrispondenza delle foto delle presunte vittime. La stampa locale ha ovviamente coperto la notizia e in un ampio articolo Erin Dale riassume alcune delle questioni sollevate dalle riprese che si sono svolte in città:

Claiming to contain “found footage” of three murders that occurred in 2009 right here in Cohasset, the documentary “Cohasset Snuff Film” suggests that horrifying events took place in a sleepy Massachusetts town that were quickly buried by town officials wishing to obscure the truth.

Not so fast.

Those who live in town know the truth: there is no “real” Cohasset snuff film, and there were no actual murders. The indie horror film of the same name is a work of fiction directed by a New Hampshire native who picked Cohasset as his movie’s setting because his grandmother owned a home in town that he visited as a kid [...]

Those who view the trailer are asking: Is this for real? Or is it fiction based on true events? And if these murders happened, why doesn’t anyone seem to know about them? Promotions for the film even go as far to say that a Google search for the murders won’t render anything because town officials have worked so hard to bury the story and pretend the crimes never happened.

But that’s all part of the marketing. Telling film industry bloggers and reporters that town officials were trying to block the movie-making process because “people in Cohasset are in a panic.”

The director of “Cohasset Snuff Film” stated in multiple interviews that town officials, including the police department and “a high-ranking school official” contacted him with their concerns over the film creating a local uproar that could possibly “incite a homicide.” Bold claims, and a bold attempt to blur the lines between fact and fiction.<sup>592</sup>

Secondo la ricostruzione di Dale, il californiano Payson, alla ricerca di documentazione per il progetto di tesi della scuola di cinematografia che frequentava, avrebbe riscritto una sceneggiatura acquistata su Craigslist, il popolare portale che ospita annunci di lavoro, incontri ed eventi. Dopo averla rielaborata ambientando la storia a Cohasset, ed aver organizzato una piccola troupe, avrebbe girato alcune scene in loco nell'estate del 2011, completando in un secondo tempo le riprese tra California e New Hampshire. La cittadina, che in passato aveva già ospitato produzioni ben più importanti come *Le streghe di Eastwick* (*The Witches of Eastwick*, George Miller, 1987), si trova in questo caso coinvolta in un filone del cinema horror particolarmente remunerativo al box office, ma che è appunto giocato sul sottile confine tra realtà e finzione. E qui cominciano i problemi, perché Payson non avrebbe chiesto permessi per girare in città, giustificando il fatto con le ridotte dimensioni della troupe e con la scelta di rimanere all'esterno degli edifici, quando non nei boschi dei dintorni. Rumors di presunte azioni legali intraprese da

---

592 Erin Dale, “A Cohasset horror story? ‘Found footage’ film fuels internet rumors”, *Wicked Local Cohasset*, Jun 30, 2012.

[http://www.wickedlocal.com/cohasset/news/x1880833171/A-Cohasset-horror-story?](http://www.wickedlocal.com/cohasset/news/x1880833171/A-Cohasset-horror-story?zc_p=0#axzz2KVwrLOZt)

[zc\\_p=0#axzz2KVwrLOZt](http://www.wickedlocal.com/cohasset/news/x1880833171/A-Cohasset-horror-story?zc_p=0#axzz2KVwrLOZt)

Ultimo accesso: 10 febbraio 2013.

autorità locali contro la produzione, e voci (create ad hoc) di panico che serpeggia tra la popolazione non fanno che crescere l'interesse verso il progetto.

Se le chiacchiere si sono diffuse in fretta, come capita di frequente in questi casi, le recensioni del prodotto finito sono altrettanto rapide ma tiepide: a Los Angeles, dove si è svolta la prima, la notte di Halloween, il film sembra avere le carte in regola per diventare “an underground hit.”<sup>593</sup> Ma per quanto “shocking and brutal to watch”,<sup>594</sup> gli utenti appassionati di horror sono ormai ben consapevoli dei trucchi del genere, soprattutto delle *boutade* usate a fini promozionali, e il rischio è appunto che tutta l'operazione risenta della patina del già visto, riducendosi alla stanca ripetizione di una formula ormai fin troppo nota:

Now as far as I can tell the film makers and the story proclaim this person (and tapes) to be real history. Though in investigation, the name, the incidents and the location history came up completely blank. We've seen this kind of dupe with projects like the *Blair Witch Project* and others. So it's best to let you know up front... it's all fiction. Certainly nothing wrong with that as long as we don't try and confuse the 2. The filmmakers have posted YouTube pieces and what not to trailer the film and plant some evidence of Collin Mason's exploits. So for the record, *The Cohasset Snuff Film* is a Mockumentary.<sup>595</sup>

Non solo: il paradosso, a questo punto, è che puntare ancora su questi espedienti possa rivelarsi controproducente per il film stesso. Come nota un utente, infatti,

Horror fans are a fickle bunch. And there is a golden rule no aspiring new film maker should ever break. Don't take us for a ride by feeding us false premises and praise for one's own genius. We have long memories and we don't often get fooled twice.<sup>596</sup>

Se dunque l'idea che online vengano diffusi contenuti che documentano reali uccisioni è ormai abusata dai progetti di fiction, specialmente dalle produzioni horror indipendenti, il timore verso il presunto traffico underground di vere immagini di morte è però tuttora uno degli esempi di moral panic che più caratterizzano il web. Perché, come vedremo nel prossimo capitolo, video che documentano omicidi efferati sono ampiamente

---

593 Ianhorror, “LA Horror Review: *The Cohasset Snuff Film*”, *Lahorror.com*, October 22, 2012.

<http://lahorror.com/2012/10/22/987/>

Ultimo accesso: 10 febbraio 2013.

594 Jesse Miller, “Movie Review: *The Cohasset Snuff Film*”, *Morehorror.com*, 27 September 2012.

<http://www.morehorror.com/the-cohasset-snuff-film-review>

Ultimo accesso: 10 febbraio 2013.

595 Redazione, “Film Review: *The Cohasset Snuff Film*”, *Horrornews.net*, 09/26/2012.

<http://horrornews.net/58508/film-review-the-cohasset-snuff-film-2012/>

Ultimo accesso: 10 febbraio 2013.

596 <http://www.imdb.com/title/tt2145903/reviews>

Ultimo accesso: 10 febbraio 2013.

presenti in Internet: l'ultima parte di questo lavoro è dedicata ad approfondire le categorie a cui afferiscono tali contenuti.



## CAPITOLO 5 – LA MORTE 2.0

### 5.1 I “social-media killers”.

*Got a new friend. Luka Rocco Magnotta*  
Variante del meme “Bad Luck Brian”<sup>597</sup>

Ci affidiamo di nuovo al già discusso meme “Bad Luck Brian” per introdurre, con la consueta ironia sarcastica del Web, un caso di studio che, proprio a partire dalla Rete, è stato raccontato dai media tradizionali sintetizzando il complesso rapporto tra popolarità online, delitti in presa diretta e percezione mediatica della figura del killer nell'era di Internet: ci riferiamo al brutale omicidio compiuto da Luka Rocco Magnotta, registrato in un video e postato online come esito ultimo di una distorta percezione dell'economia della reputazione.

Abbiamo accennato al meme in quanto spia di una certa ambiguità di fondo nel giocare con quelle immagini della cultura popolare che afferiscono alla categoria del *true crime* e dei serial killer in particolare, rovesciandone la percezione attraverso pratiche che uniscono l'ironia alla manipolazione creativa dei materiali in precedenza trasmessi dai media broadcast.<sup>598</sup> Prima di entrare nel dettaglio del caso Magnotta, è però utile ricordare alcune delle questioni in cui si iscrive la cronaca della vicenda che ha visto l'omicida al centro di una caccia all'uomo internazionale, che lui stesso sembra aver attentamente monitorato nelle sue fasi salienti.

Innanzitutto, la percezione veicolata dai media dei pericoli a cui vanno incontro i *web surfers* nella loro quotidiana interazione con gli strumenti messi a disposizione dai media digitali, riflette uno specifico atteggiamento di ansia nei confronti delle nuove tecnologie che si fa via via più sentito quando gli utenti in questione sono ragazzi,<sup>599</sup>

---

<sup>597</sup> <http://memegenerator.net/instance/23745472>

Ultimo accesso: 18 febbraio 2013.

<sup>598</sup> Ho affrontato in precedenza l'argomento concentrandomi sull'analisi di remix e mashup di Charles Manson. Cfr. Nicolò Gallio, “Surfing With Charlie”, paper presentato alla conferenza Cine-Excess VI – Transglobal Excess: The Art and Atrocity of Cult Adaptation”, 25 maggio 2012, Odeon Covent Garden, Londra.

<sup>599</sup> Per una prima introduzione all'argomento si veda Catherine Driscoll & Melissa Gregg, “Broadcast Yourself: Moral Panic, Youth Culture and Internet Studies”, in Usha Rodrigues and Belinda Small (edited by), *Youth, Media and Culture in the Asia-Pacific Region*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2008, pp. 71-87.

secondo un modello che ricorda ciò cui abbiamo accennato approfondendo il caso di moral panic relativo ai video nasties. A ciò si aggiunge una serie di assunti e luoghi comuni attraverso la cui lente si leggono fenomeni dati per scontati nel mondo “reale”, ma che in quello “digitale” sembrano aggravarsi al punto da trasformare gli utenti del Web in una sorta di “drogati del vizio” alla ricerca di emozioni sempre più forti, in un'escalation che non può che condurre alla perdizione. In un saggio dedicato al rapporto tra pornografia, leggende urbane e moral panic, Mikita Brottman rintraccia ad esempio un certo numero di argomentazioni relative alla percezione del consumo di contenuti pornografici online, generalmente accettate nel sentire comune e spesso usate come strumenti di propaganda da parte di gruppi di pressione: l'elenco comprende il fatto che online le persone possano non essere quello che sembrano; che Internet possa essere usato nel modo sbagliato, causando terribili conseguenze; che il porno online sia una trappola in cui gli utenti cadono senza accorgersene, diventandone dipendenti e causando il bisogno di fruire di contenuti sempre più estremi. Secondo Brottman, il web si presterebbe dunque ad incarnare una versione digitale del vaso di Pandora.<sup>600</sup>

A complicare ulteriormente il quadro, entra in gioco la percezione che vi siano delle zone del Web totalmente fuori controllo, impossibili da monitorare, e che in esse si verificano i peggiori crimini. L'ultima di queste aree grigie in ordine cronologico è identificata nel Deep Web, quella parte di Internet non sondabile dai normali motori di ricerca,<sup>601</sup> a cui si accede con specifici software in grado di garantire l'anonimato e che “sta diventando il posto ideale per le associazioni a delinquere di tutto il mondo.”<sup>602</sup> Come riferisce un recente articolo di *Wired*, la merce più scambiata nel Deep Web sarebbe costituita da “droga, armi e sesso”: un luogo della Rete in cui è perfettamente normale cercare le proprie canzoni preferite e ritrovarsi invece il computer invaso da “immagini di

---

600 Mikita Brottman, “Nightmares in Cyberspace: Urban Legends, Moral Panics and the Dark Side of the Net”, in Katrien Jacobs, Marije Janssen, Matteo Pasquinelli (edited by), *C'Lick Me – A Netporn Studies Reader*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2007, pp. 177-185.

601 Alex Wright, “Exploring a 'Deep Web' That Google Can't Grasp”, *The New York Times*, February 23, 2009, p. B1.

Sui metodi di accesso al Deep Web si veda Alfredo Alba, Varun Bhagwan, Tyrone Grandison, “Accessing The Deep Web: When Good Ideas Go Bad”, Proceedings OOPSLA Companion '08 Companion to the 23rd ACM SIGPLAN conference on Object-oriented programming systems languages and applications, pp. 815-818.

602 Claudia Nardi, “Deep Web, il lato in ombra della rete”, *Lastampa.it*, 19 novembre 2012.

<http://www.lastampa.it/2012/11/19/italia/cronache/deep-web-il-lato-in-ombra-della-rete-1VhDG0WuwOCyvh3ilAbL7K/pagina.html>

Ultimo accesso: 18 febbraio 2013.



bambini torturati e violentati.”<sup>603</sup>

Non ci addentreremo qui nella discussione su ciò che si cela nelle pieghe del Web profondo, perché se di “lato oscuro della Rete” vogliamo parlare non è necessario scendere nei “cyber abissi”, ma è sufficiente considerare contenuti che circolano ben più in superficie e sono caricati e diffusi in modo orizzontale, proprio come è successo nel caso Magnotta.

Nella primavera del 2012, l'Interpol ha emesso un mandato di cattura internazionale nei confronti di Luka Rocco Magnotta, al secolo Eric Clinton Kirk Newman, un modello e attore porno canadese accusato di aver ucciso e fatto a pezzi Lin Jun (conosciuto anche come Justin Lin). Magnotta avrebbe poi spedito per posta le membra dello studente cinese a diverse sedi di partiti politici canadesi e scuole elementari. Dopo aver postato online un video in cui si riprendeva mentre uccideva, mutilava e commetteva atti di cannibalismo ai danni del ragazzo, Magnotta lascia il paese dando inizio ad una caccia all'uomo che monopolizza i media internazionali fino al giorno della sua cattura, avvenuta il 4 giugno 2012 in un Internet Cafè di Berlino, dove sembra fosse impegnato a leggere gli aggiornamenti sulla sua fuga.

La notizia della fuga di Magnotta scatena un'estesa copertura mediatica<sup>604</sup> e diverse testate ne seguono gli sviluppi mostrando, ancora una volta, una certa tendenza a contribuire a diffondere il panico mescolando la cronaca nera alle paure più ancestrali. Il *Mirror* dedica una serie di articoli alla vicenda ricostruendo la fuga dopo il delitto di colui che viene immediatamente ribattezzato “cannibal killer”,<sup>605</sup> intervistandone i conoscenti per tentare di tracciare un profilo risalendo alla sua tormentata infanzia,<sup>606</sup> riferendo dell'infatuazione nei suoi confronti da parte degli appassionati di true-crime<sup>607</sup> e dando

603 Antonio Liggeri, “Il lato oscuro del Web”, *Wired.it*, 24 dicembre 2012.

<http://daily.wired.it/news/internet/2012/12/24/segreti-deep-web-italia-232345.html>

Ultimo accesso: 18 febbraio 2013.

604 La sola voce di Wikipedia relativa al caso elenca ben 124 fonti.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Luka\\_Magnotta](http://en.wikipedia.org/wiki/Luka_Magnotta)

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

605 Natalie Evans, “Hello to all my fans': 'Cannibal killer' posted sick videos taunting police while on the run”, *Mirror.co.uk*, 7 June 2012.

<http://www.mirror.co.uk/news/world-news/cannibal-killer-luka-magnotta-posted-866085>

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

606 Annette Witheridge, “He was a time bomb waiting to explode': Aunt of 'cannibal killer' tells of his weird childhood”, *Mirror.co.uk*, 9 June 2012.

<http://www.mirror.co.uk/news/real-life-stories/luka-magnotta-cannibal-killers-aunt-869087>

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

607 Agency staff, “I dream about 'cannibal': Katie Price admits she's besotted with serial killer suspect Luka Magnotta”, *Mirror.co.uk*, 10 June 2012.

<http://www.mirror.co.uk/news/latest-news/luka-magnotta-katie-price-admits-871026>

conto di insegnanti sospese dopo aver mostrato il video incriminato agli studenti nell'ambito di un corso di storia ed educazione civica.<sup>608</sup> Magnotta diventa insomma il catalizzatore dei timori della nazione, e non ci vuole molto perché si inizi a speculare sull'attrazione che l'omicida provava per il mondo dorato dell'industria cinematografica di Hollywood.<sup>609</sup> Del resto, gli ingredienti per costruire una storia sensazionale ci sono tutti: il porno, un assassinio efferato, e una distorta economia della reputazione associata al Web, per cui vengono passati a setaccio, alla ricerca di indizi relativi ad altri delitti insoliti, le decine di profili su Facebook, i siti e gli account registrati con diversi pseudonimi riconducibili a Magnotta.<sup>610</sup>

Inevitabile che si valuti anche il nesso con i prodotti violenti dell'industria culturale, che avrebbero contribuito ad ispirare le sue azioni. Come riferisce il *Sun*, “Cannibal killer suspect Luka Magnotta was inspired by a Jack the Ripper-style slaughter video game starring Christopher Walken”: l'omicida avrebbe dunque attinto il suo nome d'arte da uno dei personaggi di *Ripper*, gioco che inizia con un serial killer intento ad inviare email ai giornali, incapace di controllare i propri impulsi omicidi.<sup>611</sup> Tra le molte fotografie che corredano un lungo articolo pubblicato dal *Daily Mail*, una in particolare ritrae il giovane con un coltello a serramanico in mano, mentre quella immediatamente sotto suggerisce un collegamento con il cinema horror, dal momento che lo vede posare nel 2007 sull'Hollywood Boulevard a Los Angeles, circondato da due figuranti vestiti come le icone horror Freddy Krueger (che gli punta gli artigli al collo) e Jason Voorhees (che lo minaccia con un coltello insanguinato).<sup>612</sup> Nel pezzo si specula anche sul motivo che ha

---

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

608 Natalie Evans, “Watch out, there are images that could be shockin': Teacher suspended after pupils shown Magnotta 'killing' video in class”, *Mirror.co.uk*, 14 June 2012.

<http://www.mirror.co.uk/news/world-news/luka-magnotta-teacher-suspended-after-882549>

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

609 Natalie Evans, “Was 'Cannibal Killer' inspired by Hollywood? Clues suggest Luka Magnotta's fascination with Tinseltown influenced alleged killing”, *Mirror.co.uk*, 8 June 2012.

<http://www.mirror.co.uk/news/world-news/cannibal-killer-luka-magnotta-influenced-867520>

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

610 Natalie Evans, “Did 'Cannibal Killer' dump severed head under Hollywood sign? Police probe Luka Magnotta links to LA murder”, *Mirror.co.uk*, 7 June 2012.

<http://www.mirror.co.uk/news/world-news/cannibal-killer-luka-magnotta-may-be-behind-865988>

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

611 Pete Samson, “‘Cannibal’ Magnotta copied Christopher Walken video game”, *TheSun.co.uk*, 8 June 2012.

<http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/news/4360714/Cannibal-Luka-Magnotta-copied-Christopher-Walken-video-game-Ripper.html>

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

612 Meghan Keneally and Beth Stebner, “Revealed: The videos 'Canadian cannibal' sent to his 'fans' while on the run from police – all set to New Order classic that he played as he dismembered victim”, *Dailymail.co.uk*, 7 June 2012.

indotto Magnotta a scegliere di includere nel video incriminato le canzoni *La Isla Bonita* di Madonna, *The Great Commandment* dei Camouflage e *True Faith* dei New Order.

E mentre si cercano le parti mancanti della povera vittima, è proprio il video che ne documenta la morte a suscitare apprensione: postato su YouTube dall'account ibechillin69, poi chiuso, con il titolo *I Lunatic I Ice Pick*, mostra l'omicida intento a pugnalarlo Lin con un punteruolo, praticare atti sessuali con il cadavere e tagliare alcuni lembi di carne usando forchetta e coltello. Appeso al muro, è ben evidente un poster del film *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).

Il *National Post*, riferisce che la polizia tenta inutilmente di rimuovere la clip:

A video described by police as “frickin’ horrible” that appeared on a Canadian-operated website and purportedly shows Luka Rocco Magnotta brutally killing and sexually assaulting a Chinese student has been re-posted online despite police efforts to remove it. [...]

Cmdr. Ian Lafrenière said the video was taken down from one site Wednesday but “some very deranged people” have made copies and posted it elsewhere. “That scares me a bit about human beings,” he said. “I don’t understand how people could be interested in watching that. This is so frickin’ horrible. It’s not an actor. It’s someone getting killed and mutilated.”

The website that initially showed the alleged attack describes itself as a “reality news website” that posts real videos to show people the “uncensored truth.” [...]

“*I Lunatic I Ice Pick* is without a doubt the sickest thing you will have ever seen in your entire life,” the website writes.<sup>613</sup>

La circolazione del filmato è ormai fuori controllo, ma prima ancora che venga ripreso dallo *shock site* Bestgore.com, che sarebbe stato la chiave di volta della sua diffusione su ampia scala, sembra che lo stesso Magnotta abbia contribuito a innescare il passaparola ben prima che fosse condiviso sulle piattaforme di video sharing di più facile accesso, assumendo identità fittizie e postando domande e commenti sulla clip in più di un forum, per stimolare la curiosità delle community. Stando a quanto riferisce l'*Ottawa Citizen*, un misterioso utente iscritto da pochi minuti a psychforums.com avrebbe chiesto informazioni a proposito di un video realizzato da un ventenne di San Francisco, autore di un film snuff in cui avvenivano atti di cannibalismo, necrofilia e un omicidio:

“I am doing research on this and I would VERY much appreciate any and all the advice and help you could give me,” the user wrote. “Is he a psychopath or Anti Social or what? I know we don’t have a

---

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2155672/Luka-Rocco-Magnotta-Video-Canadian-cannibal-sent-fans-run.html#axzz2Kgs1sp7c>

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

613 National Post Staff, “Police wage unsuccessful campaign to remove ‘frickin’ horrible’ Luka Rocco Magnotta video from web”, *Nationalpost.com*, June 1, 2012.

<http://news.nationalpost.com/2012/06/01/police-wage-unsuccessful-campaign-to-remove-frickin-horrible-luka-rocco-magnotta-video-from-web/>

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

lot of details but based on the crime its self. Thanks in advance.”

There are no details in the post, other than the title and general description of its awful crimes, that are specifically drawn from the now-infamous video tied to the Montreal incident.

In a follow up post in the anti-social personality forum, anonymousgirl4 wrote, “I don’t know who he is. I don’t believe he has ever been arrested or caught. I am assuming ‘my theory,’ is that he makes these videos for paying clients around the world who pay big money to watch.”

The user claimed to have seen the video on TOR, a “deep Internet” network of proxy servers used to conceal online identities and which some use to trade in illicit material.<sup>614</sup>

Il riferimento alla parte più oscura di Internet, il cosiddetto “Deep Web”, non deve necessariamente far pensare che il video fosse visionabile solo settando la connessione anonima via Tor: recuperare *I Lunatic I Ice Pick* non richiedeva particolari abilità informatiche né era necessario addentrarsi nei meandri della Rete prima che le autorità canadesi ne chiedessero la rimozione. Chi scrive ha infatti trovato un link diretto al video in un forum di Creepypasta:<sup>615</sup> in un *thread* in cui si discuteva proprio della clip in questione, gli utenti si sono scambiati il link ad un sito di *file hosting* in cui era depositato e visualizzabile senza alcun tipo di restrizione (così come l'accesso al forum stesso non ha richiesto la preventiva iscrizione, ma una semplice ricerca tematica su Google). Pur tra qualche perplessità sulla veridicità o meno del filmato, all'epoca la discussione del forum non era certo un argomento di nicchia: il caso Magnotta era anzi un *hot topic* e la Rete lo avrebbe presto trasformato in uno degli argomenti più dibattuti in tempi recenti: dagli utenti impegnati a dare la caccia a Magnotta fin da quando condivideva online video in cui si accaniva su indifesi gattini, alle enciclopedie satiriche che ne hanno stilato un profilo personale al vetriolo,<sup>616</sup> dai gruppi che inneggiano alla sua libertà a quelli che lo odiano.

*I Lunatic I Ice Pick* è diventato materiale per manipolazioni di ogni tipo, in cui l'omicidio viene persino ricostruito con l'uso di marionette, nonché oggetto di un gran numero di *reaction videos*, in cui gli utenti riprendono se stessi nel momento in cui lo guardano, per poi postare online la registrazione della loro reazione.

Basta un semplice esempio per capire la possibilità di geminazione di un contenuto

---

614 Glen McGregor, “References to snuff video made online 10 days before suspected date of slaying”, *Ottawacitizen.com*, June 1, 2012.

[http://www.ottawacitizen.com/news/References\\_to\\_murder\\_video\\_online\\_10\\_days\\_before\\_body\\_parts\\_discovered/6714681/story.html](http://www.ottawacitizen.com/news/References_to_murder_video_online_10_days_before_body_parts_discovered/6714681/story.html)

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

615 L'espressione indica brevi racconti di genere horror diffusi tramite forum, siti web o social network. Quello specifico a cui facciamo riferimento è <http://creepypasta.forumcommunity.net>

Il link al thread è invece il seguente: <http://creepypasta.forumcommunity.net/?t=47479487&st=60>

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

616 Cfr. [https://encyclopediadramatica.se/Luka\\_Magnotta](https://encyclopediadramatica.se/Luka_Magnotta)

In data 12 febbraio 2013 il video è ancora disponibile al seguente link:

[https://encyclopediadramatica.se/1\\_Lunatic\\_1\\_Ice\\_Pick](https://encyclopediadramatica.se/1_Lunatic_1_Ice_Pick)

come quello che stiamo considerando. In un post pubblicato da *Liquida*<sup>617</sup> sull'ossessione che molte donne provano nei confronti dell'ex attore porno, la storia di Magnotta è raccontata tramite una serie di link interni ad articoli pubblicati in precedenza sulla stessa piattaforma, in cui si fa riferimento sia al killer canadese, ma anche a Charles Manson, un nome che ritorna ogniqualvolta si cerchi di dar conto dell'attrazione verso personaggi che rappresentano il lato oscuro della società; nell'articolo sono però embeddati anche collegamenti esterni: ad esempio, il servizio di *ABC News* sulle fan dell'omicida, che ha evidentemente ispirato quello italiano; inoltre, scorrendo orizzontalmente le notizie correlate al pezzo in questione, si accede ad un video pubblicato su YouTube dal titolo *Video OFFICIEL de Luka rocco magnotta*:<sup>618</sup> si tratta di un estratto di poco più di un minuto del filmato che documenta la perquisizione dell'appartamento dell'uomo, compiuta dalle forze dell'ordine. Se si sceglie di vedere la clip direttamente su YouTube, i contenuti correlati permettono a colpo d'occhio di avere un'idea della quantità di contributi ispirati alla vicenda.

Tra i molti video a disposizione compaiono anche interviste rilasciate dallo stesso Magnotta prima degli eventi che ne hanno amplificato la notorietà, quando cioè era ancora solo uno stripper ed escort, e che ora, *ex post*, sono riproposte come viaggi nella mente malata di un killer. *Naked News*, ad esempio, che lo aveva intervistato nel 2007, l'1 giugno 2012 ha ripubblicato quel faccia a faccia sul proprio canale ufficiale con l'esplicito titolo *Luka Magnotta – Interview with a Psycopath: A Naked News Special Report*.<sup>619</sup> Nelle informazioni relative al video si legge chiaramente il nuovo taglio della notizia:

In 2007, we interviewed Luka Magnotta, the now-notorious and wanted fugitive, on the Naked News. He used an alias – “Jimmy” – and came in to discuss the seedy path that had led to his life as a stripper and male escort. What you'll see is a candid and often disturbing look into the depraved sexual history of an alleged killer. Today, as law enforcement agencies around the world are searching for him in connection with a grisly slaying, here we present a special report on the story. The actual uncut footage of Luka's interview with us is available at the Naked News website.

La figura di Magnotta è anche oggetto di rielaborazioni finzionali, tra cui un presunto film intitolato *Being Luka Magnotta*, realizzato a partire da contributi provenienti

---

617 Marta Arniani, “Quando il killer fa strage di cuori”, *Liquida.it*, 13 luglio 2012.

<http://societa.liquida.it/focus/2012/07/13/luka-magnotta-quando-il-killer-fa-strage-di-cuori/>

Ultimo accesso: 12 febbraio 2013.

618 [http://www.youtube.com/watch?v=ybL7bNYk6Lg&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=ybL7bNYk6Lg&feature=player_embedded)

Ultimo accesso: 13 febbraio 2013.

619 <http://www.youtube.com/watch?v=wtgMAXvAaDY>

Ultimo accesso: 13 febbraio 2013.

da servizi giornalistici e foto disponibili online, per la regia di Karl Zero.<sup>620</sup> Accompagnato da una *voice over* che parla in prima persona interpretando lo stesso Magnotta (“I am the first web killer”), sembra chiudersi con una critica nei confronti di quegli spettatori che amano vedere vicende come questa adattate in film, ma non vengono a patti con il fatto che accadano veramente nella vita reale.

Vi sono tuttavia anche montaggi che mescolano frammenti di provenienza diversa: *I lunatic I icepick video, DO NOT WATCH!!!!*<sup>621</sup> è un video di 10'26” i cui primi 2 minuti circa sono rimontati su una versione dance della canzone *What's Up*, originariamente incisa dalla band *4 Non Blondes*, sincronizzato con alcune sequenze del cartone animato *I dominatori dell'universo*. I rimanenti 8 minuti sono invece costituiti da un loop dei primi istanti della clip originale *I Lunatic I Ice Pick*, senza alcuna colonna sonora.

Se su quella che è diventata una notizia di apertura per molte testate giornalistiche, soprattutto nella fase più calda delle indagini, si è detto e scritto molto, riportiamo due commenti che inquadrano meglio di altri la vicenda dal punto di vista che qui ci interessa maggiormente: da un lato la ricezione dei contenuti legati alla morte, dall'altro le dinamiche collaborative che si innescano online in particolari condizioni.

Il sito *Dangerous Minds*, definendo il filmato realizzato da Magnotta “Il *Quarto Potere* degli snuff film”, ha chiesto un'opinione al riguardo all'autorità indiscussa sull'argomento: David Kerekes, co-autore della “guida” ai *death films* che abbiamo ampiamente citato nei capitoli precedenti. Tramite Kerekes, *Dangerous Minds* viene così a sapere che un suo conoscente, che utilizza lo pseudonimo di Alex DeLarge, era sulle tracce di Magnotta da diverso tempo, precisamente da quando si era imbattuto nei video in cui colui che sarebbe diventato “The Cannibal Killer” si era ripreso nell'atto di uccidere alcuni gattini. Indignato, DeLarge aveva scoperto che un certo numero di persone aveva creato un gruppo su Facebook chiamato “For Great Justice”, i cui membri avevano già identificato Magnotta. DeLarge aveva così iniziato a collaborare con il gruppo, mettendo a disposizione le proprie capacità nell'ambito delle produzioni audiovisive e realizzando un video che smascherava Magnotta. “For Great Justice” gli aveva quindi proposto di entrare a far parte di un secondo gruppo Facebook di cui pochissimi erano a conoscenza, denominato “Animal Beta Project”, i cui membri (soprattutto *data analysts* e attivisti per i

---

620 <http://www.youtube.com/watch?v=a5ELwuWZFus>

Ultimo accesso: 13 febbraio 2013.

621 <http://www.youtube.com/watch?v=716L5WBPNQ4>

Ultimo accesso: 13 febbraio 2013.

diritti degli animali) operavano come *miner*, occupandosi cioè di setacciare il web alla ricerca di dati che consentissero di risalire all'ubicazione di Magnotta, il quale aveva disseminato Internet di account che teneva scrupolosamente monitorati e aggiornati e tramite i quali il team di “Animal Beta Project” aveva iniziato ad interagire direttamente con quello che, all'epoca, era “soltanto” un killer di animali. I dati raccolti erano stati prontamente offerti alle autorità, che però non erano intervenute, dubitando perfino dell'esistenza dell'uomo. Fino alla diffusione online di *I Lunatic I Ice Pick*, intercettato e analizzato dal gruppo e giudicato credibile. A quel punto Magnotta era già un killer in fuga ricercato dall'Interpol, che ora però poteva contare su settimane di indagini effettuate da privati cittadini impegnati in una caccia all'uomo tra i nodi del cyberspazio.<sup>622</sup>

Non è nostra intenzione entrare in questa sede nelle dinamiche narcisiste del personaggio (tantomeno approfondire i tratti ancor più disturbanti della sua psiche), che pure hanno giocato un ruolo determinante nella vicenda, se non per evidenziare che tali aspetti hanno influito sulla costruzione dell'immagine digitale che Magnotta ha proposto di sé: ciò non è tuttavia di secondaria importanza se consideriamo la percezione che molti hanno della Rete come luogo in cui si annidano terribili minacce, veicolate spesso proprio dai profili personali dei social network, dietro le cui credenziali fittizie si celano possibili stupratori, pedofili e, come in questo caso, letali assassini. Il corollario di questi timori è appunto il sentire comune a proposito della facilità con cui si propagano contenuti estremi come quelli diffusi dal “cannibal killer”, che moltiplicano il numero delle vittime considerando i potenziali spettatori che vi si imbattono: va infatti ribadito che, amanti del gore a parte – i quali vanno espressamente a caccia dei filmati più violenti o disgustosi – la maggior parte degli utenti online non li cerca direttamente, ma è comunque esposta alla visione secondo diverse modalità, non da ultima quella di celare le immagini più disturbanti modificando i primi secondi dei video o assegnando titoli e tag innocui o facenti riferimento a contenuti popolari e dunque altamente ricercati (la procedura è per certi aspetti simile al rinominare un film pornografico con il titolo di un blockbuster di successo, per assicurarsi che venga scaricato da chi utilizza il peer to peer).

Concedendoci una piccola digressione, proviamo a questo punto a complicare

---

622 Thomas McGrath, “Dangerous Minds Exclusive: The Secret Story of How They Caught Canada's Cannibal Pornstar Killer”, *Dangerousminds.net*, 31 July 2012.

[http://dangerousminds.net/comments/exclusive\\_the\\_secret\\_story\\_of\\_how\\_they\\_caught\\_canadas\\_cannibal\\_pornstar](http://dangerousminds.net/comments/exclusive_the_secret_story_of_how_they_caught_canadas_cannibal_pornstar)

Ultimo accesso: 13 febbraio 2013.

ulteriormente il quadro, introducendo un connazionale di Magnotta altrettanto noto, per motivi analoghi: Mark Twitchell, soprannominato “the Dexter killer”. Arrestato per aver adescato online, ucciso e fatto a pezzi Johnny Altinger in un garage di Edmonton nell'ottobre del 2008, il killer, aspirante filmmaker, si era finto una ragazza e tramite un sito per appuntamenti aveva attirato la sua vittima nel luogo in cui aveva portato a termine l'omicidio. Durante il processo, ampiamente coperto dai media, era emersa la passione dell'imputato per la serie tv *Dexter*, il cui protagonista è proprio un serial killer che sembra aver ispirato le azioni di Twitchell (che su Facebook gestiva il profilo Dexter Morgan),<sup>623</sup> il quale aveva iniziato a scrivere una sceneggiatura basata sull'omicidio compiuto e intitolata *S. K. Confessions*.

Il giornalista Steve Lillebuen ha scritto un libro sulla vicenda, *The Devil's Cinema*,<sup>624</sup> che dedica ampio spazio alla strategia di depistaggio nei confronti di amici e datori di lavoro messa in atto utilizzando i social network ed una serie di email mirate. L'autore, divenuto una sorta di autorità sull'uso che individui con intenti omicidi possono fare delle tecnologie digitali, è stato chiamato ad esprimersi anche sul caso Magnotta. In un contributo scritto per la *CNN*, Lillebuen precisa che il video caricato dall'attore porno aveva totalizzato 300.000 visite in 4 ore, diffondendosi immediatamente attraverso i social media e aggiunge alcune considerazioni sulle dinamiche di circolazione:

Such offensive material is normally hidden in the deep Web, a dark place no search engine can access, where users trade everything from conspiracy theories to bootlegged software. Other shock videos of disgusting acts and workplace fatalities are often shared there, too. But what this video has done is expose this underbelly of the Internet and pushed it into wide circulation, finding an audience among the morbidly curious who have spread mass interest in graphic torture franchises like the movies *The Human Centipede* and *Saw*. Our fascination with the macabre has always been there, but are we becoming desensitized to such violence when it transforms from fiction into the real thing? With every click of this video, it's as if we've gone from wanting to be a fly on the wall of a crime scene to being a fly on the corpse. Responsible journalists, who aim to find balance and sensitivity when reporting on serious crimes by adding context, holding back or blurring the most offensive parts, have been pushed aside by this crowd of gross-out seekers.<sup>625</sup>

Lillebuen nota che l'aspetto rilevante di questa disseminazione, che avrebbe causato

---

623 CBC News, “Dexter killer' drops appeal”, *Cbc.ca*, March 29, 2012.

<http://www.cbc.ca/news/canada/edmonton/story/2012/03/29/edmonton-twitchell-drops-appeal.html>  
Ultimo accesso: 13 febbraio 2013.

624 Steve Lillebuen, *The Devil's Cinema. The Untold Story Behind Mark Twitchell's Kill Room*, Toronto, McClelland & Stewart, 2012.

625 Steve Lillebuen, “The sick fascination with a death video,” *Cnn.com*, June 6, 2012.

<http://edition.cnn.com/2012/06/06/opinion/lillebuen-killing-video/index.html>  
Ultimo accesso: 13 febbraio 2013.



il *crash* di un sito specializzato che ne aveva caricato una copia (si parla di 445.000 visite) è la partecipazione che stimola negli utenti, che da semplici spettatori di un fatto di cronaca diventano protagonisti dello stesso. Colui che ha realizzato il video, infatti, l'ha condiviso proprio con lo scopo di raggiungere l'audience più vasta possibile, godendo con tutta probabilità per l'alto tasso di condivisione, mentre il numero dei suoi *followers* si impennava. Lillebuen conclude la sua analisi evidenziando che i social media stanno cambiando tutti gli aspetti dei crimini: non solo le modalità con cui sono portati a termine, ma anche i modi in cui se ne dà notizia e come il pubblico si rapporta con essi, consentendo a chiunque voglia rintracciare certi contenuti di avere accesso a qualcosa a cui un tempo potevano accostarsi solo i detective, i giurati e i killer stessi. Il caso Magnotta rappresenta per Lillebuen un'evoluzione ulteriore di quella prima generazione di “social media killer” che solo pochi anni prima utilizzavano questi mezzi per stuzzicare l'attenzione, piuttosto che agire in maniera così manifesta: l'unica difesa possibile rispetto all'uso di questi strumenti per propagare filmati che possono sconvolgere gli utenti è che siano loro stessi a dissuadere i propri contatti, invitandoli a non vederli per nessun motivo.

In un ulteriore contributo, Lillebuen ha esplicitato con ancor più decisione il ruolo giocato dal Web nei casi di true crime: Internet sta progressivamente erodendo il ruolo di *gatekeeper* svolto dalla magistratura, che non è più in grado di controllare il flusso delle immagini più violente, il cui accesso era limitato ad investigatori (nella fase delle indagini) e giurati (in quella processuale). Ora questi documenti sono invece facilmente rintracciabili da un certo numero di persone morbosamente attratte da contenuti osceni, un tempo considerati tabù:

This perversely voyeuristic subculture is not new, but now it's gone mainstream, making celebrity-seeking killers into broadcasters who use Google and social media to self-promote. [...] And just imagine what it would have been like if past notorious killers such as Charles Ng or Paul Bernardo, who videotaped the torture and abuse of their captured female victims, had made their videos public – finding an audience for gross-out content at the outer limits of the macabre pop-culture continuum from *CSI* and *Saw*.<sup>626</sup>

La posizione di Lillebuen è certamente condivisibile, ma sembra ignorare il fatto che certe immagini particolarmente violente, come abbiamo visto nei capitoli precedenti,

---

626 Steve Lillebuen, “Murderers have become online broadcasters. And their audience is us.”, *The Globe and Mail*, June 2, 2012.

<http://www.theglobeandmail.com/news/national/murderers-have-become-online-broadcasters-and-their-audience-is-us/article4226048/>

Ultimo accesso: 14 febbraio 2013.

hanno sempre trovato il modo di raggiungere un pubblico attraverso canali editoriali, formule narrative e medialità che negli anni si sono sì modificati, ma hanno di fatto garantito una certa continuità a questa circolazione. Ciò che cambia nel contesto dei media digitali è semmai il lato *broadcast*, che offre ai produttori la possibilità di raggiungere il proprio pubblico senza intermediari né, appunto, *gatekeeper*: si tratta di una funzione, quella della mediazione, svolta *in primis* dal giornalismo, ma che sempre più spesso, soprattutto quando l'approccio è quello del tabloid o dello scoop a tutti i costi, offre ben poco spazio all'analisi ponderata e quindi, di fatto, il ruolo critico viene meno e il tutto si riduce ad un'amplificazione ulteriore delle news. Volendo dunque indicare delle possibili linee di azione, ciò su cui andrebbe fatta un'ampia opera di revisione sono proprio gli standard giornalistici dei media broadcast.

Lato *grassroots*, invece, la questione assume ben altri contorni. Sarebbe infatti un'analisi parziale considerare la circolazione online dei contenuti gore senza accennare all'importanza dei cosiddetti *shock sites*, quei siti web che, attraverso la diffusione di immagini, animazioni e video particolarmente cruenti (di solito violenti o pornografici), puntano a sconvolgere i visitatori, ereditando di fatto lo spazio che fino a metà circa degli anni Novanta era dominato dai mondo movies più spostati verso lo sfruttamento delle immagini di morte, dal momento che alcuni dei più noti portali afferenti questa categoria, tutt'ora in attività, fanno infatti la loro comparsa proprio in quel periodo.

## 5.2 “Pure evil since 1996”: gli *shock sites*.

Definiti “bazaars of the bizarre” e “a cavalcade of awfulness”,<sup>627</sup> gli *shock sites* hanno preso il posto di prodotti come *Le facce della morte* nel segnare uno dei riti di passaggio per i giovani, ma la loro natura non è riducibile a semplici repertori di filmati al limite della macelleria: le piattaforme variano infatti da portali specializzati in immagini gore a più strutturati esperimenti ai limiti del *citizen journalism* applicato a contenuti estremi, spesso provenienti da zone di guerra. Si tratta quindi di archivi di fotografie e riprese effettuate in

---

627 Simon Hopt, “BestGore and its ilk: Frontline journalism or goad to further violence?”, *Theglobeandmail.com*, June 8, 2012.  
<http://www.theglobeandmail.com/arts/bestgore-and-its-ilk-frontline-journalism-or-goad-to-further-violence/article4242980/>  
Ultimo accesso: 14 febbraio 2013.

certi casi prima dell'arrivo dei media tradizionali, e spesso sono gli unici documenti che testimoniano molti di quegli eventi che sembrano non avere una rilevanza tale da salire nella gerarchia delle news ed essere coperti dai media mainstream. Il fatto che tali materiali siano gestiti e fruiti in modo non conforme ai parametri tradizionali che si suppone debbano regolare il consumo, non deve però far sì che essi siano trattati in modo automatico con sufficienza o ascritti ad operazioni commerciali che puntano a guadagnare sulla pubblicità di contenuti pornografici che spesso li accompagna. Alcuni di essi hanno infatti subito un'evoluzione che ne ha mutato radicalmente il posizionamento sul mercato e la percezione presso l'opinione pubblica.

Come ricorda Sue Tait, Ogrish.com è stato a lungo uno dei siti specializzati nel fornire contenuti afferenti alla sfera del *body horror*. Con sede negli Stati Uniti, ha iniziato la sua attività nel 2001 come un “underground horror fetish site”, raccogliendo, al motto “Can you handle life?”, immagini cruente di incidenti, suicidi, operazioni mediche, foto e video provenienti da scene del crimine e zone di guerra: un flusso costante di contenuti di attualità, non “processati”, tra cui una grande quantità di materiali provenienti dalle zone calde delle operazioni militari. Il sito avrebbe però raggiunto picchi negli accessi in corrispondenza del caricamento dei video delle decapitazioni di Daniel Pearl e Nick Berg, scaricati svariati milioni di volte. Venduto nell'ottobre 2006, il portale inizialmente indicato come “gore porn site” e “death porn site” ha subito un restyling completo ed è tornato online con il nome LiveLeak.com, tuttora in attività, provocando il conseguente *reframe* dei contenuti, e spostando il portale verso l'ambito delle news non censurate.<sup>628</sup> Tuttavia, i video e le immagini depositati su LiveLeak non sono tecnicamente news, in quanto, sottolinea Tait, non sono stati sottoposti al processo istituzionale che li rende tali: dunque si deve parlare semmai di “raw documentary footage” e il sito va indicato più come un “uncensored video sharing site”.

Arrivare a questo *rebranding*, tuttavia, è stato un processo complesso: Ogrish partiva infatti come una piattaforma in cui confluivano foto e video da un network di 50 providers, che lo rifornivano di tutto quello che non poteva essere mostrato sui media tradizionali, i quali però, in più di un'occasione, hanno attinto dal suo database (come vedremo nei prossimi paragrafi, *CNN* e *BBC* hanno ad esempio mostrato alcuni frammenti del filmato della decapitazione di Berg mantenendo proprio il logo di Ogrish):

---

<sup>628</sup> S. Tait, op. cit. pp. 92-93.

The goal of the site was to become a respected outlet for uncensored news, and this required a significant shift in the way in which the spectatorship on body horror was signified through the culture of the site. Processes of rationalization and legitimation were expressed in the removal of references to “gore” on the site; the term “uncensored media” became preferred. The tagline “Can you handle life?” was replaced with “Uncover reality” – a desire to know replacing a test of machismo. There was no pornography or imagery of animal cruelty allowed in content areas or forums, and posting became subject to stringent rules of conduct. These changes are still in place on the user forums, which continue to feature user-generated threads of video and images. The front page of the site, which carried links to new videos and image, has been discontinued and the function of providing new video material has been taken over by LiveLeak.com.<sup>629</sup>

Un'operazione di legittimazione che passa anche dai contenuti, come l'esecuzione di Saddam Hussein ripresa dal telefonino, che fa sì che il sito sia una delle piattaforme in cui è possibile visionarlo nella sua interezza, privo di manipolazioni o montaggi che ne inficiano la continuità.

La complessità delle posizioni degli utenti di siti come Ogrish è stata ben delineata da Tait, della cui dettagliata analisi ricordiamo la distinzione tra i tipi di sguardo di chi naviga queste piattaforme, che può variare tra un range piuttosto complesso di motivazioni riassunte dalla studiosa con le espressioni “amoral gaze” (chi prova piacere alla vista delle immagini crude), “vulnerable gaze” (chi prova sofferenza nel vedere la morte in modo così brutale), “entitled gaze” (per cui gli spettatori giustificano l'atto del guardare sulla base di motivazioni anti-censorie) e “responsive gaze” (una visione che può precedere l'azione diretta). Aggiungiamo che non tutti gli *shock sites* hanno sentito la necessità di cambiare il proprio posizionamento in modo analogo, né sono stati oggetto di acquisizioni che li hanno inseriti in un processo di rebranding: la maggior parte sono rimasti fedeli alla propria mission. È il caso della piattaforma che ha ospitato il video di Magnotta appena discusso, Best Gore,<sup>630</sup> che ha catalizzato l'attenzione dei media canadesi perché la sede operativa si trova ad Edmonton.

Nel corso di un'intervista rilasciata a *Cbc – Radio Canada*, il proprietario di Best Gore, Mark Marek, ha discusso il caso Magnotta e la filosofia del sito, arrivando alla conclusione che lo scopo del progetto è migliorare la vita delle persone, non renderla peggiore: nelle sue parole, “Help Best Gore and Best Gore could save your life or life of someone you deeply care about.”<sup>631</sup> Marek descrive la sua creatura come un “reality news website” in cui si possono vedere eventi reali non censurati, presentati così come accadono

---

629 Ibidem, p. 98.

630 <http://www.bestgore.com>

631 Anon., “Interview with Mark Marek from Best Gore website”, *CBC Radio*, June 1, 2012.

<http://www.cbc.ca/day6/blog/2012/06/01/exclusive-interview-with-mark-marek-from-best-gore-website/>  
Ultimo accesso: 14 febbraio 2013.

nella vita di tutti i giorni: lo scopo di Best Gore, secondo il suo fondatore, è quello di aiutare le persone a capire ciò che succede nel mondo, così da far loro comprendere che non vivono in una fantasia. Far loro aprire gli occhi servirebbe a prevenire un gran numero di disastri e ad aumentare la sicurezza dei luoghi in cui vivono: stando a quanto afferma Marek, ad esempio, dopo aver visto gli effetti terribili degli incidenti stradali molti degli utenti del sito avrebbero ammesso di guidare con più prudenza; altri invece hanno postato filmati che mostrano sciagure in cui sono stati coinvolti, perché vogliono che le persone imparino dai loro errori. Rispetto al caso Magnotta, Marek sottolinea come membri di Best Gore avessero identificato l'autore del video 4 giorni prima che venissero ritrovate le membra della vittima a Montreal e Ottawa, ma la polizia ha ignorato la segnalazione ritenendola non affidabile, considerando il video un falso realizzato da un team esperto nella realizzazione di effetti speciali e facendo sì che il killer potesse proseguire la fuga

È evidente che le parole del creatore di Best Gore vanno prese con la dovuta cautela, e si può anche essere piacevolmente sorpresi nel constatare che i membri della community asseriscono di rifuggire ogni forma di violenza. Tuttavia, questo candore stride con la scelta di accettare inserzioni pubblicitarie di esplicita natura pornografica: il minimo che possa capitare mentre si naviga tra filmati che documentano esecuzioni, decapitazioni e incidenti mortali, è infatti imbattersi in banner di siti che pubblicizzano “thousands of videos featuring extreme porn, fetish porn and all around hardcore porn!”

Una breve analisi della *warning page* è utile per comprendere meglio il primo impatto che accoglie il navigante, nonché *topics* e *keywords* normalmente usate per raggiungere il sito. La pagina è strutturata per fornire un minimo di protezione ai minorenni, pur non mettendoli al riparo dalle inserzioni pubblicitarie di siti pornografici visibili nella colonna a destra e a fondo pagina. Al *framing* delle immagini cruente è dedicato il messaggio di benvenuto, che funziona in parte da *disclaimer* (anche se manca una vera e propria *landing page* che, sul modello di certi siti di video sharing di contenuti porno, impediscano la visione di video e foto prima di dichiarare di essere maggiorenni):

Welcome to Best Gore

Warning: Extremely Graphic!

You have stumbled upon a website that features gore videos and images. Due to extremely graphic nature of materials found on Best Gore, access is restricted to adults only. If you are 18 years of age or over and wish to be reminded of real life, then be my guest, but do NOT take the warning lightly. Videos and images posted on Best Gore are bloody, gut wrenching, teeth grinding, offensive and

upsetting. Just as the life itself.

If you are not 18 or do not wish to preview this kind of content LEAVE THE SITE BY CLICKIN ON PICTURE OF CUTE PUPPY BELOW.

To Leave Best Gore, Click on Cute Puppy Picture or EXIT HERE

La foto del cucciolo di cane a cui si allude domina la pagina e, se si decide di seguire le istruzioni e cliccare effettivamente sull'immagine, si viene rimandati al sito Imbecile Me, blog specializzato in contenuti per persone che “agiscono come imbecilli”. Non capita sorte migliore, almeno nelle ironiche intenzioni del webmaster di Best Gore, a chi clicca su “exit here”: in questo caso si atterra su Twilight Series, “The Ultimate Twilight Saga Fansite”.

Un ulteriore avviso sul carattere grafico dei contenuti recita: “Best Gore strives to present graphic material tastefully, but we strongly urge parents to accompany their children while they are browsing the internet to ensure they do not come into contact with questionable material.” Segue una lista puramente esemplificativa di ciò che i visitatori troveranno nelle pagine del sito:

Best Gore website contains gory images and video and depictions of (but not limited to):  
death, including beheadings, executions, suicides, murders, electrocution, stoning, torching, drowning  
accidents, including car crashes, motorcycle crashes, workplace accidents, sexually related accidents, animal attacks  
war, including bomb victims often involving children, white phosphorus attacks, decapitation of POVs, mass execution, biological warfare, genocide, ethnic cleansing, torture  
diseases, including poisoning, heart attacks, terminal illness patients, drug abuse  
weird fetishes, including needle fetish, blood fetish  
body modifications, including self mutilation  
and other materials for mature adult viewers only.

Altri due paragrafi dovrebbero fungere da “dissuasori” e ribadiscono il limite legale d'età richiesto per poter effettuare l'accesso:

All materials on Best Gore are age restricted and access is limited to adults only. By accessing Best Gore website you acknowledge and agree that you are 18 years of age or over and not offended gore images and/or images and explicit depictions of death, blood, injuries, suffering, etc. The list above is by no means exhaustive.

By proceeding further and browsing any part of Best Gore other than this warning page, you affirm that you are at least 18 years of age, that you wish to view adult-oriented material presented on Best Gore, and that the viewing or downloading of such material does not violate the legal standards of your country or community.

Per quanto riguarda categorie e topics, su Best Gore figurano nell'ordine: animal

encounters; anime gore; autopsy; beheading; bloody injuries; brain fart; burn victim, caption photo contest; chill out videos; dashcam videos; documentary; drowning; electrocution; execution; extreme body mods; guest post; hanging; impalement; iran; Japanese anime art; Latin American wars; medical; murder; natural disasters; open post; road accidents; sexual disaster; sport injuries; stoning; suicide; torture; war in Iraq; workplace accident.

È evidente che una tale quantità di materiali sensibili pone diverse questioni, la prima delle quali, già affrontata dai media nei casi di particolari fatti di cronaca, è se questi documenti debbano o meno rimanere di pubblico dominio. Marek ha ammesso di aver più volte provveduto a rimuoverli se la richiesta è fatta con garbo e dimostrando che il richiedente è toccato in prima persona, magari perché parente di una vittima (Best Gore tiene inoltre traccia delle lettere di *cease and desist* inviate da avvocati per conto dei clienti che protestano per la presenza di certi video). Nel caso di *I Lunatic I Ice Pick*, esperti di diritto applicato al web hanno avanzato l'ipotesi che le forze dell'ordine avrebbero potuto procedere nei confronti di Best Gore per oscenità, una volta che l'identificazione del filmato come prova di un crimine era stata provata. L'avvocato Gil Zvulony ha dichiarato:

I can hear the argument when it was uploaded to that website: "They didn't know about it." OK fine. There's no real crime where there's no knowledge, but once they got notice of that and they allowed it to stay on there, that's where a crime was committed in my view.<sup>632</sup>

Il video di Magnotta, caricato in data 25 maggio 2012, è stato successivamente rimosso da Marek: oggi alla voce corrispondente<sup>633</sup> compare l'avviso "Best Gore was requested to remove the video by Montreal Police so until further notice, it will not be available here." Il testo che lo accompagnava, e che descriveva ciò che si sapeva a proposito di *I Lunatic I Ice Pick*, è però ancora leggibile, così come è perfettamente visibile l'immagine che ne esemplificava il contenuto: il fotogramma dell'inquadratura in cui compare la testa di Lin con la gola squarciata, il capo quasi staccato dal collo e riverso sul letto, il materasso impregnato di sangue. Di seguito riportiamo alcuni passaggi del post originale.

Innanzitutto, si avanza l'ipotesi che il filmato sia uno snuff movie: qualcuno

---

632 National Post, "Leaving murder video online is a crime: lawyer.", *Canada.com*, June 5, 2012.

<http://www.canada.com/nationalpost/news/story.html?id=657cd734-3695-4beb-8384-484bf10f8c58>

Ultimo accesso: 14 febbraio 2013.

633 <http://www.bestgore.com/beheading/1-lunatic-1-ice-pick-video/>

Ultimo accesso: 14 febbraio 2013.

potrebbe aver pagato uno psicopatico per compiere il delitto e filmarlo. Ma si fa presente anche che potrebbe anche trattarsi della registrazione di un omicidio perpetrato da un killer:

Very hard to find, the *1 Lunatic 1 Ice Pick* Video took the internet by the storm as the most horrific shock video to have been released to date. There are speculations that *1 Lunatic 1 Ice Pick* may be an actual snuff film – produced by some crazy psycho who was paid to murder a person and film it on camera. Though as with everything that starts going viral on the internet, the chances of the reality being blown out of proportions are quite substantial. As a result, it's quite possible that *1 Lunatic 1 Ice Pick* is not a snuff film at all, but rather a home made recording of a psychopath who filmed his sick deed on camera the same way thousands of other murderers did, utilizing whatever technology allowed at the time. [...]

In secondo luogo, si ribadisce l'importanza di mostrarlo, fedeli alla mission del sito che tenta di sensibilizzare i visitatori sul grado di pericolosità della realtà di tutti i giorni, rimarcando il fatto che nascondere gli esiti della violenza non fa che peggiorare la situazione. Fare vedere a tutti la clip, e anzi contribuire a diffonderla, ha lo scopo di aumentare la consapevolezza e forse prevenire ulteriori atti del genere:

*1 Lunatic 1 Ice Pick* is without a doubt the sickest thing you will have ever seen in your entire life. It is a sad reminder that things far worse than any of us would ever imagine really take place in our neighborhoods. It is a sickening reflection of who we, as a human race have become. Turning our heads and pretending the video doesn't exist would only make the perpetrator feel more secure and open to further exploitation.

I believe it is important, for the sake of us all that, as was the case with *3 Guys 1 Hammer* and similar videos, the *1 Lunatic 1 Ice Pick* video is seen and understood for what it is, so appropriate steps can be taken to bring those responsible to justice and prevent any further such atrocity from happening. You never know who could be the next person on that bed. If the message about the *1 Lunatic 1 Ice Pick* video is not spread far and wide, there could be many more still to come and that's a very frightening thought. Best Gore is dedicated to ensuring the general public is aware of the reality of the world out there so everyone can make educated decisions that affect their wellbeing and the wellbeing of their families. [...]

Infine, si fa appello alla community a contribuire a decifrarne i frammenti che potrebbero portare all'identificazione dell'autore, e a contattare le autorità in caso di avvenuto riconoscimento:

It would appear that at the end of the video the perp posted a photo of himself. It's difficult to recognize the person from it clearly, but still – reach of the internet is wide and can't be underestimated. Perhaps someone who sees this video on Best Gore recognize that guy? If you do recognize him, please contact authorities immediately because this video doesn't appear to be fake at all.

Un aggiornamento in coda al post avrebbe poi precisato che un'indagine condotta dalla community di Best Gore è stata in grado di determinare l'identità dell'assassino come



il noto killer di gattini Luka Magnotta, (all'epoca) ricercato dalla polizia Canadese. In fondo alla pagina è ancora possibile leggere le categorie in cui era stata taggata la clip:

This entry was posted in Beheading, Murder and tagged 1 Lunatic 1 Ice Pick, 1 Lunatic 1 Ice Pick Video, Beheaded, Beheading, Beheading Video, cannibalism, Cold Blooded Murder, cut throat, Decapitate, Decapitated, Decapitated Head, decapitation, Dismembered, Dismemberment, Dog Video, hands cut off, Head Cut Off, Luka Magnotta, Murder, Murder Victim, murdered at home, Necrophilia, Severed Limbs by Vincit Omnia Veritas.

Per quanto peculiare, *1 Lunatic 1 Ice Pick* non rappresenta un caso isolato e non è certo la prima volta che uno *shock site* si trova coinvolto in situazioni simili. In un articolo pubblicato nel 2001, *Wired* si era occupato di un video che mostrava l'orribile morte di un gattino postata sul sito StileProject.com, che aveva suscitato immediate proteste da parte di gruppi animalisti. La PETA aveva intenzione di segnalarlo al Dipartimento di Giustizia americano, confidando che la piattaforma potesse essere perseguita sulla base di una legge federale che proibiva la violenza sugli animali a fini commerciali (introdotta nel Dicembre del 1999 dal Presidente Clinton in seguito alla diffusione dei cosiddetti “crush videos”, nei quali piccoli animali venivano calpestati a morte). Stando a quanto riferisce *Wired*, il responsabile del post, che si firmava Stile, affermava di non aver nulla a che fare con la realizzazione del filmato e di averlo condiviso per portare alla luce questioni inerenti contenuti offensivi diffusi sul web e ai tabù legati al cibo: nella sua ottica era uno strumento educativo e non era stato proposto per il suo *shock value*.

L'articolo prosegue con l'intervista a Paul Grabowicz, direttore del New Media Program alla Scuola di Giornalismo di Berkeley, che rileva alcune delle questioni che stiamo affrontando e che si intersecano proprio nelle prassi di fruizione online:

“There's a line between challenging and offending people.”

But Grabowicz said the site shouldn't be censored.

“The proper response to this is a boycott,” he said. “It's one of the things we have to unfortunately tolerate as part of the democratic free-for-all the Internet is. Along with the diversity come a lot of negative things.”

Grabowicz noted that shocking images such as the kitten video aren't a purely Internet phenomenon. Before the Web, unpleasant material was distributed on video nasties, like the *Faces of Death* series.

“It's depressing that this stuff, which was marginalized and difficult to access, is globally available now,” he said. “But what are the standards? Who's going to draw them up?”

Grabowicz said depictions of animal cruelty always draw more criticism than depictions of human cruelty, because, like children, animals are innocent and defenseless.

“What's ironic is the further away from humans the animal is, the less sympathy you feel,” he said.

“But when you get to humans, it drops off again.”<sup>634</sup>

---

634 Leander Kahney, “Gruesome Movie Sparks Outrage”, *Wired.com*, August 29, 2001.

<http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2001/08/46315?currentPage=all>

Ultimo accesso: 15 febbraio 2013.

A salvaguardia del principio della libertà di espressione, l'opzione suggerita in questi frangenti è quella di optare per il boicottaggio di chi concorre alla diffusione, piuttosto che censurare i video. Non sfugge il riferimento a *Le facce della morte*, di nuovo indicate come il paragone più prossimo per questo tipo di immagini, ed è un dato di fatto che molti utenti rivelino l'insostenibilità delle violenze inflitte agli animali rispetto ad una certa abitudine alla fruizione della morte subita dagli esseri umani, un aspetto comune anche agli spettatori degli shockumentaries.

Per analogia, anche i siti che mescolano immagini di morte generiche a quelle più specificamente provenienti dai teatri di guerra non sfuggono all'etichetta di “mondo” applicata ai contenuti che richiamano i documentari shock. In un saggio che analizza la circolazione delle immagini relativa alla “guerra al terrore” scatenata a seguito degli attacchi dell'11 Settembre, Jason Middleton utilizza il termine “mondo” proprio per definire quei siti che hanno ospitato le immagini più atroci non trasmesse dai media mainstream: per paradosso, nel loro garantire ampio accesso agli eventi reali essi rendono questi stessi fatti meno facili da comprendere, rendendo vana l'epistefilia (ovvero la curiosità dello spettatore) cercata nelle immagini esplicite, e anzi provocando scetticismo e l'incremento del desiderio di reperire ulteriori “prove” visive. Anche Middleton ribadisce che questi siti propongono cataloghi simili a *Faces of Death*, materiali che, in forme più stemperate, sono oggi predominanti nei reality show come *Real TV* e *Most Shocking*: i filmati veicolati dai *mondo websites* sono privi di qualsivoglia analisi sociale o politica, e sono invece presentati, per usare l'espressione di Bill Nichols, nella loro funzione di “indexical whammy”, e cioè per la loro capacità di stupire lo spettatore con riprese spettacolari o scioccanti apparentemente non ricostruite.<sup>635</sup>

Da quanto discusso finora, possiamo dunque intendere la percezione relativa alla minaccia rappresentata dal web in un duplice senso. Innanzitutto, i casi di cronaca che hanno come vittime persone adescate tramite forum o social network evidenziano come vi sia una questione legata al medium specifico e alla possibilità di assumere online identità fittizie con lo scopo di attirare le vittime in uno spazio reale. Questo evidenzia come vi sia un altrettanto (se non più) rilevante problema legato alla gestione del pericolo percepito nel mondo concreto, prima ancora di quelle vissuto negli ambienti digitali. Se questi ultimi consentono di trasgredire alcune regole base in un setting relativamente sicuro, appare

---

635 Jason Middleton, “Spectacles of Atrocity: Mondo Video in the 'War On Terror'”, *Afterimage*, Vol. 39, n. 1/2, Jul-Aug 2011, pp. 21-24.

evidente che, nel momento in cui alle relazioni virtuali subentra il primo contatto tangibile, vengono meno quelle indicazioni che il buon senso vorrebbe siano applicate in casi analoghi. Basti pensare a quanti delitti si consumano in luoghi appartati in cui le vittime accettano di recarsi con persone appena conosciute faccia a faccia, dopo averle frequentate online per un certo periodo. Difficile dire se le due dimensioni siano correlate in qualche modo, cioè se sottostimare la minaccia potenziale di un pericolo online possa portare a fare lo stesso nel mondo reale, ma la logica del buon senso suggerisce almeno di rispettare quei comportamenti minimi di prudenza e precauzione.

La seconda questione, che qui ci interessa più da vicino, è invece legata alla minaccia che pongono gli shock sites. Possiamo infatti definirli “archivi mobili” in un duplice senso: la stabilità offerta dalle descrizioni dei contenuti raccolti su questi siti è più fluida del normale, e ciò è dovuto in larga misura alla possibilità di taggare video e foto con etichette variabili, che ci permettono di rintracciarli cercando diverse parole chiave ma al tempo stesso costituiscono un problema quando esse vengono usate dagli utenti in modo malizioso, attribuendo cioè parole perfettamente innocue a prodotti estremi con lo scopo di attirare in trappola visitatori ignari (il che è evidente anche per quanto riguarda i contenuti pornografici, o per molti di quelli piratati).

Il che ci riporta ad un'altra considerazione di buon senso, che però trova poca o nulla applicazione negli articoli di commento agli argomenti che stiamo trattando: le tecnologie sono in termini generali neutre, ed è l'uso che si fa degli strumenti a renderli positivi o negativi. Per quanto riguarda gli shock sites, ad esempio, possiamo notare che quegli utenti che mirano coscientemente a turbare – quando non a traumatizzare – gli altri, hanno da tempo adottato precise strategie per attirare le proprie prede. Si tratta di tattiche come quella che viene definita “bait and switch”:

The most common way to get people to view a shock site is through the bait and switch technique. The practice involves sending a link to a victim, and suggesting that they should open the link because of some incentive (humor, information, service, etc.). However, the link will not be what was suggested.<sup>636</sup>

Come riferisce Wikipedia, “Some shock sites display a single picture, animation, video clip or a small gallery, and are often passed around via e-mail or disguised in posts to discussion sites as a hoax in an attempt to trick users into following the link to the website

---

636 <http://knowyourmeme.com/memes/shock-sites>  
Ultimo accesso: 15 febbraio 2013.

(a bait and switch).<sup>637</sup> Gli spettatori sono dunque “cercati” (potremmo anche dire “cacciati”) in modo virale: ciò rende gli archivi “mobili” in un secondo senso, in quanto possono fisicamente “attirare” i propri potenziali visitatori.

Essi sono infine “mobili” in una terza accezione, quella per cui tutti quei contenuti che in prima istanza sono stati raccolti per motivi che possiamo definire di exploitation, qualora il sito subisca un restyling profondo che ne modifica il posizionamento, come è avvenuto nel caso di Ogrish/LiveLeak, ecco che essi assumono un nuovo senso e una funzione differente anche nella percezione degli utenti.

Veniamo alla quarta accezione di “mobilità”: vi sono casi di portali che si diramano nell'architettura del web espandendo il proprio *core business* attraverso una serie di siti ancillari che coprono argomenti affini. È il caso di Rotten.com,<sup>638</sup> gestito da SoyLent Communications, con sede nella californiana Mountain View: specializzata nel fornire servizi di *web hosting* a clienti che hanno bisogno di un'ampiezza di banda elevata, l'azienda mette a disposizione grandi archivi di immagini e si occupa anche dello sviluppo di software per la loro gestione. Rivendicando di essere “pure evil since 1996”, nel tempo il portale principale ha dato vita ad una serie di siti ancillari. La piattaforma si presenta infatti come “The soft white underbelly of the net, eviscerated for all to see: Rotten.com collects images and information from many sources to present the viewer with a truly unpleasant experience.”, mentre quelli ad essa collegati hanno posizionamenti variabili. Tra i molti creati nel corso del tempo, The Daily Rotten,<sup>639</sup> lanciato nel 1999, è specializzato nell'aggiornamento quotidiano di notizie legate a temi macabri, bizzarri, o a eventi quali omicidi e suicidi; NNDB<sup>640</sup> è un aggregatore attivo dalla metà del 2002 che raccoglie profili di persone note, in vita o decedute; Sports Dignity<sup>641</sup> è una raccolta di foto legate al mondo dello sport, ma con un focus su incidenti e scene imbarazzanti.<sup>642</sup>

Si evidenziano quindi due processi apparentemente contrapposti, ma inestricabilmente legati l'uno all'altro. Nel primo confluiscono i tentativi di arginare la circolazione di video raffiguranti sequenze di morte: è ormai evidente, però, che si tratta di un'ipotesi impossibile da perseguire al di fuori dei gatekeeper tradizionali, in grado di

637 [http://en.wikipedia.org/wiki/Shock\\_site](http://en.wikipedia.org/wiki/Shock_site)

Ultimo accesso: 15 febbraio 2013.

638 <http://www.rotten.com>

639 <http://www.dailyrotten.com>

640 <http://www.nndb.com>

641 <http://www.sportsdignity.com>

642 Cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Rotten.com>

Ultimo accesso: 15 febbraio 2013.

controllare il flusso delle informazioni e gestirne la lettura, limitando la fruizione delle immagini e selezionando ciò che gli spettatori devono vedere/sapere delle notizie. Ciò si riflette evidentemente nello sforzo di limitare il “contagio” di quei filmati percepiti come in grado di sconvolgere gli ignari spettatori, e nell'impegno a “sensibilizzare” coloro che invece cercano di accedere ai contenuti completi, sottostimando gli effetti che la loro visione può provocare.

Ne consegue un progressivo spostamento del panico percepito dai media tradizionali nei confronti del Web, che sembra dislocarsi seguendone l'architettura, così come si modifica la costruzione narrativa del pericolo rispetto alla percezione dell'uso proprio o improprio della Rete che viene veicolata da quegli stessi media broadcast. Una minaccia che procede di pari passo all'evoluzione delle possibilità di connessione garantite da Internet, additato come uno strumento per la diffusione di contenuti illeciti tra reti criminali: se, in un primo tempo, il pericolo era rappresentato dalle chat protette in cui si riunivano i pedopornografi, l'emergenza ha in seguito toccato il peer-to-peer, il Deep Web e gli shock sites, per giungere oggi ad un allarme diffuso, perché quei video terribili e sconvolgenti sono facilmente visibili in “superficie”, senza che sia necessario essere in possesso di particolari abilità tecniche per andarli a cercare. Ora, dunque, secondo una prospettiva moralistica, il timore si sposta nuovamente, legandosi al comportamento degli utenti e veicolando il messaggio che, se ci si attiene ad un utilizzo dei media digitali conforme al buon senso e alla legalità, tenendosi lontani dalle tecnologie generalmente associate alla pirateria, così come dai contenuti afferenti alle zone liminali della pornografia, il rischio di imbattersi in contenuti sconvolgenti è ragionevolmente nullo.

Il secondo movimento, incarnato dalla tensione verso quei contenuti censurati o trattati in modo ritenuto insoddisfacente dai media mainstream, sembra configurarsi come una reazione a queste limitazioni e non può essere ridotto solo a mere ragioni di exploitation (che pure sono senz'altro ben evidenti). Esso sembra manifestarsi per (almeno) due ragioni: da un lato il tentativo di recuperare attraverso processi orizzontali e nel confronto tra pari quelle ragioni profonde che hanno portato alla realizzazione di particolari filmati, cercando di raccogliere maggiori informazioni rispetto alle analisi offerte dai media broadcast (o, di converso, proponendo contro-letture che rifiutano la spiegazione *top down*, a favore invece di ipotesi meno convenzionali che confluiscono nell'ampio spettro che si estende dalle semplici illazioni alle teorie del complotto);

dall'altro, si attinge a quei contenuti per realizzarne versioni alternative, come vedremo analizzando alcune pratiche che rispecchiano manipolazioni audiovisive ampiamente diffuse negli ambienti digitali.

### 5.3 War Porn: (ri)editare la guerra.

Coinvolto in un conflitto a fuoco, il soldato scende un crinale rispondendo ai colpi dei Talebani nella provincia del Kunar, al confine tra Afghanistan e Pakistan. Ne sentiamo il fiato rotto, i colpi del suo fucile mitragliatore e quelli del nemico che frantumano le rocce vicino a lui. Poi un proiettile lo disarmata e lui, ferito, deve acquattarsi dietro una roccia e chiamare aiuto. Noi, spettatori, vediamo tutto attraverso i suoi occhi.

Quella appena descritta è parte di un video di circa 3 minuti e mezzo girato da un soldato americano, Ted Daniels, che ha catturato con la videocamera posizionata sull'elmetto gli eventi che hanno coinvolto lui e i suoi compagni, impegnati in un'azione di perlustrazione. *L'Huffington Post* ha pubblicato la clip il 28 gennaio 2013, riferendo che il soldato aveva caricato online il video 4 mesi prima, raggiungendo 23 milioni di visualizzazioni.<sup>643</sup> Nel post è linkato un breve commento di *Repubblica.it*, che riprende lo stesso video inserito però nel player di *RepubblicaTV*: il commento a lato precisa che “Dopo essere stato rimandato a casa per l'aggravarsi di una ferita al piede, Daniels è stato ripreso dai superiori e costretto a ritirare le immagini, ormai condivise da milioni di utenti.”<sup>644</sup> La clip embeddata da *L'Huffington Post* punta invece all'account YouTube FUNKER530, dove ha superato quota 24 milioni di visualizzazioni ed è intitolata *U. S. Soldier Survives Taliban Machine Gun Fire During Firefight*.<sup>645</sup> Le informazioni fornite precisano quanto segue:

No rounds penetrated his body armor, and he made it home with no permanent injuries. This happened in Kunar Province, Afghanistan.

---

643 Anon., “Ted Daniels: il soldato con la telecamera sull'elmetto record su YouTube”, *Huffingtonpost.it*, 28 gennaio 2013.

[http://www.huffingtonpost.it/2013/01/28/ted-daniels-il-soldato-con-la-telecamera-sullelmetto-record-su-youtube\\_n\\_2566053.html?utm\\_hp\\_ref=tw](http://www.huffingtonpost.it/2013/01/28/ted-daniels-il-soldato-con-la-telecamera-sullelmetto-record-su-youtube_n_2566053.html?utm_hp_ref=tw)  
Ultimo accesso: 19 febbraio 2013.

644 Anon., “Telecamera sull'elmetto, la guerra fa record su YouTube”, *Repubblica.it*, 28 gennaio 2013.

<http://video.repubblica.it/mondo/telecamera-sull-elmetto-la-guerra-fa-record-su-youtube/117543/116005>  
Ultimo accesso: 19 febbraio 2013.

645 [http://www.youtube.com/watch?v=rLHU-\\_OhT8g&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=rLHU-_OhT8g&feature=player_embedded)

Ultimo accesso: 19 febbraio 2013.

\*READ\* From the cameraman: “I got a hit a total of 4 times. My helmet cam died and i made it down the mountain on my own. I was also hit in the side of my helmet and my eye pro was shot off of my face. We were doing overwatch on the village to recon and gather intel. I was point heading down the face of the hill with the LT. when we got hit. The rest of the squad was pinned down by machine gun fire. I didn't start the video until a few mins into the firefight for obvious reasons. I came out into the open to draw fire so my squad could get to safety.”

“A round struck the tube by my hand of the 203 grenade launcher which knocked it out of my hands. When I picked the rifle back up it was still functional but the grenade launcher tube had a nice sized 7.62 cal bullet hole in it and was rendered useless.”

This footage is part of an ongoing documentation of the war in Afghanistan.

Il video è solo uno degli oltre 100 filmati che documentano azioni dal fronte presenti sul canale Combat Footage Documentation, “The most intense encounters of combat documented on YouTube”, in cui figurano oltre 47.000 iscritti per un totale di più di 117 milioni di visualizzazioni complessive. Il profilo, molto curato da un punto di vista grafico, è connesso a Facebook e Twitter, sulle cui pagine si sono raccolte decine di migliaia di utenti. Le indicazioni fornite sull'account precisano che i guadagni della partnership con YouTube sono devoluti a eventi che sostengono i veterani di guerra e che la community si propone come una piattaforma per offrire un sostegno ai militari che vogliono condividere le proprie esperienze, oltre a trasmettere i video di quei soldati che soffrono di Disturbo post traumatico da stress. La community ha inoltre iniziato a collaborare con un programma che ha lo scopo di costruire case per i reduci gravemente feriti.

A proposito dello stesso video, il *Washington Post* ha ricordato che, nel tempo, i soldati hanno sempre documentato la quotidianità della vita al fronte, e che oggi la disponibilità dei video è dovuta al fatto che le videocamere sono un comune strumento in dotazione ai militari:

Some of the footage is officially sanctioned for intelligence-gathering purposes. But most of the videos are intended as battlefield souvenirs. Several hundred of them have surfaced on the Internet. The power of Daniels's video lies in its ability to deliver the viewer directly to the battlefield. Viewers can hear Daniels panting, his boots crunching on rocky ground and the snap of enemy bullets as they pass by his head. The perspective is familiar — it is the same as *Call of Duty* and other combat video games.

What the video doesn't show is Daniels. The footage lacks context. It is an empty vessel that viewers fill with their own opinions about America's wars, its troops, killing and combat.<sup>646</sup>

---

646 Greg Jaffe, “Looking behind the sightlines of an American soldier under Taliban fire”, *TheWashingtonpost.com*, January 27, 2013.

[http://www.washingtonpost.com/national/looking-behind-the-sightlines-of-an-american-soldier-under-taliban-fire/2013/01/26/a277af20-6180-11e2-9940-6fc488f3fecf\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/national/looking-behind-the-sightlines-of-an-american-soldier-under-taliban-fire/2013/01/26/a277af20-6180-11e2-9940-6fc488f3fecf_story.html)

Ultimo accesso: 19 febbraio 2013.

Ma com'è finito il video privato di Daniels sul canale di Funker560? Il quotidiano riporta quanto riferito dallo stesso interessato, il quale, dopo essere stato tratto in salvo ed essere rientrato alla base per ricevere cure adeguate, aveva mostrato le riprese ai suoi commilitoni, alcuni dei quali gli avevano chiesto di farne delle copie. Lui aveva declinato, ritenendolo un documento personale. Lo aveva invece fatto vedere al padre, una volta rientrato a casa per l'aggravarsi di una ferita al piede. Pensando di mostrarlo un giorno ai suoi due figli, aveva pensato di caricarlo su YouTube per conservarlo in un canale riservato. A questo punto viene contattato da Funker530, il titolare dell'account di cui sopra, che, forse avvertito da un alert che notifica l'upload di nuove clip relative a scenari di guerra, dopo i complimenti del caso gli chiede il permesso di mostrarlo. Dal momento che Daniels non compare fisicamente nelle immagini, acconsente, ritenendo che solo i membri della sua unità avrebbero potuto riconoscerlo: si limita dunque a fornire alcune informazioni per contestualizzare le immagini (le stesse che abbiamo riferito). Due giorni dopo, un suo superiore gli telefona, chiedendo spiegazioni: i giornalisti di *CNN*, *Fox News* e *MSNBC* avevano riconosciuto le mostrine della Divisione sulla divisa. La richiesta dei superiori è la rimozione immediata del video: Daniels esegue immediatamente, chiedendo a Funker530 di fare altrettanto. La gestione di questi contenuti è infatti un aspetto delicato per l'esercito, che si trova a far fronte ad un'impressionante quantità di materiali, provenienti dai mezzi di registrazione più disparati:

No war in history has been videotaped more than the Afghanistan war. Just about every piece of U.S. military equipment that moves carries a camera. There are cameras on military drones, helicopters, planes, trucks and tethered blimps that hover over bases. These cameras are there to make soldiers safer.

Senior military officials see other cameras on the battlefield as threats. The Pentagon goes to great, and at times absurd, lengths to portray combat as controlled and efficient. Pictures taken by official Army photographers on the battlefield are scrutinized before they are released to the public to ensure that soldiers are clean-shaven and wearing the proper uniforms, gloves and eye protection. Rules governing embedded journalists call for photographs of casualties to be taken from a "respectful distance."

Helmet-cams have the potential to explode the illusion of order and control. Soldiers can click record and quickly forget the devices are there. The cameras capture the brutality, fear and chaos of modern war without filter.<sup>647</sup>

Non c'è un regolamento che proibisca in toto l'uso delle videocamere – prosegue il quotidiano – popolari al punto che un particolare modello della GoPro è stato ideato proprio per gli elmetti da combattimento. Daniels, in particolare, la indossava in quanto membro dell'intelligence all'interno della sua unità ed era sempre attiva durante i

---

647 Ivi.



pattugliamenti. Visto come un potenziale strumento che poteva essere usato dalla propaganda talebana, in quanto ritraeva un soldato americano ferito sotto il fuoco nemico, apparentemente abbandonato dai suoi compagni, l'esercito ha pensato di far rimuovere il video con effetto immediato, imponendo al soldato di non parlarne in pubblico. Questo non ha ovviamente fermato le speculazioni online, né tantomeno impedito che venisse diffuso in altri canali, oltre che ripreso dai media, finendo addirittura nel videoclip della canzone *Everythang's Corrupt* del rapper Ice Cube. A beneficiarne maggiormente, nota ancora il *Washington Post*, sembra essere stato Funker530:

Buoyed by viewers flocking to see Daniels's video, Funker530's monthly traffic increased fivefold to about 25 million views in October. His advertising revenue surged, as well. A site such as Funker530, which has about 430,000 subscribers and averages 6 million to 8 million views a month, can take in as much as \$150,000 a year in advertising revenue, according to analysts.

Questa lunga ricostruzione, necessaria per capire meglio certe dinamiche dei flussi che alimentano la quantità crescente di contenuti provenienti dai teatri di guerra, deve tenere conto delle sempre più diffuse tecnologie che consentono la registrazione e la condivisione di contenuti prima soggetti al filtro dei *news media*. L'eterogeneità dei materiali è assoluta, così come sono diverse le motivazioni che inducono chi li registra a renderli pubblici: oggi è sufficiente avere un telefonino ed una connessione per poter diffondere preziosi dettagli di alcuni degli avvenimenti più rilevanti della storia recente. Pensiamo ad esempio alle concitate fasi che hanno preceduto e seguito la morte di Gheddafi, ora disseminate in decine di filmati disponibili in Rete,<sup>648</sup> o ai contenuti sensibili che iniziano a circolare attraverso account dell'applicazione Instagram, usata per scattare foto e diffonderle nei propri social network: il militare israeliano Mor Ostrovski l'ha usata di recente per divulgare uno scatto in cui viene inquadrata la nuca di un bambino attraverso il mirino di un fucile di precisione, scatenando la reazione dei vertici militari che hanno immediatamente aperto un'indagine.<sup>649</sup>

---

648 A puro titolo esemplificativo si veda il breve contributo *Killing Gaddafi*, caricato il 16 luglio 2012 dall'utente ali sabha, che mostra il corpo senza vita del rais Gheddafi circondato da una folla armata di fucili e videofonini.

[http://www.youtube.com/watch?v=Ba3ZXRJDGY8&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=Ba3ZXRJDGY8&feature=player_embedded)  
Ultimo accesso: 21 febbraio 2013.

649 Sara Bertuccioli, "Bimbo nel mirino del soldato: indignazione per la foto", *Repubblica.it*, 19 gennaio 2013.

[http://www.repubblica.it/esteri/2013/02/19/foto/bimbo\\_nel\\_mirino\\_del\\_soldato\\_indignazione\\_per\\_la\\_foto\\_shock-52966234/1/?ref=fbpr#1](http://www.repubblica.it/esteri/2013/02/19/foto/bimbo_nel_mirino_del_soldato_indignazione_per_la_foto_shock-52966234/1/?ref=fbpr#1)  
Ultimo accesso: 21 febbraio 2013.

Filmati che documentano una morte imminente sono stati ampiamente diffusi nel corso delle diverse fasi della “guerra al terrore” e Barbie Zelizer ricorda in particolare alcuni casi che hanno riscosso eco internazionale e sono ricordati per la loro particolare brutalità.<sup>650</sup> Le operazioni militari in Afghanistan sono state infatti segnate dall'utilizzo mediatico da parte degli estremisti islamici delle registrazioni delle decapitazioni dei propri prigionieri, a scopo propagandistico e come strumento di pressione per ottenere l'adempimento delle loro richieste. Ricostruendo i flussi di comunicazione che hanno assicurato la copertura internazionale degli eventi in questione, si notano significative differenze tra i casi documentati, anche in considerazione del mutato atteggiamento dell'opinione pubblica in relazione alle diverse fasi degli interventi militari.

A seguito della diffusione di una prima serie di foto che ne documentavano la cattura, la copertura mediatica del rapimento del reporter del *Washington Post* Daniel Pearl, avvenuta il 23 gennaio 2002, è stata dapprima presentata come la storia di un uomo in procinto di morire. In seguito, quando è stato diffuso il video della sua esecuzione, inoltrato alla *CBS* da un giornalista saudita, i media mainstream ne hanno mostrato solo alcuni frammenti, evitando di divulgare la parte più cruenta. Diversamente, sul web la propagazione è stata illimitata:

Surfacing first in the Middle East and thought to have originated in Saudi Arabia, where it reportedly became “a great hit”, the video soon was circulating on multiple continents. In the United States, the Web-hosting company ProHosters.com secured the full unedited footage, making it available to clients within days, among them Ogrish.com, which posted it. Though the FBI threatened Ogrish.com with legal action, saying it violated laws against publishing obscene content, it backed off the threat once the American Civil Liberties Union was brought in. The video appeared in the UK, where it remained on a British-registered Web site and was sent to multiple radical islamic organizations for posting. “People,” said one person who was sent a copy, “are sending it out like junk mail.”<sup>651</sup>

In quella che potremmo definire circolazione virale, mentre i media tradizionali si confrontavano sulla legittimità o meno della pubblicazione della clip in versione integrale, e l'immagine di Pearl serviva a giustificare l'intervento militare americano, gli utenti visionavano il documento nella sua interezza in perfetta autonomia.

Il caso di Nick Berg, rapito il 9 aprile 2004 e giustiziato secondo le stesse modalità, si iscrive invece in un momento fortemente critico rispetto all'intervento militare, e dunque ha a che fare con la percezione della legittimità della prosecuzione della

---

650 Cfr. B. Zelizer, op. cit. Si veda in particolare il capitolo 7: “When the 'As If' Erases Accountability”, pp. 267-305.

651 Ibidem, p. 281.

guerra, messa in dubbio da un'ampia fascia dell'opinione pubblica americana. Pubblicato da un sito simpatizzante di Al-Qaeda, il video è stato acquisito da *Reuters* e trasmesso l'11 maggio. Se chi privilegiava come canali di informazione quelli affiliati a *Reuters* ha dunque potuto visionarlo nella sua interezza, altri media ne hanno invece proposto solo alcuni frammenti: gli spettatori hanno dunque visto versioni diverse a seconda dello specifico medium utilizzato, delle differenti testate e gruppi editoriali. Non sempre questi materiali coincidevano, lasciando di conseguenza ampi margini al dibattito sulla loro lettura e interpretazione, a seconda del ruolo giocato dai media tradizionali o da quelli digitali nella loro diffusione.

Nel cambiamento di percezione rispetto ai due casi citati, ha giocato un ruolo rilevante lo scandalo di Abu Ghraib, emerso proprio nel lasso di tempo tra le due esecuzioni – in cui peraltro non sono mancati molti altri esempi di omicidi avvenuti secondo modalità analoghe – che sono in un certo senso complementari:

Pearl's beheading – a one of a kind event in the largely supported war in Afghanistan – was widely shown and seen because it encapsulated a key message about the war, embodying the tensions between “us” and “them” and emblemizing why going to war mattered; Berg's beheading – one of hundreds in an increasingly unpopular war in Iraq – was shown unevenly and seen at first but then hardly at all, because it competed with visuals that relayed the opposite message of American brutality. Due to their new media involvement, the depictions of both beheadings were managed not only by journalists, but by the victims' captors, official, bloggers, politicians, and bereaved family members. But in Pearl's beheading, journalists, collectively outraged by the death of one of their own, kept the coverage oriented to its less graphic “as if” moment, while a less uniform degree of journalistic outrage in Berg's beheading was offset by the energetic efforts of online bloggers and posters to make sure that the images were seen. Those efforts, however, were shaped by the transient nature of the Internet, which gave the images a short shelf life.<sup>652</sup>

Questo non sarebbe stato certo l'unico esempio di materiali audiovisivi divergenti emersi nel corso della “guerra al terrore”: basti pensare che, secondo l'analisi proposta da Zelizer, anche lo stesso video che ha attestato la morte di Saddam Hussein, giustiziato per impiccagione il 30 dicembre 2006, è circolato in due versioni sostanzialmente diverse. Quella ufficiale, fornita ai media subito dopo il fatto, mostra una sequenza di un minuto, priva di audio, che si interrompe nell'istante che precede l'effettiva esecuzione. Ma, quasi contemporaneamente, è iniziata a circolare una clip ripresa con un telefonino, stavolta con l'audio ben udibile, che mostra l'intera operazione e in particolare un Hussein che sembra iniziare a rispondere agli insulti dei presenti. Le due versioni avrebbero supportato due letture contrastanti, la seconda delle quali particolarmente gradita ai fedelissimi del raïs,

---

652 Ibidem, p. 292.

percepito come fiero fino all'ultimo istante di vita. Ma l'aspetto più rilevante è il fatto che i media tradizionali siano stati bypassati per aver scelto di puntare tutto sulla prima versione, adducendo motivazioni di decenza per giustificare la decisione, e, anche quando ne hanno mostrato alcuni frammenti, non si trattava che di un documento parziale, una volta saputa l'esistenza del secondo video. Un ulteriore tassello che complicava la questione era che, di nuovo, alcune testate avevano scelto di proporre anche la versione completa, mentre altre non lo avevano fatto: quindi la comprensione della notizia variava a seconda della “dieta giornalistica” di ogni cittadino. Una sorte diversa sarebbe toccata al fotogramma tratto dal video e usato dalla carta stampata per riferire l'evento: una singola immagine che avrebbe invece riscontrato un'uniformità pressoché totale nella scelta editoriale delle testate.

Dal panorama brevemente delineato è dunque facile intuire quanto la questione della circolazione delle immagini di morte relative a scenari di guerra risenta di un complesso set di variabili. All'interno di questo contesto è altresì possibile individuare una ancor più specifica categoria di contenuti, che sono stati ribattezzati da più parti come *warporn* (o *war porn*). Come accennato nelle prime fasi di questa trattazione, all'indomani della scoperta degli abusi subiti dai prigionieri nel carcere iracheno di Abu Ghraib, Jean Baudrillard analizza la vicenda parlando di sentimenti di abiezione a proposito di ciò che è accaduto nelle prigioni di Baghdad, contrapponendoli al senso di meraviglia provato durante l'attacco al World Trade Center. Pornografia e guerra si cristallizzano in quelle immagini provenienti dalla cattiva coscienza dell'America, da quei soldati immersi nelle immagini che essi stessi producono, ormai virtuali come la guerra.<sup>653</sup>

Matteo Pasquinelli avrebbe ripreso lo spunto del filosofo francese per sottolineare il voyeurismo sotteso alla visione delle immagini di Abu Ghraib, lo stesso che spinge al consumo ripetuto dei video sull'11 settembre. In quelle infrastrutture digitali che sono diventate formidabili mezzi di distribuzione di contenuti come la decapitazione di Nick Berg, Pasquinelli rintraccia uno scontro tra due modelli di culture dell'immagine contrapposti (“videocracy” VS “videoclasm”), in cui l'Islam si adegua al modello dell'Occidente optando per attacchi ed azioni destinate ad essere trasmessi dai media audiovisivi, ma in cui al tempo stesso le immagini di tortura registrate dai soldati americani si pongono come una nemesi interna a quella civiltà delle macchine che sembra sfuggire al

---

653 Cfr. J. Baudrillard, “Pornographie de la guerre”, cit., ora contenuto in *The International Journal of Baudrillard Studies*, Vol. 2, n. 1, January 2005, e, col titolo “War Porn”, in *Journal of Visual Culture*, Vol. 5, 2006, pp. 86-88.

controllo dei suoi stessi creatori. In una sorta di panopticon ultraleggero, per Pasquinelli i videofonini hanno dato vita ad una “networked mega-camera”, un Grande Fratello orizzontale in cui le immagini di Abu Ghraib e di Nick Berg si pongono come uno snuff movie proiettato su larga scala, una sorta di Rotten.com per le masse (Rotten è uno dei più noti *shock sites*). In questo senso, il war porn sarebbe anche da intendersi come un sottogenere del trash porn proveniente dai recessi più oscuri della Rete, in cui si simulano scene violente tra soldati o lo stupro di civili.<sup>654</sup>

Successive riprese del termine delineano con maggior precisione i contenuti che esso designa. Katrien Jacobs ricorda che i conflitti recenti hanno evidenziato il punto in cui culminano pratiche non certo nuove, ma che oggi si manifestano in tutta la loro evidenza, come il fatto che i soldati siano diventati fotografi che mostrano con orgoglio ad altri utenti del web i propri trofei:

When the Abu Ghraib abuse photos were revealed to the public at large in September 2005, several critics used the word *warporn* to denote the soldier's eroticized representations of torture. *Warporn* refers to a blurring of war torture and war mythologies as pornographic fictions. Web users were watching the torture images in their mediated twilight zones. They were not exactly war news, nor maintream pornography, but “fucked up” or altered strains of netporn culture.<sup>655</sup>

Le 279 foto e i 19 video in questione, riferisce Jacobs, sono stati diffusi online nei cosiddetti *Abu Ghraib Files*, raccolti da Mark Benjamin e Michael Scherer per il sito Salon.com e provenienti dalla documentazione di un'inchiesta interna dell'esercito americano. Tuttavia questo non sarebbe stato un evento isolato nella propagazione del warporn: un ruolo di rilievo lo avrebbe infatti giocato il sito Nowthatsfuckedup.com. Nel 2006 il gestore della piattaforma, il ventisettenne Chris Wilson, è stato condannato a 5 anni di libertà vigilata per aver contribuito a diffondere foto di cadaveri scattate da soldati americani e aver iniziato a commerciare contenuti provenienti dal fronte afgano e iracheno, forniti dagli stessi militari in cambio del libero accesso a materiali pornografici. Anche se l'arresto è ufficialmente avvenuto per motivazioni legate alle immagini e ai video sessualmente espliciti, va sottolineato che, al momento dell'arresto, il sito era usato da personale dell'esercito per mostrare cadaveri di Iracheni come trofei di guerra, e che dei

---

654 Matteo Pasquinelli, “Warporn! Warpunk! Autonomous Videopoiesis in Wartime”, Sarai Reader 05: Bare Acts, Amsterdam-Delhi, Sarai, 2005, pp. 492-499.

655 Katrien Jacobs, “Make Porn, Not War. How to Wear Network's Underpants”, in Jussi Parikka and Tony D. Sampson (edited by), *The Spam Book: On Viruses, Porn and Other Anomalies From the Dark Side of Digital Culture*, Cresskill, Hampton Press, 2009, p. 186.

150.000 utenti registrati almeno 45.000 erano militari.<sup>656</sup> Nowthatsfuckedup.com è stato attivo dal febbraio 2004 all'aprile del 2006, quando è stato chiuso dalle autorità della Florida: al momento dell'arresto, Wilson si giustificò asserendo di fornire un servizio a quei soldati al fronte che non potevano accedere a contenuti pornografici a pagamento a causa dei limiti imposti dalle compagnie titolari delle carte di credito rispetto ad acquisti effettuati da Afghanistan e Iraq;<sup>657</sup> di fronte ai 300 capi d'accusa legati alla distribuzione di materiale osceno, il ragazzo si era anche difeso sostenendo che le immagini postate dai soldati rappresentavano uno sguardo inedito (e più reale) su quanto stava succedendo al fronte.<sup>658</sup>

Il sito gestito da Wilson non sarebbe certo stato l'unico ad essere coinvolto in questo traffico, e l'iniziale circolazione one-to-one avrebbe assunto ben altre proporzioni grazie alla tecnologia: secondo quanto riferito dalla stampa, lo shock site Ogrish.com utilizzava infatti sofisticati programmi per monitorare i portali jihadisti e recuperare una gran quantità di immagini di morte ed esecuzioni, al punto da ricevere dalle 125.000 alle 200.000 visite uniche giornaliere, con punte di 250.000. La diffusione di queste immagini, come riportato dal *Guardian*, segna anche una diversa percezione del conflitto stesso rispetto alla prima guerra del Golfo, e dell'immaginario che esso ha contribuito a creare:

War porn is designed not to titillate, but to humiliate its victims and horrify its audience. Like pornography, its producers heighten their sense of reality by videoing themselves in the act, while its audience does the same by googling the videos. Grotesque new horror film franchises such as *Hostel* and *Saw* might be movies imitating war porn, which in turn has been inspired by movies. If the previous Gulf war seemed to exist only as a television spectacle, the new Iraq war can claim to be the first war fought by protagonists armed with digital cameras and access to the web. If the first existed only as a media-generated fantasy, this new one looks more like a pornographic nightmare.<sup>659</sup>

Riprendendo quanto scritto da Jacobs, *Repubblica* avrebbe segnalato il fenomeno definendolo “un vero e proprio genere, con migliaia di appassionati”, “un filone con siti dedicati, ma che sconfinava anche nei portali più noti”, ma anche “una moda che circola sul web” fatta di inquadrature in soggettiva catturate dai sistemi di registrazione dei bombardieri, in bianco e nero, con mirini elettronici e indicatori a riempire lo schermo:

---

656 Ibidem, p. 190.

657 John Oates, “Porn and gore man arrested”, *Theregister.co.uk*, 10 October 2005.

[http://www.theregister.co.uk/2005/10/10/gi\\_jane\\_arrested/](http://www.theregister.co.uk/2005/10/10/gi_jane_arrested/)

Ultimo accesso: 25 febbraio 2013.

658 Catherine Elsworth, “Website 'swapped war photos for porn'”, *The Daily Telegraph*, October 11, 2005, p. 15.

659 James Harkin, “Big Idea: War Porn”, *The Guardian*, August 12, 2006, p. 27.

A chiamarlo così sono stati per primi i soldati. “War porn”, dicono, e con il termine indicano un genere di video ben preciso proprio come il poliziesco o la commedia. Qui però non ci sono attori che recitano tutto quello che si vede è realmente successo in qualche parte del mondo. Il porno però c'entra poco, anzi niente, e il termine è usato solo per indicare che in quelle immagini c'è qualcosa di osceno. Non osceno come un nudo o una scena di sesso, ma come un corpo sventrato da una bomba o una casa di civili rasa al suolo da un caccia.<sup>660</sup>

Nell'articolo, lo “starsene davanti al computer a vedere la gente morire” è presentato come l'ultimo approdo di un lungo processo iniziato all'indomani dell'11 settembre: nel corso dei conflitti in Afghanistan e Iraq certi filmati delle azioni militari sarebbero stati diffusi in modo ufficiale dallo stesso esercito americano, per rafforzare il legame tra patria e fronte, mentre altri sarebbero stati registrati dai soldati utilizzando i sistemi dei Predator, gli aeromobili a pilotaggio remoto usati per operazioni di ricognizione e attacco. E in effetti i due video scelti da *Repubblica* come esempi per chiarire il fenomeno sono proprio registrazioni di questo tipo. Essendo inseriti nel player del sito, sono preceduti da uno spot pubblicitario (chi scrive ha visionato le clip precedute dal *commercial* della banca BNL gruppo BNP Paribas): nel primo, ripreso appunto da mezzi aerei di sorveglianza e caratterizzato dalla fitta comunicazione radio tra gli operatori, secondo il commento riportato dal quotidiano un gruppo di talebani intento a posizionare un ordigno ne provoca involontariamente l'esplosione, rimanendo annientato sul colpo. Nel secondo, l'unico ad essere introdotto da un *disclaimer* sul contenuto delle immagini, “un gruppo di talebani viene sorpreso a posizionare un ordigno esplosivo e subisce un attacco dalle forze aeree statunitensi”, che polverizzano letteralmente gli uomini con il lancio di un missile.

“L'ultima frontiera del voyeurismo online”, come viene definita nel pezzo, ha anche una variante caratterizzata dal montaggio delle immagini a cui viene aggiunta una colonna sonora hard-rock o metal:

Certo è che presto i video diventano di pubblico dominio e subito, già dal 2001, c'è chi inizia a montare vari spezzoni abbinandoli a colonne sonore fino a creare una vera e propria estetica del genere molto vicina a quella di certi videogiochi e film di guerra. Oggi i video in circolazione sono

---

660 Benedetta Perilli, “War porn: guerra e morte un fenomeno su YouTube”, *Repubblica.it*, 7 maggio 2010. [http://www.repubblica.it/tecnologia/2010/05/07/news/war\\_porn-3888074/](http://www.repubblica.it/tecnologia/2010/05/07/news/war_porn-3888074/)

Il 6 luglio 2012 *Repubblica* ha pubblicato un terzo video ripreso dalla telecamera di un elicottero Apache: il velivolo, in volo nei cieli della provincia di Wardack (Afghanistan), lancia un missile Hellfire contro quello che in seguito si sarebbe scoperto essere un contadino impegnato a piantare semi di papavero. Mentre preme il grilletto, il pilota canta “Bye, bye Miss American Pie”.

Laura Longo, “Il pilota Usa bombarda l'Afghanistan cantando”, *LaRepubblica.it*, 6 luglio 2012. <http://video.repubblica.it/mondo/il-pilota-usa-bombarda-l-afghanistan-cantando/100127/98506?ref=HREV-2>

Ultimo accesso: 26 febbraio 2013.

centinaia: si trovano su YouTube, su LiveLeak e soprattutto alla pagina Got War Porn?, un sito-archivio di tutto il materiale in circolazione.

Qui i video sono divisi per categorie: da corpi a truppe, da artiglieria a compilation, da vintage ai vari modelli di bombardieri e mezzi utilizzati. Il sito è stato aperto con lo scopo di combattere la “cyber-jihad” un video alla volta e nelle sue propaggini più estreme, e più nascoste, arriva a mostrare anche immagini di trash porn, un sottogenere del war porn ancora abbastanza sconosciuto che raccoglie video (finti e recitati, ma non meno raccapriccianti) di militari che stuprano le civili.<sup>661</sup>

Anche il sito Gotwarporn.com è oggi irraggiungibile, ma la voce relativa di Wikipedia precisa che, almeno alla data dell'ultimo accesso, il 20 settembre 2009, il portale si proponeva espressamente di “contrastare il cyber-jihad un video alla volta”: a questo scopo gli utenti potevano selezionare i contenuti sulla base di categorie suddivise per i tipi di armi, oppure per compilation o, ancora, tipologie speciali come “Bodies”, che accorpa video montati sull'omonima canzone della band texana Drowning Pool, contenuta nell'album *Sinner* (2001).<sup>662</sup>

Queste clip sono ora disponibili anche su piattaforme di video-sharing come YouTube, e recano infatti le indicazioni testuali elencate. Ad esempio, l'utente rocket83, che il 5 maggio 2006 ha caricato la clip *Let the bodies hit the floor*,<sup>663</sup> nelle informazioni relative al video ha inserito il seguente commento:

This is a collection of military clips put to Drowning Pool *Let the Bodies Hit the Floor*. Hope you can share the same love for the troops as I share, due to freedom I don't have to go to war. America is not close to perfect, but as a citizen it is our responsibility to end tyranny and carry freedom to the masses... at whatever cost. Freedom is a reward to those who are willing to buy it and blood is the only thing that will do it...

Where do you stand?

In the gap

Or on the frontline

Il video ha una durata di poco inferiore ai 2'30” ed è composto di due parti. La prima, che occupa circa un minuto, è costituita da un brano della colonna sonora del film *Terminator*, su cui scorre un testo indirizzato ai Talebani che inneggia alla superiore potenza militare americana e invita ad arrendersi all'esercito statunitense: la resa è l'unica speranza di salvezza per uscire da una guerra che non possono vincere per manifesta inferiorità militare. Ne riportiamo un passaggio, in cui si fa leva sulla potenza di fuoco americana come elemento di dissuasione alla lotta armata:

---

661 Ivi.

662 [http://en.wikipedia.org/wiki/War\\_porn](http://en.wikipedia.org/wiki/War_porn)

Ultimo accesso: 26 febbraio 2013.

663 <http://www.youtube.com/watch?v=1q4IUhWTlis>

Ultimo accesso: 26 febbraio 2013.



The Armed Forces of the United States are here to seek justice for our dead. Highly trained soldiers are coming to shut down once and for all Osama bin Laden's ring of terrorism and the Taliban that supports them and their actions.

Our forces are armed with state of the art military equipment. What are you using, obsolete and ineffective weaponry? Our helicopters will rain fire down upon your camps before you detect them on your radar. Our bombs are so accurate we can drop them right through your windows. Our infantry is trained for any climate and terrain on earth. United States soldiers fire with superior marksmanship and are armed with superior weapons.

Un ulteriore cartello annuncia “Taliban Bodies, Let the bodies hit the floor, October, 2001”: il brano *Bodies* dei Drowning Pool inizia subito dopo ed è sincronizzato su un montaggio che comprende foto dei leader di Al-Qaeda, filmati di mezzi militari in azione, fotogallery di truppe schierate sul campo, sequenze riprese dalle videocamere di droni e bombardieri e da quelle montate sui missili diretti a bersaglio. Il titolo della clip, *Let the bodies hit the floor*, è tratto proprio da una frase della canzone *Bodies*.

Da fenomeno di nicchia studiato dagli addetti ai lavori, il *war porn* è diventato piuttosto noto, tanto che, di recente, il sito web di informazione americano *The Daily Beast* ha approntato un breve filmato curato da Jon Groat, Jessica Ramirez e Andrew Bast, una sorta di mappa per muoversi in quella che è definita “A disturbing form of entertainment [...] A guide to the morally dicey, yet strangely popular genre”.<sup>664</sup> 3 minuti e mezzo costruiti a partire da materiale attinto online, che inquadrano il *war porn* nell'ambito delle forme narrative e dei linguaggi con cui l'uomo ha reso romantica la guerra (dall'epica greca alla televisione, passando per i dipinti che ritraggono i grandi condottieri del passato sui campi di battaglia di tutto il mondo). Se il Vietnam, secondo la ricostruzione proposta, ha portato la guerra nelle case degli Americani, la guerra del Golfo ha segnato la copertura del conflitto 24 ore su 24, mentre i più recenti fronti di Iraq e Afghanistan hanno mostrato chiaramente che chiunque sia in possesso di un cellulare e una connessione ad Internet può trasmettere contenuti dalle zone teatro delle operazioni militari. Abu Ghraib, l'analisi di Baudrillard, l'esecuzione di Nick Berg: secondo la guida, la progressione degli eventi ha portato alla pratica sempre più consueta di condividere nel cyberspazio “graphic war footage”, un'abitudine che ben presto diventa un'azione compulsiva inestricabilmente legata alla manipolazione delle immagini e all'uso di colonne sonore aggressive, in cui figurano band come Dope e P.O.D., ma anche Queen. “Predator porn” è un'etichetta alternativa con cui si indicano quei video realizzati a partire dalle riprese dei droni, mentre

---

664 <http://www.thedailybeast.com/newsweek/videos/2010/04/16/starter-kit-war-porn.html>  
Ultimo accesso: 26 febbraio 2013.

chi assembla le clip proviene dai ranghi dell'esercito o fa parte semplicemente di quella parte della popolazione, soprattutto di genere maschile, che, ritiene che le forze armate siano "cool". Abiezione e feticismo sono termini impiegati per descrivere i sentimenti in gioco, mentre il "tema universale" sotteso al *war porn* sarebbe l'umiliazione e la distruzione del nemico. Per questo esiste anche una scala di intensità per giudicare i contenuti: si va da una versione più leggera del genere, una sorta di *soft war porn*, all'X-rated, all'XXX, allo "snuff-like material", per arrivare infine ad una forma a buon mercato di Reality TV.

Così come altre etichette che abbiamo discusso nei capitoli precedenti, anche quella di *war porn* è dunque piuttosto aleatoria (né possiede quegli elementi stabili che la rendono un genere, termine a cui invece è associato nell'uso comune) e si applica senza troppo rigore a contenuti anche molto diversi tra loro; è tuttavia inserita in un contesto comunicativo che mostra una certa consuetudine nel legare il gergo delle forze armate a quello pornografico. Ciò avviene sia in ambito militare che in quello giornalistico: il costante flusso di informazioni che ha accompagnato l'evoluzione delle fasi dell'intervento armato ha sancito l'utilizzo nel linguaggio comune di una terminologia specifica che si appuntava sul "military hardware", sui "giocattoli fallici", sui modi di introdurre le nuove tecnologie applicate al *warfare* attraverso la minuziosa analisi delle caratteristiche tecniche, scomponendo gli oggetti come avviene con le convenzioni del porno. Modi di dire prettamente militari sono entrati nel vocabolario di tutti i giorni, mescolando espressioni pertinenti al sesso, allo sport e all'intrattenimento, in un misto di modi di dire presi dalla cultura popolare e che mescolano *Star Trek* alla vecchia "sindrome di John Wayne."<sup>665</sup>

Come ricorda Julian Petley nella sua ricerca su diffusione e consumo delle immagini provenienti da zone di guerra, gli spettatori reagiscono ad esse in larga parte basandosi su come percepiscono il contesto che le genera, ma la loro reazione alle immagini è condizionata dalle cornici analitiche di quegli stessi media che le hanno diffuse in prima battuta.<sup>666</sup> È bene dunque ribadire che il ruolo giocato dagli intermediari, in questo caso gli operatori della comunicazione, è determinante nel creare i *frame* di consumo dei contenuti che veicolano. Da questo punto di vista, le pratiche di manipolazione delle

---

665 Emma Brockes, "War in the Gulf: War Porn", *The Guardian*, March 27, 2003, p. 6.

666 Julian Petley, "War Without Death: Responses to Distant Suffering", *Journal for Crime, Conflict and the Media*, Vol. 1, n. 1, 2003, pp. 72-85.

immagini di morte, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, non necessariamente rispondono (solamente) a motivi di pura exploitation o di contro-propaganda, ma possono rivelare ragioni più profonde delle semplici motivazioni a cui fanno riferimento le analisi che si basano su parametri di giudizio che richiamano il paradigma pornografico. Non tener conto di certe dinamiche proprie della Rete può quindi far sì che alcune ragioni vengano sottostimate, qualora le analisi di questi fenomeni si concentrino sulla condanna morale di quei processi che agiscono su contenuti sensibili e che, si ritiene, non dovrebbero essere oggetto di alterazione o commercio.

#### 5.4 Remixare la morte.

Il giorno seguente la sua morte, il Colonnello Muammar Gheddafi non era più un *trending topic* su Twitter. Per essere più precisi, lo era ancora, ma il suo nome era legato ad altri tre: il 21 ottobre 2011 uno dei contenuti più condivisi sul social network era una sorta di meme-checklist che riportava i nomi di Saddam Hussein, Osama bin Laden, Gheddafi e... la stella del pop per adolescenti per eccellenza, ossia Justin Bieber. I primi tre della lista erano spuntati, ad indicare che erano stati eliminati, mentre il terzo non lo era, ed anzi poteva essere sostituito con qualsiasi altro personaggio fosse considerato un target di rilievo. Molti tweet erano battute di questo tono: “Gaddafi, bin Laden and Hussein walk into a bar. The bartender says, 'It's kinda dead in here tonight.’”

Curiosamente, quello stesso giorno uno dei *trending topic* in Italia era #Bin Laden, e non solo per il meme di cui sopra. Il traffico generato attorno al nome dello “sceicco del terrore” era dovuto a diverse ragioni, prima tra tutte il fatto che molti si chiedevano perché i video della morte di Gheddafi erano stati mostrati, a differenza delle immagini che avrebbero dovuto documentare il decesso di bin Laden.<sup>667</sup> Le conversazioni generate da questi quesiti si sommavano ad un altro flusso di comunicazione, incentrato sull'annuncio ufficiale della Sony, che confermava il posticipo del film di Kathryn Bigelow dedicato alla morte di bin Laden, all'epoca ancora senza titolo e in seguito ribattezzato

---

<sup>667</sup> Nel 2011 bin Laden era stato uno degli argomenti più dibattuti nel mondo: Facebook, ad esempio, in una classifica speciale intitolata *Memology 2011* e dedicata ai “top ten topics” discussi sul social network, riferiva che “the death of Osama bin Laden” era al n. 1, mentre “Military operations begin in Libya” era al n. 9. Cfr. [https://www.facebook.com/facebook?sk=app\\_271705986210152](https://www.facebook.com/facebook?sk=app_271705986210152)  
Ultimo accesso: 9 dicembre 2011.

*Zero Dark Thirty*. I fan e la stampa specializzata avevano immediatamente iniziato a domandarsi quali potessero essere i motivi del ritardo, contribuendo al traffico generatosi attorno al nome del leader di Al-Qaeda.

Nel frattempo, i video che mostravano la morte di Gheddafi salivano nelle prime posizioni di molte delle categorie di YouTube, come “News & Politics”, “People & Blogs”, “Entertainment”, “Most Viewed”. La marea montante dei contenuti suggeriti e correlati mescolava filmati trasmessi dai media a *vlog* satirici e rielaborazioni ironiche: tra le centinaia di risultati non filtrati ottenuti digitando semplicemente “Gaddafi execution” nella barra di ricerca, i più visti erano quelle stesse brevi clip realizzate dagli insorti e trasmesse dai network di informazione internazionali, ma anche una gran quantità di video che proponevano Gheddafi nelle più ridicole situazioni, nelle vesti di cantante hip-hop o come concorrente di Arab Got Talent. Il processo di *remix* era cominciato, e gli utenti online avevano iniziato a prendersi gioco del morto.

È ormai ampiamente noto che i media digitali consentono di intervenire dal basso in flussi di comunicazione che fino a qualche anno fa erano riservati agli operatori delle industrie creative, prendendo anzi proprio i contenuti distribuiti nell'ambito delle tradizionali dinamiche top-down e reimmettendoli, trasformati, nei canali orizzontali che scorrono nel web: i *prosumers* e i *social networkers*<sup>668</sup> si affrancano così dal ruolo di semplici spettatori, selezionando contenuti a partire dai quali realizzano *remix* e *mashup* che li ricontestualizzano in nuove forme simboliche, spesso aggressivamente ironiche. Un fenomeno complesso, che Axel Bruns così riassume:

What has really happened is that the increasingly availability of symmetrical media technologies – of networks like the Internet that afford their participants an equal chance to have their message heard – has simply amplified the existing cultural activities of independent fans and artists to an extent that they now stand side by side (and sometimes overshadow) the cultural output sanctioned by conventional publishers.<sup>669</sup>

Con il termine *produsage*, Bruns fa riferimento alle pratiche collaborative di creazione di contenuti messe in atto dai *producers*: un processo costante di sviluppo di contenuti e riscrittura di materiali precedenti. Pratiche che si inscrivono in un *mediascape*

---

668 Seguendo Stefan Sonvilla-Weiss, il social networker è “a multitasking information producer and manager, a multimedia artist and a homepage designer, an actor and a director of self-made videos, an editor and an author of his/her own blog, a moderator and an administrator of a forum...”.

Stefan Sonvilla-Weiss, *Communication Techniques, Practices and Strategies of Generation “Web n+1”*, in Stefan Sonvilla-Weiss (edited by), *Mashup Cultures*, Wien-New York, Springer, 2010, p. 214.

669 Axel Bruns, “Distributed Creativity: Filesharing and Produsage”, in S. Sonvilla-Weiss, op. cit., p. 24.

in cui, per dirla con le parole di Lev Manovich, è il software a prendere il controllo dei processi,<sup>670</sup> nell'ambito di quella cultura R/W (Read/Write) che Lawrence Lessig oppone alla RO (Read Only), con tutte le conseguenze che ne derivano dal punto di vista di spazi collaborativi, processi di negoziazione, economie della reputazione e questioni legate al copyright.<sup>671</sup> È altrettanto chiaro che queste dinamiche hanno a che fare con i fenomeni favoriti dal web e dai media digitali, incentrati sulle pratiche performative degli utenti prima ancora che sul rapporto tra i testi: azioni di riuso degli oggetti mediali come i *machinima*, che sono favorite dall'innovazione tecnologica e da prassi di appropriazione che, sottolineano Guglielmo Pescatore e Valerio Sillari, prescindono dal concetto di autorialità e progettualità soggettiva, per fondarsi invece su “fenomeni di diffusione orizzontale di informazioni e competenze, vere e proprie 'ricette testuali' la cui trasmissione è in gran parte dovuta a 'contagio', imitazione, partecipazione diretta.”<sup>672</sup>

Se Lessig e Bruns fanno riferimento a produzioni “tradizionali” per quanto riguarda i contenuti che ne sono oggetto, dinamiche analoghe sono alla base di quelle pratiche di manipolazione che hanno a che fare con contenuti sensibili, quali filmati di morti violente, vilipendio di cadavere o l'ironia greve ai danni delle vittime che, come abbiamo visto, spesso caratterizza le comunità online. Queste specifiche rielaborazioni scontano così una doppia condanna, che in prima battuta si concentra sul fatto di mancare di rispetto alla memoria di chi è rimasto coinvolto in incidenti mortali, alle vittime della violenza di stato, ai caduti sul campo, a chi perde la vita al fronte. E, in secondo luogo, ad un pubblico non avvezzo alle dinamiche di un panorama digitale in cui, per dirla con Vito Campanelli, “si è *creativi* perché gli strumenti digitali consentono di esserlo” e “si remixa perché remixare è un preciso obbligo evolutivistico”, questi processi (e con essi *file-sharing* e pirateria) appaiono legati a modelli di comportamento percepiti come borderline, trasgressivi, al limite dell'illegalità.<sup>673</sup>

Così, navigando su piattaforme come YouTube è tutt'altro che raro imbattersi in frammenti di sequenze che catturano decessi nelle modalità più varie, estrapolati da servizi giornalistici, estratti dalle cornici di fruizione più istituzionali, decontestualizzati e

---

670 Lev Manovich, *Software Culture*, Bologna, Olivares, 2010.

671 Lawrence Lessig, *Remix. Il futuro del copyright (e della nuove generazioni)*, Milano, Etas, 2009.

672 Guglielmo Pescatore, Valerio Sillari, “Machinima: giocare a fare cinema,” *Bianco e Nero. Filming the Game/Playing the Film. L'immagine videoludica: narrazione e crossmedialità*, n. 564, Anno LXX, maggio-agosto 2009, p. 54.

673 Vito Campanelli, *Remix It Yourself. Analisi socio-estetica delle forme comunicative del Web*, Bologna, Clueb, 2011, pp. 64 e 128.

trasformati in qualcosa di nuovo che viene poi riconsegnato alla circolazione dei dati digitali. Considerati i termini di servizio delle piattaforme in questione, che consentono di segnalare contenuti come inappropriati, si tratta di flussi instabili che non sono organizzati come quelli che abbiamo visto a proposito degli shock sites. Si tratta, semmai, per riprendere un'espressione di Christian Christensen a proposito della varietà di immagini provenienti dai campi di battaglia, di “ephemeral communicative spaces”, e cioè

discursive slots that emerge following particular local, national or international events: slots that are open for a finite time (hence their ephemeral nature), but within which topics of sociocultural or political importance are addressed and debated. The US occupation of Iraq is clearly a geopolitical event that has gone beyond the ephemeral, yet there were instances during the conflict – the initial invasion, the fall of Baghdad, the execution of Saddam Hussein, the siege of Fallujah, Abu Ghraib – where such ephemeral communicative spaces did open and topics such as US imperialism, torture and the legality of war were addressed.<sup>674</sup>

Secondo Christensen, al termine dell'occupazione dell'Iraq tutti quei video che sono stati creati e caricati dai militari come una forma di espressione personale e che possono essere intesi come prodotti realizzati all'interno di uno specifico spazio comunicativo, quando quei soldati si ritireranno rimarranno online, in uno stato di animazione sospesa, come cyber-reliquie che non avranno più un valore legato alla novità, ma il cui dato di testimonianza soggettiva e personale rimarrà intatto.

Tralasciando per ora i video dei combattenti di professione, così come quelli realizzati dai terroristi in prima persona, ciò su cui vale la pena riflettere ora è invece la risposta da parte degli utenti a questi contenuti, visti alla luce delle pratiche di riuso che qui stiamo considerando. Come abbiamo detto, si tratta molto spesso di rielaborazioni ironiche, ma altrettanto spesso l'obiettivo non è la risata scomposta: rieditare queste immagini risponde a diverse motivazioni che si intrecciano alle reazioni immediate di fronte a violenza e comportamenti devianti.

Nelle interrelazioni che nascono dalla navigazione tra i contributi, soprattutto quando non fanno capo a nicchie ben strutturate come quelle di siti tematici o dei forum, assistiamo dunque a percorsi e collegamenti che mettono in comunicazione diretta narrazioni variegata come le traiettorie seguite dai naviganti, generando reazioni complesse che vanno al di là di semplici reazioni di disgusto o condanna.<sup>675</sup> Così, in poco più di un

---

674 Christian Christensen, “Hey Man, Nice Shot!; Setting the Iraq War to Music on YouTube”, in Pelle Snickars, Patrick Vonderau (edited by), *The YouTube Reader*, Stockholm, National Library of Sweden, 2009, p. 214.

675 Per un'introduzione alle dinamiche che si generano tra utenti nelle piattaforme di video sharing si veda Jean Burgess, Joshua Green, *YouTube*, Milano, Egea, 2009.

paio di click un *net surfer* può saltare tematicamente da una clip che propone la finta esecuzione di Peter Berg ad una fotosequenza che ricostruisce l'impiccagione dei cospiratori che hanno contribuito alla morte del Presidente Lincoln, per “atterrare” poi nel mezzo di uno scontro a fuoco in Iraq, ripreso dal punto di vista dei militari coinvolti nel conflitto.

Questi frammenti interagiscono con lo spettatore, costringendolo a prendere parte alle discussioni che generano e portando alla creazione di ulteriori clip che ne producono a loro volta... Come notano Nelli Kambouri e Pavlos Hatzopoulos,

Online video – in a fashion more reminiscent of computer games than cinema or television – devalues beginnings and endings. Violent videos too often capture a series of episodes that extend for ever online. What happened before or after is left for the imagination of different viewers to recreate. [...] What is distinct though – being, in fact, one of the main features of online video aesthetics – is that these episodes, can be cut to pieces, re-assembled, commented on, replicated as many time as possible, and might still be the same.<sup>676</sup>

In un ambiente come YouTube, le immagini delle esecuzioni, dirette o processate dai media mainstream, diventano un contenuto mobile circolante nel cyberspazio, disponibile al riuso e soggetto alle pratiche di remix e mashup. Anzi, data la popolarità delle immagini che entrano in prima istanza nel circuito delle news generando un forte *hype*, sono ancora più appetibili per quei prosumers che vedono potenzialmente crescere l'attenzione verso l'esito del loro processo di manipolazione.

A volte il prodotto finale è tutt'altro che rilevante e contribuisce solamente ad aumentare il rumore di fondo tipico degli ambienti digitali, perturbati da fenomeni di trolling e flame wars; in altri casi, invece, anche laddove portate avanti con toni accesi, le discussioni fomentate da queste narrazioni di secondo grado sono di un certo interesse e mettono bene in evidenza alcuni nodi irrisolti e nervi scoperti riguardo temi caldi come religione, politica e gusti personali, estendendosi nel tempo e riattivandosi ogniqualvolta un utente decida di commentare un contenuto realizzato in precedenza.

Dal momento che l'esperienza di navigazione differisce di volta in volta e cambia a seconda della disponibilità o meno delle clip, delle scelte degli utenti e dei percorsi attivati, ci limiteremo a segnalare certi trend facendo riferimento ad alcune delle scelte tra le molte possibili, selezionando su YouTube il termine di ricerca “execution”, che per

---

676 Nelli Kambouri and Pavlos Hatzopoulos, “Making Violent Practices Public”, in Geert Lovink and Sabine Niederer (edited by), *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2008, p. 130.

molto tempo, specie a ridosso di drammatici eventi, è stato uno degli *hot topics* sul web.

Tra i risultati ottenuti compare una grande quantità di *fanmade* compilation che elencano le “migliori decapitazioni” tratte da film e video games: ad esempio, la *Top 5 video game decapitations*, un semplice montaggio delle “5 most grueling decaps”,<sup>677</sup> come specificato dall'utente 117piehitman. In modo analogo, gorefandanny ha caricato *Top 5 Decapitation/Beheading Horror Movie Death Scenes/Moments*, una compilation di 5'41” sincronizzata sulla canzone *This Calling* della band All That Remains.<sup>678</sup> L'utente si è però preoccupato di precisare che il contenuto può essere inappropriato per certi spettatori, segnalandolo con l'apposito *warning* che compare appena se ne avvia la riproduzione:

This video may contain content that is inappropriate for some users, as determined by the video uploader. To view this video, please verify that you are 18 or older by signing in or signing up. If you would instead prefer to avoid potentially inappropriate content, consider activating YouTube's Safety Mode.

Dimostrando una particolare attenzione per utenti meno abituati a fruire, anche solo per errore, immagini violente, l'uploader ha inserito un secondo disclaimer a lettere maiuscole nella sezione commenti: “WARNING: CONTAINS GORE - DO NOT WATCH UNLESS YOU WANT TO SEE GORE!!! YOU HAVE BEEN WARNED!!!!” E si è inoltre premurato di precisare che non è il proprietario del materiale caricato: “I did not or do not wish to break any copyright laws by doing this. I do not own or pretend to any of the clips shown... if you have any sense you can see this as free advertising!”

Consideriamo ora una seconda categoria che prevede un maggior livello di interazione con i contenuti prodotti in origine dai terroristi: cosa succede quando, per usare un'espressione cara a Henry Jenkins, un *textual poacher*<sup>679</sup> approccia un video di Al-Qaeda? Riportiamo innanzitutto una considerazione espressa proprio da Jenkins, che ha messo in relazione YouTube e il Vaudeville, avanzando l'ipotesi che il primo rappresenti per il XXI secolo ciò che il secondo era per il XX. Sul suo blog ha infatti scritto:

In a context of constant variation, the individual performer tried above all else to be memorable,

---

677 La clip, della durata di 3'18”, comprende, dalla quinta posizione alla prima: *Proto Type*; *Gears of War*; *Resident Evil 4*; *Turok Evolution*; *No More Heroes*.

<http://www.youtube.com/watch?v=ydnf80tIwEM&feature=related>

Ultimo accesso: 15 dicembre 2011.

678 In questo caso il ranking, dal n. 5 al n. 1, elenca i seguenti film: *Halloween: 20 anni dopo*; *Guinea Pig 2: Flowers of Flesh and Blood*; *Hellraiser: Bloodline*; *Nightmare in a Damaged Brain*; *Venerdì 13*.

<http://www.youtube.com/watch?v=iS9hrZ87Bs0&feature=related>

Ultimo accesso: 17 dicembre 2011.

679 Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992.



which typically meant a strong reliance on spectacle and a desire to intensify emotional effects. Similarly, the YouTube performer wants to be so spectacular that you feel compelled to pass their content along to your friends. It depends upon extreme spectacles, shocks, and stunts (the Jackass side of the platform) to produce content that will move virally across the blogosphere. The best YouTube content is content that is so unbelievable that it has to be shared.<sup>680</sup>

A proposito della viralità dei contenuti legati alla morte abbiamo già espresso diverse considerazioni, ma cerchiamo ora di restringere ulteriormente il campo focalizzandoci sulla strategia propagandistica messa in atto dai gruppi radicali che ha avuto nel web il suo fulcro nel primo quinquennio degli anni Duemila. A proposito della guerriglia asimmetrica condotta dai fiancheggiatori di Al-Qaeda utilizzando le tecnologie audiovisive, in un articolo pubblicato sul *New York Times* Michael Ignatieff ha provocatoriamente paragonato i terroristi agli impresari, e i torturatori ai video artisti, asserendo che “this is terrorism as pornography, and it acts like pornography: at first making audiences feel curious and aroused, despite themselves, then ashamed, possibly degraded and finally, perhaps, just indifferent. The audience for this vileness is global.”<sup>681</sup> La considerazione di Ignatieff non è certo un unicum nel panorama delle analisi del fenomeno: i “beheading videos” sono diventati per un certo periodo una categoria assolutamente popolare, parzialmente mostrati dai media mainstream nelle loro versioni originali, manipolati online e reintrodotti nuovamente nel circuito broadcast. All'indomani della sua diffusione, il video della decapitazione di Nick Berg è stato definito dalla stampa “a press release, carefully designed for a global audience.”<sup>682</sup>

Ma questi strumenti di propaganda possono appunto essere oggetto di falsificazione, come è emerso nel caso della clip realizzata dal poco più che ventenne Benjamin Vanderford, che ha simulato la sua stessa decapitazione con l'aiuto di un amico, fingendo la cattura e l'esecuzione con tanto di sangue finto.<sup>683</sup> Vanderford ne ha ripreso la grammatica fatta di proclami recitati a mani legate, appelli a lasciare il paese, minacce di

---

680 Henry Jenkins, “YouTube and the Vaudeville Aesthetic”, *henryjenkins.org*, November 20, 2006.  
[http://henryjenkins.org/2006/11/youtube\\_and\\_the\\_vaudeville\\_aes.html](http://henryjenkins.org/2006/11/youtube_and_the_vaudeville_aes.html)  
Ultimo accesso: 23 dicembre 2011.

681 Michael Ignatieff, “The Terrorist as Auteur”, *New York Times Magazine*, November 14, 2004, pp. 50-58.  
[http://www.nytimes.com/2004/11/14/movies/14TERROR.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2004/11/14/movies/14TERROR.html?_r=1)  
Ultimo accesso: 23 dicembre 2011.

682 Matthew B. Stannard, “Beheading video seen as war tactic/Experts say terrorists employing grisly for of propaganda”, *Sfgate.com*, May 13, 2004.  
<http://www.sfgate.com/news/article/Beheading-video-seen-as-war-tactic-Experts-say-2759744.php>  
Ultimo accesso: 4 marzo 2013.

683 Visibile al link <http://www.spike.com/video-clips/g6z0at/ben-vanderfords-hoax-decapitation>  
Ultimo accesso: 4 marzo 2013.

essere sterminati, inserti grafici in lingua araba e immagini di cadaveri brutalmente martoriati. Il video culmina con una breve scena in cui il “rapito” viene giustiziato con il taglio della gola. Il motivo della messa in scena? Stando al giovane, lo avrebbe fatto per attirare l'attenzione e per dimostrare la facilità con cui questo tipo di messaggi possono essere contraffatti.<sup>684</sup>

A questo proposito, Giulio Latini ricorda come questi video siano stati analizzati facendo riferimento alla loro costruzione teatrale: per sottolinearne i tratti ricorrenti usa espressioni come “scenografia ricorsiva”, “tetra sceneggiatura”, “sequel” e “story-board”, “filiera multimediale dell'orrore.”<sup>685</sup> E sono proprio questi elementi codificati a stimolare l'interesse dei remixer, i quali, a partire da una matrice, realizzano serie di video derivati che compongono cluster di “ipotesti deboli”. Come nel caso di Vanderford, popolarità e visibilità sono alcune delle molle immediate che spingono a manipolare i contenuti di morte, a cui si mescolano massicce dosi di humor nero, conteggiato, secondo la prassi del web, in *lulz*.

Si veda ad esempio *Beheading of Soldier (best parody ever)*,<sup>686</sup> caricato il 4 dicembre 2007 nella categoria “Entertainment” dall'utente Gspotje, con i seguenti tag: “funny”, “beheading”, “decapitation”, “mobile”, “phone”, “video”. Al momento in cui scriviamo è stato visto oltre 1 milione e mezzo di volte. La clip è realizzata senza stacchi di montaggio: una *single take* di 1'12” mostra un uomo seduto con le mani legate, con indosso una t-shirt strappata. Sembra sia stato colpito in volto, probabilmente dai due uomini mascherati che lo circondano, vestiti con mimetiche e armati di coltello e pistola. Dietro di loro, solo un muro bianco, illuminato da una fonte di luce proveniente dall'angolo in basso a destra dell'inquadratura. La scena inizia quando uno dei rapitori comincia a leggere un messaggio indirizzato all'ex Presidente George W. Bush, in una sorta di linguaggio che scimmietta l'arabo, con sottotitoli in inglese: mentre l'uomo parla di occupazione militare, petrolio rubato, madri uccise, mariti assassinati, e della reazione del popolo iracheno contro l'invasore occidentale, una suoneria lo interrompe. Il secondo uomo mascherato sembra seccato, ma lui risponde al telefonino: all'altro capo, la sua

684 Associated Press, “American fakes own decapitation in tape”, *nbcnews.com*, August 7, 2004.

<http://www.nbcnews.com/id/5629119/#.UTSliKU8mNc>

Ultimo accesso: 4 marzo 2013.

685 Giulio Latini, “Il corpo sacrificale nel video del terrore”, *Close-up – Storie della visione. L'attore nell'epoca della guerra santa planetaria*, n. 17, anno IX, Roma, Kaplan, novembre 2005 – febbraio 2006, pp. 11-20.

686 <http://www.youtube.com/watch?v=WGi9vyYzE58&feature=related>

Ultimo accesso: 4 marzo 2013.

compagna parla di una lite che hanno avuto in precedenza. Lui dice di essere dispiaciuto e di amarla. Nel frattempo, una scritta in sovrapposizione recita: “Non fare lo s.....o. Metti la vibrazione.” L'uomo riprende poi a recitare il proclama.

In apertura e chiusura della sequenza, un'animazione mostra una sorta di pin-up seduta davanti ad una bandiera americana rovesciata, con la scritta sovrapposta “Capital BS” e un gemito femminile come commento audio. Non ci sono altri elementi visibili che aiutino a determinare la provenienza del video, ma Gspotje stesso precisa che si tratta di una parodia per uno spot di telefoni cellulari (anche se non è chiaro di quale modello si tratti), che vorrebbe mostrare quanto è scortese essere sempre raggiungibili dalle tecnologie mobile. L'utente precisa di non supportare in alcun modo gruppi radicali, che l'intento dello spot non è mancare di rispetto alle vittime o ai famigliari di chi ha subito quella sorte, e invita chi vuole contribuire a realizzare un mondo migliore a fare qualcosa di concreto per cambiarlo e smettere di cercare vere decapitazioni online.

Possiamo considerare *Beheading of Soldier* come un *live action fake*, assimilabile alle varianti in cui i soldati americani, a ruoli inversi, si riprendono mentre fingono di essere terroristi sul punto di uccidere un loro prigioniero: sono esempi di questa categoria clip come *Brutal execution*, realizzata, ci informa l'autore, durante un turno di servizio nel corso del conflitto tra U.S.A. e Iraq.<sup>687</sup>

Una seconda tipologia di video prevede invece la realizzazione di contenuti a partire da materiali di repertorio, rielaborati con semplici e veloci procedure di editing. In questo caso, le relazioni con i materiali di partenza, evidenti nei tag scelti per dettagliarne la descrizione, fanno emergere più chiaramente le reti di relazioni che legano i frammenti. Digitando “Daniel Pearl Execution”, ad esempio, otteniamo infatti una considerevole quantità di risultati che attingono a reportage, interviste ai famigliari, UGC di tributo alla memoria del giornalista. La morte di Pearl diventa una matrice di narrazioni,<sup>688</sup> un mosaico aperto in continua evoluzione, a partire proprio da quel video che, mandato in onda dalla CBS e poi diffuso su Internet, ha scatenato una ridda di ipotesi e riletture su chi fosse veramente il giornalista: ufficialmente sulle tracce del terrorista Richard “shoe bomber” Reid, è stato di volta in volta indicato come spia, uomo al soldo della CIA, ebreo oggetto

---

687 <http://www.youtube.com/watch?v=GfKux339WkA&NR=1>

Alla data dell'ultimo accesso, il 7 marzo 2013, il video ha totalizzato oltre 4.400.000 visualizzazioni.

688 Una caratteristica, questa, condivisa da certi aspetti della serialità contemporanea, che hanno precise conseguenze sulla concezione della morte stessa nei prodotti seriali: per una trattazione dell'argomento si veda V. Innocenti, G. Pescatore, op. cit., pp. 61-63.

di attacchi antisemiti... Soprattutto online, dove la vicenda Pearl è uno di quegli argomenti sensibili in grado di catalizzare flame wars che coinvolgono centinaia di utenti proprio perché riassume i principali terreni di scontro ideologico: terrorismo, religione, complotti, servizi segreti e lo spettro onnipresente di Al-Qaeda. Al centro di tutto, quel filmato di poco più di 3 minuti e mezzo in cui Pearl afferma per l'ultima volta la propria identità e dal quale ha origine la proliferazione degli User Generated Contents prodotti dagli utenti che lo rielaborano, lo commentano, ne fanno un luogo di memoria viva che interagisce con una produzione di contenuti mediali più ampia: dai reportage dei TG al cinema, dall'editoria alla musica.

La morte come matrice, appunto, da cui si dipanano i fili delle innumerevoli narrazioni, delle prove a sostegno delle interpretazioni, di quelle che invece le smontano. Sembra chiaro che ci troviamo di fronte al paradosso della persistenza virtuale di una vicenda che ha un esito concreto senz'altro indiscutibile; eppure, questa possibilità è garantita dall'apertura alla riscrittura, che consente di ascrivere la virtualità delle rielaborazioni ad una condizione di non-morte. Così come, condividendo quanto Pescatore e Innocenti affermano, in ben altro contesto, a proposito del videoclip quale “prodotto a utilità ripetuta” in grado di sottostare alle logiche di ritorno e ripetizione, in maniera analoga a un episodio di una serie tv,<sup>689</sup> anche in questo caso la morte, almeno in video, cessa di essere un evento puntuale per aprirsi a principi di serializzazione.

Per quanto riguarda Pearl, alcune ri-scritture e illazioni sono più autorevoli e documentate di altre. A cominciare dal resoconto “interno” della moglie Mariane, che nel libro *Un cuore grande*<sup>690</sup> ripercorre le concitate fasi delle ricerche, per chiudere il volume lasciando ampio spazio alle testimonianze di cordoglio di perfetti sconosciuti provenienti da tutto il mondo. In parte, si è detto, questi contenuti additivi sono soggetti a speculazioni: come nota Bernard-Henri Lévy, autore di quello che lui stesso definisce un romanzo-verità sulla vicenda, “quando la realtà si sottrae allo sguardo, interviene inevitabile l'immaginazione.”<sup>691</sup> Se invece consideriamo il cinema, notiamo una scelta opposta rispetto all'inchiesta di Lévy. Nel suo rifarsi al libro scritto da Mariane, l'adattamento di *Un cuore grande (A Mighty Heart, 2007)* non è, nelle parole del regista stesso Michael

689 Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, “Il mostruoso quotidiano. Le storie di morti viventi nella serialità”, in Giulia Carluccio, Peppino Ortoleva (a cura di), *Diversamente vivi. Zombi, vampiri, mummie, fantasmi*, Milano, Il Castoro, 2010, p. 205.

690 Mariane Pearl, *Un cuore grande. La vita e la morte coraggiose di mio marito Daniel Pearl*, Milano, Sonzogno, 2004.

691 Bernard-Henri Lévy, *Chi ha ucciso Daniel Pearl?*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 10.

Winterbottom, un film su Daniel, ma sulla moglie: l'unica soluzione possibile, secondo il cineasta, per non speculare sul martirio del giornalista.<sup>692</sup> Di qui la scelta di non mostrare il video né ricostruirlo, dedicando pochi e brevi passaggi solo alle prime fotografie del rapimento diffuse dai sequestratori, relegando per il resto del racconto la presenza di Daniel a sfuggenti flashback. Quello di Winterbottom è un contributo alla ricostruzione dei fatti e alla memoria del giornalista che, unito ai molti altri ritratti diffusi dai media, hanno portato alcuni a ritenere che, al tempo della sua uccisione, Pearl rappresentasse “[...] the quintessential American Achievement”;<sup>693</sup> altri hanno sottolineato quanto la vicenda presentasse tutti gli ingredienti di un melodramma hollywoodiano, condividendo la scelta del regista e condannando la sete di ascolti di *CBS News*, che aveva trasmesso parte del filmato nel corso dei suoi notiziari. Immagini che, in ogni caso, rimangono uno dei simboli più noti del terrore a portata di clic a cui ci ha abituati la globalizzazione.<sup>694</sup>

Ed è proprio online che (non) si chiude il cerchio della circolazione di queste immagini, consegnandole alla perenne metamorfosi. A questo punto, ogni scelta compiuta dall'utente di fronte ad un reticolo di risultati così complesso pone il navigante davanti ad una serie di alternative possibili, ciascuna delle quali presenta diversi gradi di esposizione a materiali sensibili. Clip “age restricted” come *Decapitation of Daniel Pearl, censored*,<sup>695</sup> postata il 13 novembre 2009 dall'utente huna240, sono leggere variazioni del filmato originale: in questo caso è stata eliminata la parte più cruenta, mentre un frame finale riporta la rivendicazione dell'esecuzione da parte del terrorista pachistano Khalid Sheikh Mohammed. Nonostante il tasso di visualizzazioni non sia particolarmente significativo dal punto di vista numerico, i commenti generati iniziano a farsi interessanti perché toccano nodi mai sciolti di contrapposizione accesa: tra i due poli estremi, quelli cioè del gratuito attacco antisemita e del sentimento di pietà verso il defunto, si innestano complesse questioni che toccano la critica alla copertura mediatica delle azioni di guerriglia dei

---

692 In una intervista rilasciata a *L'Avant-Scène Cinéma*, Winterbottom afferma: “Je ne pouvais pas montrer ce qu'il est advenu après son enlèvement, parce que personne ne connaît exactement le déroulement de son martyr. Il aurait fallu spéculer, prendre le risque d'avancer des contrevérités. Je ne voulais pas.”

Yves Alion, “À propos de Un coeur invaincu. Entretien avec Michael Winterbottom”, *L'Avant-Scène Cinéma*, n. 564, 2007, pp. 110-113.

693 Harlan Jacobson, “A Mighty Heart”, *Film Comment*, Vol. 43, n. 4, July/August 2007, p. 71. Jacobson prosegue l'analisi del film sottolineando come il video sia presente nella pellicola solo come *reaction shot* manifestato sui volti dei personaggi.

694 Philippe Jean Poirier, “A Mighty Heart. Le principe de résilience”, *Séquences*, n. 250, Septembre-Octobre 2007.

695 <http://www.youtube.com/watch?v=EsgspDyTxDc>

Il 27 dicembre 2011 contava 26.945 visualizzazioni. In data 7 marzo 2013 non risulta più disponibile su YouTube.

terroristi, riflessioni sulla situazione politico-militare che ha generato la risposta armata di gruppi radicali organizzati (la teoria delle azioni come “prodotto” dell'ambiente che le genera), il paragone con la situazione palestinese, quale sia la parte che ha le ragioni più legittime per portare avanti il conflitto... Se il video ha un evidente significato politico e uno scopo propagandistico, l'articolazione dei commenti suggerisce la possibilità di isolare un nucleo di conversazioni produttive che va al di là del rumore di fondo e degli insulti, ampliandosi ad una meditazione più profonda sulle cause che hanno determinato la tragedia e mostrando una riflessione sull'uso delle immagini in teatri di guerra e sull'importanza del contesto geo-politico in cui sono iscritte.

Se ciascun video di YouTube ha dunque un'articolazione interna derivata dai commenti prodotti, ben visibile nell'architettura dei commenti, va di pari passo considerata l'articolazione esterna che deriva dalle interrelazioni con i *related contents* e i suggerimenti che derivano dal *tagging* e dalle procedure di *folksonomy*. Tra questi video spicca *Nick Berg-Horrible Beheading – Your Thoughts?*,<sup>696</sup> caricato il 29 dicembre 2009 da TheDramaticSkeleton e taggato come “beheading”, “terrorists”, “decapitation”, “blood”, “knife”. Con oltre 5.140.000 visualizzazioni, 5.000 “dislikes” e 480 “likes”, ha prodotto più di 6.000 commenti. La struttura è assolutamente semplice: appena 39 secondi di un freeze frame del video originale che mostra Nick Berg seduto a terra, in tuta arancione, e dietro di lui un commando di 5 uomini armati, con il volto coperto (sono gli stessi che di lì a poco gli toglieranno la vita). In apertura e chiusura due cartelli: il primo, statico, chiede “What Are Your Thoughts On What Happened?”; il secondo, a scorrimento, invita a commentare il video esprimendo la propria opinione. Il tutto è accompagnato da musica jazz, il brano *Birdland Jump 2* di Paul Quinichette.

La configurazione di un video simile, nonché della pagina stessa della piattaforma che lo ospita, rispondono al lato effimero del web, perché soggette a cambiamenti nel tempo e modifiche da parte degli autori. La sua versione precedente,<sup>697</sup> di 40 secondi, nonostante sia pressoché uguale è ben più interessante perché si apriva con la seguente nota di TheDramaticSkeleton:

PAUSE THE VIDEO AND READ!

1- before you say HOW DARE YOU PUT THIS UP, why did you search and or click on it? dont get

---

<sup>696</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=hUWoj9tXeTE>

Ultimo accesso: 7 marzo 2013.

<sup>697</sup> Visualizzata il 28 dicembre 2011. Riportiamo i commenti degli utenti nella loro versione originale, errori grammaticali compresi.

- angry at me when your blood lust goes unquenched, i didnt force to watch it.
- 2 – Thankyou to those who are actually asking questions and giving thoughts on the topic and not mindlessly posting ingnorant comments.
- 3 – i believe this was a CIA operation. please feel free to try and sway me otherwise, i like discussing it.
- 4 – i agree with the killing of humans because i think we dont deserve to be on the earth, and i could kill myself, but that wont do ANYTHING. i may aswell TRY and enjoy my life, and i do occasionally.
- 5 – this video is for INTELLECTUAL/POLITICAL discussion so if you are a retard get off now.
- 6 – im well aware its a picture, i made the video.
- 7 – I honestly think that all religions are a lie, and its followers are pathetic
- 8 – i know ill get hate mail, but i hope the interesting discussions that are emerging from this will continue as i like to learn and broden my horizons.
- 9 – The music is jazz. get over it, its no reflection on the events.
- 10 – Please only comment if you are interested in discussing the topic. not me.

Prima di considerare alcuni dei commenti derivati, è bene soffermarsi su questa nota introduttiva. Ammettendo che il tutto non sia un'esca posizionata da un troll che punta a scatenare una flame war facendo leva sul clamore mediatico suscitato dalla vicenda,<sup>698</sup> il primo punto evidenzia l'aspetto che abbiamo più volte riscontrato nei capitoli precedenti: qual'è la ragione per cui guardiamo filmati di morte? Sete di sangue o necessità di capire meglio certi eventi andando alla fonte delle notizie? L'utente sembra essere consapevole che la sua clip scatenerà reazioni dure, tanto più che l'aver aggiunto una traccia audio jazz a commento di un evento drammatico lascerebbe presagire un intento offensivo o quantomeno provocatorio. L'aver lasciato attiva l'opzione "reply" sembra in linea con l'intento di aprire una discussione, pur non togliendo il dubbio che serva a catalizzare la rabbia di chi visualizzerà la clip, assolvendo così allo scopo di chi voglia "trollare" i malcapitati. TheDramaticSkeleton è stato accusato da molti utenti di aver caricato il video per incrementare il numero delle visualizzazioni del suo profilo YouTube, sfruttando il potenziale di un caso trasversale a politica, religione, guerra e terrorismo, una tecnica di bassa lega per attirare l'attenzione. Da queste accuse si è difeso ammettendo di avere 18 anni e di essere animato da una genuina intenzione di scambiare opinioni con chi la pensa in modo diverso da lui:

not only is the subject itself interesting, but i like to hear everyones point of view. not just my point of view, and those of civilisations close to mine. i like to see what people of different cultures and religions think of it, as if i can have a talk with those people, i can broaden my horizon and expang my knowledge. its not entertainment, its for my own research purposes. but the music is to let people think and hopefully to soothe.

---

698 Quella di fingersi animati dalle migliori intenzioni mentre si manipolano contenuti sensibili, o avviare discussioni su temi delicati in modo apparentemente ingenuo, ma con intento tutt'altro che pacifico, è infatti una strategia ampiamente utilizzata da questi "provocatori digitali".

La sua dichiarazione non è stata però presa per buona da tutti e la discussione si è fatta tutt'altro che pacata in più di un momento. I poli emotivi si sono infatti da subito raccolti attorno a due posizioni principali, che possiamo riassumere con le espressioni usate dagli utenti stessi: “nuke them all”, riferita all'unico modo di sbarazzarsi dei terroristi, e “R.I.P.”, pensiero ovviamente rivolto al tragico destino di Berg. Molti commenti si sono appuntati sul fatto che la circolazione di contenuti così crudi dovrebbe essere limitata, perché i bambini vi possono accedere con facilità (un utente di appena 13 anni ammette di aver visto il video); altri invitano a guardare il video originale prima di commentare qualsiasi versione derivata, suggerendo i siti che lo ospitano (Truthtube.tv e Bloodshows.com), ma avvertendo esplicitamente del contenuto estremamente violento.

Possiamo isolare alcune aree di particolare interesse in quella che ormai è una discussione che dura da diversi anni ed è tuttora in corso (il commento più recente risale al giorno precedente al momento in cui stiamo scrivendo). Innanzitutto, la questione se la morte di Berg sia vera o si tratti invece di un *fake*: autoproclamati esperti di video di decapitazioni suggeriscono che ci sia troppo poco sangue per essere una vera esecuzione, o quantomeno che Berg sia già morto al momento del taglio della testa; altri invece fanno leva su complessi motivi neurologici per sostenere il contrario; altri ancora, che affermano di aver visto ogni video analogo disponibile online, ritengono che quello di Berg e di Ken Bigley puzzino di imbroglio, giungendo a paragonarlo al celebre *hoax* della presunta autopsia dell'alieno di Roswell. Sulla linea del falso si innesta il filone della cospirazione, che tira in ballo un ventaglio di opzioni che spaziano dai Massoni alle strategie di propaganda della CIA, “smontando” ogni elemento visibile (dall'abbigliamento di Berg alle armi impiegate dai suoi aguzzini) e leggendolo pro o contro l'ipotesi di turno avanzata. A questo proposito, i sostenitori della teoria del complotto suggeriscono una serie di riferimenti per approfondire il tema: si tratta per lo più di documentari come *The Esoteric Agenda* (Ben Stewart, 2008), *Uncovered: The War on Iraq* (Robert Greenwald, 2004) e *The Truth and Lies of 9/11* (Michael Ruppert, 2004), di molti dei quali vengono forniti link diretti per lo streaming online.

La religione è un terreno di scontro particolarmente acceso, ma le posizioni moderate cercano di spiegare che l'Islam non va accostato al radicalismo musulmano, in quanto il Corano, sostengono molti utenti, condanna atti come questo, che fanno invece capo a gruppi estremisti foraggiati in passato proprio da quell'Occidente che oggi si



prefiggono di distruggere. Inevitabile, quindi, che queste considerazioni si intreccino con questioni politiche complesse, che si sviluppano proponendo dettagliate analisi sulla percezione di video di propaganda come questo: quale è il suo effetto? Dovrebbe spaventare le “truppe occidentali di occupazione” e l'opinione pubblica in patria, o ottiene invece l'esito contrario, una sorta di boomerang che fomenta l'odio verso gli estremisti islamici e la conseguente pressione per un intervento armato più deciso? Il discorso si amplia così al tema dell'occupazione militare, delle strategie militari, delle conseguenze della guerra in termini di ricadute economiche e sociali.

Una delle questioni più dibattute è infine il motivo per cui si guardano contenuti violenti: il riferimento esplicito che richiamano queste immagini sono *Faces of Death* e franchise come *Mortal Kombat*, noto per le “fataly”<sup>699</sup> violentissime, confermando la prassi di mescolare prodotti culturali di diversa natura accomunati dall'ampio ricorso a immagini crude e ad un deciso lavoro sul corpo come esperienza sensoriale. Lo spettro, in questo caso, è molto ampio: all'estremo negativo si posizionano gli utenti che ritengono di essere “feticisti della morte” per il fatto di apprezzare filmati in cui si vedono persone morire in tutti i modi possibili; il video dell'esecuzione di Berg, per loro ammissione, sarebbe particolarmente interessante perché si possono sentire distintamente i rumori dell'aria attraverso la trachea recisa mentre l'uomo cerca di respirare. Al lato opposto c'è chi non ricercava la clip in particolare, ma ha seguito le indicazioni di “contenuto raccomandato”. Nel mezzo, c'è chi mantiene una posizione di equilibrio, sostenendo che fruire immagini di questo tipo non rende una persona necessariamente uno psicopatico, ma risponde ad una curiosità umana, ad un desiderio di comprendere meglio qualcosa che non è immediatamente chiaro: non si tratta di essere “sick”, dunque, ma semmai “morbid”. Alcuni riferiscono di aver visto per la prima volta il video completo in un corso universitario sulla violenza in Medio Oriente; altri chiariscono di documentarsi per meglio capire i meccanismi con cui le élite cercano di convincere le popolazioni a sostenere la “guerra al terrore”; altri ancora erano alla ricerca di parodie di esecuzioni, per riderci un po' su. E c'è chi, infine, condivide l'intenzione di TheDramaticSkeleton, ringraziandolo per aver fatto sì che si creasse la possibilità di confrontarsi sull'argomento, ritenendo che dialogando sia possibile capire meglio come e perché si verificano certi episodi.

Le dinamiche collaborative tipiche di consumi di contenuti tradizionali sembrano

---

699 Il modo distintivo in cui i personaggi del noto videogame, poi trasposto al cinema, uccidono i propri avversari dopo averli sconfitti.

dunque essere operative anche in questi casi, nonostante si manifestino in modi più caotici. Tuttavia, anche nell'ambito di accesi scambi di opinioni che spesso sfociano in aperti modelli di sopraffazione retorica, il consumo di contenuti “devianti” vede il tentativo, da parte degli utenti, di riempire le zone grigie lasciate aperte dai media broadcast, cooperando per ottenere le informazioni di cui hanno bisogno per ricostruire il quadro di eventi complessi e dare così un senso all'esperienza mediata del mondo in cui vivono. L'esito della costruzione del senso è però molto spesso instabile, soprattutto quando basata su processi orizzontali inficiati da spinte centrifughe come le narrazioni deboli che fioriscono attorno ad eventi dal forte impatto sociale ed emotivo, ed è ancor più problematico quando si basa sull'analisi di documenti per i quali troppo spesso la percezione degli elementi visivi prevale su considerazioni più complesse, e diventa il metro di giudizio per stabilire il grado di verità o falsificazione di un evento.

Un processo di “riduzionismo scopico” all'opera anche nel caso della vicenda di Nick Berg, oggetto di pesante ironia da parte del wiki satirico Encyclopedia Dramatica, che, con il tono politicamente scorretto che le è proprio, così riassume i fatti:

Nick Berg was a sweet Kike boy who went to Iraq to work on telephone towers. Unfortunately, some Islamic terrorists caught him and decided to teach the world to not mess with their Internet Tough Guy organization. To cement the internet tough guy image, they decided to film the separation of Berg's head from his shoulders. And post it online for the world to see. Other internet tough guy groups said “me too!” and tried filming executions of other hapless Westerners. They knew that much drama would ensue, as everyone on the internet downloaded and watched the videos.<sup>700</sup>

Al post è linkato il video dell'esecuzione, depositato su LiveLeak.com, ma nella pagina è presente un secondo contributo video, caricato su YouTube il 4 settembre 2009 da Jaime Mitropoulos. Si tratta un “reaction video” intitolato *Nick Berg Decapitation Reaction*,<sup>701</sup> in cui la giovane ragazza si riprende nell'atto di guardare la decapitazione di Berg. Nelle informazioni relative al suo video ha scritto: “Took me long enough to find this video, though after reading a few websites I don't believe it to be real at all.” Dalla reazione alle immagini non sembra infatti troppo scioccata, e conclude la “prova” fraintendendo completamente ciò che ha visto: “I'm pretty sure it's a fake”.

---

700 [https://encyclopediadramatica.se/index.php?title=Nick\\_Berg&diff=prev&oldid=417013](https://encyclopediadramatica.se/index.php?title=Nick_Berg&diff=prev&oldid=417013)  
Ultimo accesso: 7 marzo 2013.

701 [https://www.youtube.com/watch?v=Cdgk79HHy\\_w&feature=player\\_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=Cdgk79HHy_w&feature=player_embedded)  
Ultimo accesso: 7 marzo 2013.

## CONCLUSIONI

Dal percorso svolto finora, appare evidente che la circolazione e il consumo di immagini di morte, di cui abbiamo tentato di dar conto mappandone sinteticamente la progressione, abbia subito un'accelerazione che si è impressa su almeno due dimensioni. A livello individuale, infatti, è chiaro che la facilità di accesso a strumenti di registrazione e condivisione di materiali audiovisivi consente una sempre più decisa proliferazione e diffusione di contenuti che, prima dell'avvento dei media digitali, venivano condivisi in modi informali, su scala ridotta e secondo tempistiche dilatate. Se consideriamo invece questi processi su una scala generale, è altrettanto palese che le cornici di produzione e consumo tipiche delle industrie culturali, quando sono applicate a materiali sensibili vedono innescarsi dinamiche che risentono di una sempre minore capacità di controllo dei media broadcast su quegli stessi contenuti, che si riverbera in inefficaci *policy* di regolamentazione tra le cui maglie la morte filtra con sempre maggior decisione, esondando da quei paradigmi di circolazione un tempo più facilmente regolabili.

Il corollario a queste osservazioni è il manifestarsi di nicchie di consumatori che ibridano il profilo dei fan di certe produzioni che, seppur considerate “estreme”, afferiscono ancora ad ambiti di intrattenimento considerati accettabili (seppur problematici per le ragioni che abbiamo discusso). Ci riferiamo ai diversi filoni cinematografici analizzati, e al fenomeno dello snuff in particolare, che continua a generare discussioni su un duplice livello: il primo è quello più tradizionalmente produttivo – in termini finzionali – che va ad alimentare innesti linguistici sempre più insistentemente legati alle combinazioni di violenza e sadismo trattati secondo lo stilema ormai abusato del found footage;<sup>702</sup> il secondo è il livello della mitologia propagata dai media, fatta di servizi giornalistici che alimentano la leggenda urbana nutrendola con il traffico di contenuti pedopornografici e di filmati di torture e morte scambiati in rete da “insospettabili della porta accanto.”<sup>703</sup>

---

702 Actarus, “Snuff movie e found footage fusi insieme nel brutale *Last Girl* di James P. Mercurio”, *Splattercontainer.com*, 13/2/2013.

<http://www.splattercontainer.com/news/item/snuff-movie-e-found-footage-fusi-insieme-nel-brutale-last-girl-di-james-p-mercurio>

Ultimo accesso: 14 marzo 2013.

703 Massimo Numa, “Bambini torturati e uccisi sul computer di due torinesi”, *Lastampa.it*, 30/05/2012.

<http://www.lastampa.it/2012/05/30/cronaca/bambini-torturati-e-uccisisul-computer-di-due-torinesi-Je1oUh28LrMEullwLJ2fM/pagina.html>

Ultimo accesso: 14 marzo 2013.

D'altro canto, quelle stesse community attratte da contenuti definiti dai più “morbosi”, mettono in atto prassi e modalità di fruizione che si discostano da ciò che è percepito come accettabile, con conseguenze tanto dal lato degli utenti manipolatori, quanto da quello dei semplici fruitori: entrambe le categorie sono additate, come abbiamo visto, come pericolose perché devianti rispetto ad atteggiamenti di rimozione/isolamento praticati dalla maggioranza della popolazione nei confronti della morte e delle sue declinazioni audiovisive.

In questo senso, il monitoraggio costante delle news permette di rilevare la sempre maggior frequenza con cui sono segnalate le emersioni della morte mediata dalle tecnologie. Tra gli esempi più recenti ricordiamo il caso, segnalato dal quotidiano *20 Minuten* e ripreso da *Leggo*, di un'infermiera elvetica che si è fatta fotografare accanto al cadavere di un'anziana morta nella clinica in cui lavorava, per poi postare lo scatto sul proprio profilo Facebook;<sup>704</sup> o quello dell'ospedale Cook County di Chicago, che ha da poco inaugurato un servizio online pensato per aiutare l'identificazione dei cadaveri privi di generalità, che prevede l'accesso a fotogallery dei corpi in questione e che non ha mancato di suscitare perplessità e polemiche per la crudezza di certi scatti che ritraggono salme in avanzato stato di decomposizione.<sup>705</sup>

Le forme mediate della morte non cessano però di far discutere neanche quando sono inserite in logiche che mescolano informazione e spettacolarizzazione: si vedano, per citare due ulteriori esempi, le reazioni alla lunga diretta trasmessa dall'emittente cinese Cctv, che ha documentato le fasi preparatorie precedenti l'esecuzione del boss della droga Naw Kham e il suo percorso verso la camera in cui avrebbe trovato la morte;<sup>706</sup> o il dibattito sviluppatosi sull'effetto “caravaggesco” dello scatto vincitore del World Press Photo Award, che documenta i funerali di due fratellini palestinesi uccisi nel corso di un bombardamento israeliano a Gaza City, i cui i ritocchi in post-produzione sono stati

---

704 Anon., “Svizzera choc, infermiera in posa con il cadavere. Su Fb: 'Ecco come si muore’”, *Leggo.it*, 2 marzo 2013.

[http://www.leggo.it/news/mondo/svizzera\\_choc\\_infermiera\\_in\\_posa\\_accanto\\_al\\_cadavere\\_su\\_fb\\_ecco\\_come\\_si\\_muore\\_foto/notizie/0/217002.shtml](http://www.leggo.it/news/mondo/svizzera_choc_infermiera_in_posa_accanto_al_cadavere_su_fb_ecco_come_si_muore_foto/notizie/0/217002.shtml)

Ultimo accesso: 14 marzo 2013.

705 Anon., “Cook County Dead Body Photos: Medical Examiner Hopes New Web Feature Helps Identify Bodies”, *HuffPost Chicago*, March 6, 2013.

[http://www.huffingtonpost.com/2013/03/06/cook-county-dead-body-pho\\_n\\_2822374.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/03/06/cook-county-dead-body-pho_n_2822374.html)

Ultimo accesso: 14 marzo 2013.

706 Anon., “Cina, la tv manda in onda i condannati a morte”, *RepubblicaTV*, 1 marzo 2013.

<http://video.repubblica.it/mondo/cina-la-tv-manda-in-onda-i-condannati-a-morte/121098/119583?ref=HREC2-7>

Ultimo accesso: 14 marzo 2013.

accusati di accentuare inutilmente il dolore di una foto che aveva già sufficienti elementi drammatici senza bisogno di ricorrere alla “teatralizzazione del dolore”.<sup>707</sup>

Che l'immagine del cadavere sia complessa e problematica, anche (e forse soprattutto) dal punto di vista della sua rappresentazione e delle letture che ne derivano, non è certo un dato inedito: l'ampia ricognizione sul tema offerta da Elizabeth Klaver è del resto qui a ricordarcelo.<sup>708</sup> D'altro canto, è proprio dal corpo privo di vita che possiamo partire per tentare di avanzare alcune ipotesi di lavoro a chiusura di questo percorso e in vista di possibili e fruttuose analisi sui punti di contatto tra la morte e le sue innumerevoli declinazioni mediatiche.

Nel suo saggio sull'abiezione, Julia Kristeva ci rammenta infatti che il cadavere ha il potere di sconvolgere l'identità di chi vi si confronta, in forza del fatto che esso rappresenta i limiti della propria condizione di viventi: è “il più disgustoso dei rifiuti, è un limite che ha invaso il tutto. [...] è il colmo dell'abiezione. È la morte che infesta la vita.”<sup>709</sup>

Com'è noto, le osservazioni di Kristeva sull'abietto hanno trovato proficua applicazione anche in ambito cinematografico dopo essere state riprese da Barbara Creed, che ha riletto in particolare horror e fantascienza alla luce della categoria del “mostruoso femminile”,<sup>710</sup> ma a sua volta lo studio di Kristeva è stato influenzato dall'opera dell'antropologa Mary Douglas. Nello specifico, nel suo lavoro intitolato *Purezza e pericolo*<sup>711</sup> Douglas traccia una mappa delle categorie di contaminazione e dei rituali per contenere la minaccia posta al gruppo da agenti e nemici esterni, considerando dinamiche di attribuzione della colpa (ad esempio attraverso l'identificazione di capri espiatori) e mantenimento dell'ordine ideale nella società attraverso la gestione del pericolo e la punizione delle trasgressioni dei limiti posti a salvaguardia della comunità (tabù).

Nel corso del suo studio, Douglas analizza anche lo sporco come categoria che comporta la riflessione su vita e morte, ordine e disordine, formale e informale, e le

---

707 Michele Smargiassi, “Se persino la fotografia più bella è ritoccata”, *Repubblica.it*, 19 febbraio 2013. [http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2013/02/19/news/world\\_press\\_photo\\_ritocco-52942610/?ref=HREC2-1](http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2013/02/19/news/world_press_photo_ritocco-52942610/?ref=HREC2-1)

Ultimo accesso: 14 marzo 2013.

708 Elizabeth Klaver (edited by), *Images of the Corpse. From the Renaissance to Cyberspace*, Madison, The University of Wisconsin Press/Popular Press, 2004.

709 Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 2006, pp. 5-6.

710 Cfr. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York, Routledge, 1993.

711 Mary Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, il Mulino, 2003.

tensioni che si generano tra dimensioni anomale e autorità costituita. È proprio da questo spunto che vogliamo proseguire: ci sembra di poter dire infatti che i filoni trattati nel corso della tesi e le categorie derivanti dalla manipolazione delle immagini di morte funzionino in modo analogo. Alcuni tentativi particolarmente efficaci sono già stati avanzati in questo senso: se delle suggestioni di Mikita Brottman abbiamo già dato ampiamente conto, in particolare laddove espressamente applicate a mondo movies, snuff e cannibal, riteniamo sia utile rimarcare ancora una volta quanto possa essere proficuo proseguire su questa strada, proprio perché le dimensioni liminali di queste produzioni meritano di essere esplorate ancora più a fondo.

Da quanto discusso è difatti evidente che la paura della contaminazione ha giocato un ruolo determinante nella ricezione dei film considerati: ad esempio, come si è evidenziato discutendo il caso dei video nasties e di analoghi fenomeni di moral panic, le pellicole percepite come una minaccia alla morale e all'ordine costituiti sono state accusate di influenzare letteralmente il comportamento delle persone, spingendole a commettere episodi di violenza e diffondendosi senza controllo attraverso supporti come le videocassette, in grado di veicolare il contagio all'interno dell'ambiente protetto delle famiglie, pervertendo i bambini e corrompendo i costumi di una nazione intera. Ne sono derivati meccanismi difensivi che hanno tentato di arginare il pericolo, manifestatisi innanzitutto nella complicità critico-analitica di certi esponenti dell'industria culturale e del tabloid journalism, ed estrinsecatisi nell'operazione di regolamentazione del mercato che ne è seguita e nella battaglia politica combattuta dai conservatori per ristabilire il controllo sulla diffusione di prodotti caratterizzati dall'insistito sfruttamento di violenza e sesso espliciti.

In altri contesti, invece, il lavoro su corpi, cadaveri e la loro rappresentazione cinematografica hanno fatto sì che la classificazione delle pellicole risultasse problematica anche in forza dell'ampio ricorso ad etichette “deboli”, in ultima analisi poco utili da un punto di vista strettamente accademico, ma certamente efficaci da quello operativo. In più di un'occasione le vicende giudiziarie conseguenti allo scandalo suscitato dalla distribuzione in sala o da casi di cronaca legati anche in modo solamente indiretto ai titoli controversi, si sono rivelate un'altra spia dell'arbitrarietà con cui certi film sono stati usati come capro espiatorio su cui scaricare “colpe” difficili da gestire in modi più razionali (un meccanismo che si replica ancora oggi per quanto riguarda il tema caldo del rapporto tra

industria dell'intrattenimento, violenza e atti criminali). Quali siano le colpe in questione è difficile a dirsi, ma visto come le pellicole considerate hanno abbattuto certe barriere e mescolato categorie, linguaggi e dimensioni solitamente dominate dall'ordine, possiamo avanzare l'ipotesi che i meccanismi di controllo messi in atto abbiano tentato di ridurre il contagio derivante dal caos scatenato da questa alterazione di equilibri, modalità espressive e contenuti “fuori posto” (se poi consideriamo la questione dalla prospettiva degli ambienti digitali, tale contagio è in certo senso intrinseco a partire dalle pratiche stesse di condivisione, ed è quindi percepito in maniera amplificata).

Quella che si impone è dunque una rilettura di quei precisi momenti della storia del cinema e dei media in cui questi processi si sono manifestati, così da poter procedere al *reframing* di opere che hanno risentito di un clima socio-culturale che le ha condannate senza appello anche per mezzo di letture critiche che di scientifico avevano poco o nulla, ed erano invece pesantemente inficiate da toni di condanna, attacchi personali e rimozione. Il percorso che abbiamo delineato mostra con chiarezza che questa azione di recupero è già in atto: pensiamo, limitandoci all'ambito accademico, alla categoria di “paracinema” proposta da Sconce, o a quella di “offensive films” di Brottman, ma anche al lavoro sui “cult films” svolto da appuntamenti internazionali come Cine-Excess. E se l'interesse per lo snuff non sembra venire meno, come testimonia non solo la frequente copertura mediatica di cui abbiamo dato conto, ma anche la grande attesa tra gli addetti ai lavori per la nuova edizione del libro che Kerekes e Slater hanno dedicato ai “death film”, doverosamente aggiornata all'epoca di Internet, sembra ormai arrivato il momento di inquadrare anche questo fenomeno secondo prospettive interdisciplinari e il più possibile rigorose (la conferenza *The Cultural Mythology of The Snuff Movie*<sup>712</sup> ha rappresentato un importante precedente in questo senso).

Ma il movimento di ritorno a cui stiamo assistendo si snoda anche secondo altre linee d'azione, che comprendono la pressione del *fandom*, il lungo lavoro svolto da fanzine e pubblicazioni dedicate al cinema underground, la rivalutazione culturale sancita da istituzioni come festival cinematografici e università che, con sempre maggior decisione, stanno contribuendo ad una più obiettiva lettura dei film, lontana da quei toni accesi che, all'epoca dell'uscita in sala (o della prima comparsa sul mercato home video), ne hanno sancito invece la condanna senza appello.

---

712 Bournemouth University, UK, 23-24 November 2012.

Proseguire in tale direzione, assecondando queste spinte e stimolandole laddove necessario, non può che essere salutare per giudicare con maggiore serenità e obiettività tutti quei cineasti accusati, ben al di là dei loro meriti o demeriti, di immoralità, sadismo e depravazione; e per rassicurare al tempo stesso tutti quei fan (o utenti, nel caso delle pratiche digitali) che si chiedono se il consumo di certi contenuti abbia a che fare con malattie o degenerazioni, quando invece rientra nella più semplice – e misteriosamente complessa al tempo stesso – natura umana.



## APPENDICE – SCHEDE DEI FILM PRINCIPALI

### *Africa addio*

Anno: 1966; paese di produzione: Italia; regia: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi; sceneggiatura: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi; casa di produzione: Cineriz; durata: 140 minuti.

Sinossi: Documentando la transizione del Continente Africano dal colonialismo all'indipendenza, l'obiettivo della macchina da presa si sofferma sull'esplosione di violenza che attraversa i diversi Stati: dal massacro di arabi e musulmani in Zanzibar, al processo ai Mau Mau, dalla guerriglia in Congo, agli assalti alle missioni cristiane. Non mancano lunghe sequenze dedicate alla caccia senza quartiere dei bracconieri ai danni di elefanti, gazzelle e ippopotami, compiuta con le più moderne tecnologie.

### *August Underground*

Anno: 2001; paese di produzione: U.S.A.; regia: Fred Vogel; sceneggiatura: Fred Vogel, Allen Peters; casa di produzione: Toetag Pictures; durata: 95 minuti (originale).

Sinossi: Primo capitolo di una ideale trilogia proseguita con *August Underground's Mordum* (2003) e *August Underground's Penance* (2007), racconta le gesta infami di due serial killer: Peter e il complice senza nome, intento a riprendere i loro omicidi. La coppia tortura e uccide nello scantinato di casa la giovane Laura, pesta a morte un'autostoppista, massakra un tatuatore e il fratello gemello. Mentre sono impegnati ad assassinare due prostitute, una delle vittime riesce a fuggire e nel caos dell'inseguimento la videocamera cade a terra, spegnendosi.

### *The Bridge – Il ponte dei suicidi (The Bridge)*

Anno: 2006; paese di produzione: U.S.A.; regia: Eric Steel; sceneggiatura: Ted Friend; casa di produzione: Easy There Tiger Productions, First Stripe Productions, RCA; durata: 94 minuti.

Sinossi: Il Golden Gate Bridge di San Francisco ha il triste primato di essere uno dei luoghi con la maggior frequenza di suicidi al mondo. Tra gennaio e dicembre 2004, la troupe ha monitorato la struttura, riprendendo oltre venti salti nel vuoto: nessuna delle persone che si è lanciata è sopravvissuta. Attraverso interviste a parenti ed amici dei

deceduti, il documentario cerca di ricostruire i motivi del gesto e dare un volto ai freddi numeri delle statistiche.

### *Cannibal Holocaust*

Anno: 1979; paese di produzione: Italia; regia: Ruggero Deodato; sceneggiatura: Gianfranco Clerici; casa di produzione: F. D. Cinematografica; durata: 95 minuti (originale).

Sinossi: Il professor Harold Monroe accetta l'incarico di cercare una troupe televisiva perdutasi nel cuore dell'Amazzonia. I quattro componenti della spedizione, i reporter Jack Anders, Mark Williams, Alan Yates e Shanda Tomaso erano stati inviati dall'emittente BDC nell'impervia foresta brasiliana per realizzare un documentario sulle pratiche di cannibalismo attuate dalle tribù locali. Giunto sul posto, Monroe rinviene un rullo di pellicola che documenta la loro sorte: sono stati uccisi dagli indigeni per ritorsione, dopo che la troupe aveva commesso ogni genere di abuso nei confronti dei locali. Rientrato a New York con il filmato, Monroe lo visiona con i dirigenti della BDC, che decidono di distruggere il girato.

### *Death Scenes*

Anno: 1989; paese di produzione: U.S.A.; regia: Nick Bougas; sceneggiatura: Nick Bougas, F. B. Vincenzo; casa di produzione: Wavelength Productions; durata: 86 minuti.

Sinossi: Scandito dal commento del fondatore della Chiesa di Satana, Anton LaVey, *Death Scenes* si sviluppa a partire da una serie di fotografie provenienti dagli archivi della polizia e risalenti agli anni '20, '30 e '40, che ricostruiscono alcuni dei delitti più efferati che hanno avuto luogo in particolare nell'area di Los Angeles e di Hollywood. Seguìto nel 1989 da *Death Scenes 2*.

### *The Devil's Experiment (Ginī Piggū: Akuma no Jikken)*

Anno: 1985; paese di produzione: Giappone; regia: Satoru Ogura; sceneggiatura: /; casa di produzione: Sai Enterprise; durata: 43 minuti.

Sinossi: Un gruppo di uomini rapisce una giovane donna per mettere in atto un terribile esperimento con lo scopo di misurare la soglia del dolore che può sopportare il corpo

umano. La povera vittima subisce una sessione di torture ininterrotte, che culminano con l'inserimento di un ago nel bulbo oculare.

### *Faces of Death*

Anno: 1978; paese di produzione: U.S.A.; regia: John Alan Schwartz; sceneggiatura: John Alan Schwartz; casa di produzione: F. O. D. Productions; durata: 105 minuti.

Sinossi: Il Dr. Francis B. Gröss guida lo spettatore alla scoperta dei diversi volti della morte attraverso una compilation che unisce incidenti, esecuzioni, macabri rituali, suicidi. Tra le sequenze più scioccanti: l'esecuzione di un condannato a morte sulla sedia elettrica; un gruppo di avventori di un ristorante uccide a colpi di martello una scimmietta per nutrirsi del suo cervello; un alligatore sbrana il guardiano dell'area residenziale in cui è entrato accidentalmente. Il successo del primo volume ha dato vita ad uno dei franchise più noti nell'ambito degli shockumentaries.

### *Flowers of Flesh and Blood (Ginî piggu 2: Chiniku no hana)*

Anno: 1985; paese di produzione: Giappone; regia: Hideshi Hino; sceneggiatura: Hideshi Hino; casa di produzione: Sai Enterprise; durata: 42 minuti.

Sinossi: Una giovane donna viene aggredita mentre cammina da sola, di notte, in una strada urbana deserta. Dopo essere stata sedata con il cloroformio, perde conoscenza. Quando riprende i sensi, si rende conto di essere legata ad un letto, prigioniera in un luogo isolato che si rivela essere una camera delle torture. Assieme a lei, solo un misterioso individuo che indossa l'armatura di un samurai. L'uomo ha intenzione di mettere in atto un perverso progetto: trasformarla in un "fiore di carne e sangue" smembrando il suo corpo un pezzo alla volta.

### *The Great American Snuff Film*

Anno: 2003; paese di produzione: U.S.A.; regia: Sean Tretta; sceneggiatura: Sean Tretta; casa di produzione: Ominous Productions; durata: 87 minuti.

Sinossi: Nel 1998, William Allen Grone è stato accusato di 13 capi di imputazione, tra cui stupro, tortura e omicidio. Nel corso delle perquisizioni sulla scena del crimine sono stati trovati un diario e una bobina di pellicola super 8, su cui era documentato l'omicidio della sua ultima vittima. Il film ricostruisce il rapimento di due ragazze, Patti e Sarah, e la loro

tragica fine dopo il sequestro da parte di Grone e del suo complice, Roy. Tenute prigioniere nel deserto, devono subire le sevizie dei rapitori, e, mentre Grone documenta tutto con la sua videocamera, le giovani sono costrette a scavare la loro stessa fossa.

*Lampi sull'acqua – Nick's Movie (Lightning Over Water)*

Anno: 1980; paese di produzione: Germania; regia: Wim Wenders, Nicholas Ray; sceneggiatura: Wim Wenders, Nicholas Ray; casa di produzione: Road Movies Filmproduktion; durata: 116 minuti (originale).

Sinossi: Nel 1979 il regista Nicholas Ray è debilitato da un cancro in fase terminale. Wim Wenders interrompe le riprese del film a cui sta lavorando per recarsi a far visita all'amico e maestro, che accarezza l'idea di realizzare un nuovo progetto, incentrato su un pittore malato in partenza per la Cina per trovare una cura che possa salvarlo. I due iniziano a discutere della storia e Ray trascorre gli ultimi giorni di vita davanti alla macchina da presa, sapendo che l'unico motivo per cui le riprese si interromperanno sarà la sua stessa morte.

*Mondo cane*

Anno: 1962; paese di produzione: Italia; regia: Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco Prosperi; sceneggiatura: Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara; casa di produzione: Cineriz; Durata: 105 minuti.

Sinossi: Il capostipite del filone dei mondo movies colleziona un campionario di bizzarrie da tutto il globo, tra cui: l'attacco dei fan ai danni di Rossano Brazzi; la brutale uccisione di maiali in nuova Guinea in occasione di un banchetto; gli ex proprietari in visita ai propri animali da compagnia al cimitero degli animali di Pasadena; i danni della contaminazione radioattiva nell'atollo di Bikini; le conseguenze dell'alcolismo nelle strade di Amburgo; una performance di Yves Klein; la corsa dei tori in Portogallo e il "culto del cargo" in Nuova Guinea.

*Snuff*

Anno: 1971 (come *Slaughter*)/1976 (rieditato); paese di produzione: U.S.A.; regia: Michael Findlay; sceneggiatura: Michael Findlay, Roberta Findlay; casa di produzione: August Films; Selected Pictures; durata: 80 minuti.

Sinossi: Satan è il leader di una banda di hippies tutta al femminile che spadroneggia in Argentina, progettando di punire la decadenza dei ricchi. Il gruppo sceglie come vittime sacrificali gli occupanti di una villa e dà inizio al massacro, dal quale non si salva nemmeno un'attrice incinta. Mentre la banda dà sfogo alla violenza, la macchina da presa rivela che si tratta in realtà di un set cinematografico e tutto quello a cui abbiamo assistito è una finzione. terminate le riprese, il presunto regista del film inizia a fare esplicite avances a un'assistente della troupe: la donna è vittima di una violenta aggressione che viene registrata dalla cinepresa e che si conclude con la sua morte.

### *Traces of Death*

Anno: 1993; paese di produzione: U.S.A.; regia: /; Sceneggiatura: Damon Fox; casa di produzione: Brain Damage, Dead Alive Productions; durata: 78 minuti.

Sinossi: Uno degli shockumentary più noti, costruito a partire da materiali d'archivio e *stock footage* che comprende incidenti mortali, esperimenti compiuti su animali, autopsie, suicidi e omicidi in diretta, operazioni chirurgiche, esseri umani uccisi da animali. Seguito da quattro ulteriori compilation.

### *Ultime grida dalla savana*

Anno: 1975; paese di produzione: Italia; regia: Antonio Climati, Mario Morra; sceneggiatura: Antonio Climati, Mario Morra; casa di produzione: Titanus; durata: 94 minuti.

Sinossi: Un documentario sulle tracce di belve e cacciatori a diverse latitudini del mondo, tra rituali di fertilità praticati dalle tribù africane, curiose usanze hippie e tradizioni aristocratiche come la caccia alla volpe. Contiene una delle sequenze più discusse nell'ambito del dibattito tra verità e finzione nel filone documentaristico sviluppatosi dopo l'exploit di *Mondo cane*: la presunta uccisione del turista Pit Dernitz, fatto a pezzi sotto gli occhi dei familiari mentre cercava di filmare un branco di leoni, la cui morte è stata documentata dalla sua stessa macchina da presa e da quelle dei testimoni impotenti che si trovavano con lui.



## FILMOGRAFIA (ESSENZIALE)

- 8 mm – Delitto a luci rosse (8 mm)*, Joel Schumacher, 1999
- The Act of Seeing with One's Own Eyes*, Stan Brakhage, 1971
- Addio Zio Tom*, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1971
- Addio ultimo uomo*, Angelo Castiglioni, Alfredo Castiglioni, 1978
- Africa Addio*, 1966, Franco Prosperi, Gualtiero Jacopetti, 1966
- Africa Speaks*, Walter Futter, 1930
- All Night Long*, Katsuya Matsumura, 1992
- Android of Notre Dame (Za Ginī Piggū 2: Nōtorudamu no Andoroido)*, Kazuhito Kuramoto, 1989
- L'Assassinat de la rue du Temple*, Henri Gallet, 1905
- Atrocity*, Katsuya Matsumura, 1994
- August Underground*, Fred Vogel, 2001
- August Underground's Mordum*, Jerami Cruise, Killjoy, Michael Todd Schneider, Fred Vogel, Christie Whiles, 2003
- August Underground's Penance*, Fred Vogel, 2007
- L'auto grise*, Victorin Jasset, 1912
- Baise-moi*, Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, 2000
- Ban the Sadist Videos!*, David Gregory, 2005
- Berlin Snuff*, Thomas Wind, 1995
- Borderland*, Zev Berman, 2007
- The Bridge – Il ponte dei suicidi (The Bridge)*, Eric Steele, 2006
- The Butcher*, Kim Jin-won, 2007
- Il cameraman e l'assassino (Man Bites Dog)*, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoit Poelvoorde, 1992
- Cannibal Ferox*, Umberto Lenzi, 1981
- Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980
- Captivity*, Roland Joffé, 2007
- La casa del diavolo (The Devil's Rejects)*, Rob Zombie, 2007
- Civiltà del vizio (The Evolution of Snuff)*, Andrzej Kostenko, Karl Martens, 1978
- The Cohasset Snuff Film*, Edward Payson, 2012

*Continente perduto*, Leonardo Bonzi, Mario Craveri, Francesco A. Lavagnino, Enrico Gras, Giorgio Moser, 1955  
*Il coraggioso (The Brave)*, Johnny Depp, 1995  
*La course de taureaux*, Myriam Borsoutsky, Pierre Braunberger, 1951  
*Death Faces*, Countess Victoria Bloodhart, Steve Whight, 1988  
*Death Scenes*, 1989  
*Death Scenes 2*, 1992  
*Death Scenes 3*, 1993  
*Death: The Ultimate Mystery*, Robert Emenegger, Allan Sandler, 1975  
*Des Morts*, Jean-Pol Ferbus, Dominique Garny, Thierry Zéno, 1979  
*The Devil's Chair*, Adam Mason, 2007  
*Devil's Experiment (Ginī Piggu: Akuma no Jikken)*, Satoru Ogura, 1985  
*Devil Woman Doctor (Ginī Piggu 4: Pītā no Akuma no Joi-san)*, Hajime Tabe, 1986  
*Il diavolo probabilmente (Le diable probablement)*, Robert Bresson, 1977  
*Does Snuff Exist? The Dark Side of Porn*, Season 2, Episode 4, Evy Barry, April 18, 2006  
*Dolce e selvaggio*, Antonio Climati, Mario Morra, 1983  
*Earthlings*, Shaun Monson, 2005  
*Electrocuting an Elephant*, 1903  
*Emanuelle e gli ultimi cannibali*, Joe D'Amato, 1977  
*Emanuelle in America*, Joe D'Amato, 1976  
*Europa di notte*, Alessandro Blasetti, 1959  
*Execution of A Woman By Beheading*, 1905  
*Execution of Czolgosz With Panorama Of Auburn Prison*, 1901  
*The Execution of Mary Queen Of Scots*, William Heiss, 1895  
*Executions*, David Herman, Arun Kumar, David Monaghan, 1995  
*Le facce della morte (Faces of Death)*, Conan Le Cilaire, 1978  
*Le facce della morte n. 2 (Faces of Death II)*, Conan Le Cilaire, 1981  
*Faces of Death III*, Conan Le Cilaire, 1985  
*Faces of Death IV*, Conan Le Cilaire, 1990  
*Faces of Death V*, John Alan Schwartz, 1995  
*Faces of Death VI*, John Alan Schwartz, 1996  
*Faces of Gore*, Todd Tjersland, 1999  
*Faces of Gore 2*, Todd Tjersland, 2000



*Faces of Gore 3*, Todd Tjersland, 2000  
*Faces of Gore 4*, Todd Tjersland, 2000  
*Faces of Torture*, Marc David Decker, Beverly Hagan, Dave Jenkins, 1988  
*Fear, Panic and Censorship*, David Kenny, 2005  
*Final Atrocity*, Katsuya Matsumura, 1996  
*Flower of Flesh and Blood (Ginī Piggu: Chiniku no Hana)*, Hideshi Hino, 1985  
*The Great American Snuff Film*, Sean Tretta, 2003  
*Goona Goona*, Armand Denis, Andre Roosevelt, 1932  
*Guinea Pig 7: Slaughter Special (Ginī Piggu 7: Zansatsu Supessharu)*, 1988  
*Hardcore*, Paul Schrader, 1977  
*Henry – Pioggia di sangue (Henry: Portrait of a Serial Killer)*, John McNaughton, 1986  
*Histoire d'un crime*, Ferdinand Zecca, 1901  
*Hostel*, Eli Roth, 2005  
*Hostel Part II*, Eli Roth, 2007  
*Hostel*, Scott Spiegel, 2011  
*Image of an Assassination: A New Look at the Zapruder Film*, 1998  
*L'impero del sole*, Enrico Gras, 1956  
*Les Incendiaires*, Georges Méliès, 1906  
*Japan By Night (Nippon No Yoru)*, Kelzo Ohno, 1962  
*JFK – Un caso ancora aperto (JFK)*, Oliver Stone, 1991  
*Karamoja*, William Treutle, 1954  
*The Killing of America*, Sheldon Renan, 1982  
*Lampi sull'acqua – Nick's Movie (Lightning Over Water)*, Wim Wenders, 1980  
*Last Girl*, James P. Mercurio, 2013  
*The Last Horror Movie*, Julian Richards, 2003  
*The Last House on Dead End Street*, Roger Watkins, 1977  
*The Long Road Back From Hell*, Xavier Mendik, 2011  
*Magia verde*, Gian Gaspare Napolitano, 1953  
*Making of Guinea Pig (Mêkingu obu 'Ginī piggu')*, Jyunko Okamoto, 1986  
*Mangiati vivi!*, Umberto Lenzi, 1980  
*Manson*, Robert Hendrickson, Laurence Merrick, 1973  
*Mau Mau*, Elwood Price, 1954  
*Meno morta degli altri (Minder dood dan de anderen)*, Frans Buyens, 1992

*Mermaid in a Manhole (Za Ginī Piggu: Manhōru no naka no Ningyo)*, Hideshi Ino, 1989  
*Mondo cane*, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero, 1962  
*Mondo cane 2*, Franco Prospero, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, 1963  
*La montagna del dio cannibale*, Sergio Martino, 1978  
*La morte in diretta (La mort en direct)*, Bertrand Tavernier, 1980  
*Murderers, Mobsters & Madmen*, Nick Bougas, 1993  
*My Little Eye*, Marc Evans, 2002  
*Natura contro*, Antonio Climati, 1988  
*Nella rete del serial killer (Untraceable)*, Gregory Hoblit, 2008  
*Nudo e crudele*, Bitto Albertini, 1984  
*Nudo e selvaggio*, Michele Massimo Tarantini, 1985  
*L'occhio che uccide (Peeping Tom)*, Michael Powell, 1960  
*L'occhio selvaggio*, Paolo Cavara, 1967  
*Il paese del sesso selvaggio*, Umberto Lenzi, 1972  
*Paura.com (FeardotCom)*, William Malone, 2002  
*Questa è l'America (This is America)*, Romano Vanderbes, 1977  
*Le sang des bêtes*, Georges Franju, 1949  
*Saw – L'enigmista (Saw)*, James Wan, 2004  
*Saw II – La soluzione dell'enigma (Saw II)*, Darren Lynn Bousman, 2005  
*Saw III – L'enigma senza fine (Saw III)*, Darren Lynn Bousman, 2006  
*Saw IV*, Darren Lynn Bousman, 2007  
*Saw V*, David Hackl, 2008  
*Saw VI*, Kevin Greutert, 2009  
*Saw – Il capitolo finale (Saw 3D)*, Kevin Greutert, 2010  
*Schiave bianche, violenza in Amazzonia*, Mario Gariazzo, 1985  
*A Serbian Film*, Srđan Spasojević, 2010  
*The Shocks (Za shokkusu: sekai no mokugekisha)*, Kentaro Uchida, 1986  
*Shudder! The Man Who Doesn't Die (Ginī Piggu: Senritsu! Shinanai otoko)*, Masayuki Kusumi, 1986  
*Snuff*, Michael and Roberta Findlay, 1976  
*Snuff 102*, Mariano Peralta, 2007  
*Snuff: A Documentary About Killing on Camera*, Paul von Stoetzel, 2008  
*Snuff Killer - La morte in diretta*, Bruno Mattei, 2003

*Snuff-Movie*, Bernard Rose, 2005  
*Spots in The Sun*, Nobuo Nakagawa, 1964  
*Strange Days*, Kathryn Bigelow, 1995  
*Sulle tracce del terrore (Imprint)*, Takashi Miike, 2006)  
*Tesis*, Alejandro Amenábar, 1996  
*This is America Part 2*, Romano Vanderbes, 1986  
*Traces of Death*, 1993  
*Traces of Death II*, 1994  
*Traces of Death III*, 1995  
*Traces of Death IV: Resurrected*, 1996  
*Traces of Death V: Back in Action*, 2000  
*True Gore*, M. Dixon Causey, 1987  
*The Turkish Executioner (Le bourreau turc)*, Georges Méliès, 1904  
*Turistas*, John Stockwell, 2006  
*Ultime grida dalla savana*, Antonio Climati, Mario Morra, 1975  
*Ultimo mondo cannibale*, Ruggero Deodato, 1977  
*Vacancy*, Nimród Antal, 2007  
*Video Nasties: The Definitive Guide*, Nucleus Films, 2010  
*Videodrome*, David Cronenberg, 1983  
*The Worst of Faces of Death*, John Alan Schwartz, 1987



## BIBLIOGRAFIA

### Libri, saggi e monografie

Alberto Abruzzese, Antonio Cavicchia Scalamonti (a cura di), *La felicità eterna: la rappresentazione della morte nella TV e nei media*, Torino, RAI-Nuova ERI, 1992

Michael Anglo, *Penny Dreadfuls and Other Victorian Horrors*, London, Jupiter, 1987

Guillaume Apollinaire, *Un beau film*, Messidor, 1907

Philippe Ariès, *Storia della morte in Occidente*, Milano, BUR, 1998

Feona Attwood, *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*, New York, Peter Lang Publishing, 2010

Roland Auguet, *Cruelty and Civilization: The Roman Games*, London, George Allen & Unwin, 1972

Dominique Baqué, *L'effroi du présent. Figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009

Martin Barker (edited by), *The Video Nasties. Freedom and Censorship in the Media*, London, Pluto Press, 1984

Martin Barker, Julian Petley, *Ill Effects: The Media Violence Debate*, London, Routledge, 2001

Regina Barreca, *Sex and Death in Victorian Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1990

Michael Bartalos, *Speaking of Death: America's New Sense of Mortality*, Westport, CT, Praeger, 2008

Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980

Robert E. Bartholomew and Benjamin Radford, *The Martians Have Landed! A History of Media-Driven Panics and Hoaxes*, Jefferson, NC, and London, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012

Jean Baudrillard et al., *Luoghi e oggetti della morte. Nuovi percorsi interpretativi sulle moderne figure della morte*, Milano, Savelli Editore, 1979

Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2009

André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1979

André Bazin, *Il cinema della crudeltà*, Milano, Il formichiere, 1979

- Gillian Bennet, *Bodies: Sex, Violence, Disease, and Death in Contemporary Legend*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005
- Kate Berrige, *Vigor Mortis. The End of The Death Taboo*, London, Profile Books, 2002
- Joel Black, *The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, London and Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991
- Joel Black, *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*, London, Routledge, 2002
- Susan Blackmore, *La macchina dei memi. Perché i geni non bastano*, Torino, Instar Libri, 2002
- Giovanni Boccia Artieri, *Stati di connessione: pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) network society*, Milano, Franco Angeli, 2012
- Luc Boltanski, *Lo spettacolo del dolore*, Milano, Raffaello Cortina, 2000
- Paul Booth, *Digital Fandom: New Media Studies*, New York, Peter Lang, 2010
- Pierre Bourdieu, *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2007
- Richard Brodie, *Virus of the Mind: The New Science of the Meme*, Seattle, Integral Press, 1996
- Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, New York, Routledge, 1992
- Mikita Brottman, *Meat is Murder! An Illustrated Guide to Cannibal Culture*, London, Creation Books, 1998
- Mikita Brottman, *Offensive Films: Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2005
- Sheila Brown, *Crime and Law in Media Culture*, Buckingham, Open University Press, 2003
- Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence, Prejudice, Crime: Films of Social Conscience in the Silent Era*, London, Jonathan Cape, 1990
- Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982
- Jan Harold Brunvand, *The Vanishing Hitchhiker. American Urban Legends and Their Meanings*, New York and London, W. W. Norton & Company, 1981

- Jan Harold Brunvand (edited by), *American Folklore. An Encyclopedia*, New York and London, Garland Publishing, Inc., 1996
- Jean Burgess, Joshua Green, *YouTube*, Milano, Egea, 2009
- Clifton D. Bryant, *Handbook of Death and Dying*, Thousand Oaks, Calif., Sage Publications, 2003
- Allan Bryce, *Video Nasties!*, Stray Cat Publishing, 2000
- Olive Wolley Burt, *American Murder Ballads and Their Stories*, New York, Oxford University Press, 1958
- Vito Campanelli, *Remix It Yourself. Analisi socio-estetica delle forme comunicative del Web*, Bologna, Clueb, 2011
- Cynthia Carter and C. Kay Weaver, *Violence and the Media*, Buckingham, Philadelphia, Open University Press, 2003
- Lilie Chouliaraki, *The Spectatorship of Suffering*, London, Sage Publications, 2006
- Beverley Clack, *Sex and Death: A Reappraisal of Human Mortality*, Polity, 2002
- David Clark (edited by), *The Sociology of Death: Theory, Culture, Practice*, Oxford, Blackwell, 1993
- Noël Carroll, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, London, Routledge, 1990
- Adriana Cavarero, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*, Milano, Feltrinelli, 2007
- Antonio Cavicchia Scalamonti, *La camera verde: il cinema e la morte*, Napoli, Ipermedium Libri, 2003
- Carol J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*, Princeton University Press, 1993
- Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: Creation of Mods and Rockers*, St Albans, Paladin, 1973
- Tristanne Connolly (edited by), *Spectacular Death: Interdisciplinary Perspectives on Mortality and (Un)Representability*, Bristol, Intellect Books, 2011
- Ian Conrich, *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*, I B Tauris & Co Ltd, 2009
- Consuelo Corradi, *Il nemico intimo*, Roma, Meltemi, 2005

- Bernard Cova, Alex Giordano, Mirko Pallera, *Marketing non-convenzionale. Viral, guerrilla, tribal e i 10 principi fondamentali del marketing postmoderno*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2007
- Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York, Routledge, 1993
- Chas Critcher, *Moral Panics and the Media (Issues in Cultural and Media Studies)*, Buckingham, Open University Press, 2003
- Umberto Curi (a cura di), *Il volto della Gorgone: la morte e i suoi significati*, Milano, Mondadori, 2001
- Roberto Curti, Tommaso La Selva, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Torino, Lindau, 2007
- Alessandro Dal Lago, *Carnefici e spettatori. La nostra indifferenza verso la crudeltà*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012
- Richard Dawkins, *Il gene egoista*, Milano, Mondadori, 1995
- Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2001
- Thomas De Quincey, *L'assassinio come una delle belle arti*, Milano, SE, 2006
- Mark Dery, *I Must Not Think Bad Thoughts: Drive-by Essays on American Dread, American Dreams*, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 2012
- Leonard DeVries, *Orrible Murder: Victorian Crime and Passion*, New York, Taplinger, 1971
- Alfonso Di Nola, *La nera signora: antropologia della morte e del lutto*, Roma, Newton Compton, 2001
- Pamela Donovan, *No Way of Knowing: Crime, Urban Legends, and the Internet*, New York, Routledge, 2004
- Mary Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino, 2003
- Nicola Dusi, Lucio Spaziante (a cura di), *Remix-Remake: pratiche di replicabilità*, Roma Meltemi, 2006
- Mark Edmundson, *Nightmare on Main Street: Angels, Sadoomasochism, and the Culture of Gothic*, London, Harvard University Press, 1999
- Kate Egan, *Trash or Treasure? Censorship and the Changing Meanings of the Video Nasties*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2007



- Stephen F. Eisenman, *The Abu Ghraib Effect*, London, Reaktion Books, 2007
- Norbert Elias and Eric Dunning, *The Quest for Excitement*, Oxford, Blackwell, 1970
- Norbert Elias, *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino, 2011
- Jody Enders, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2002
- H. J. Eysenck, David Nias, D. K. B. Nias, *Sex, Violence and the Media*, London, Temple Smith, 1978
- Michele Fadda (a cura di), *Corto circuito. Il cinema nell'era della convergenza*, Bologna, Archetipolibri, 2011
- Herman Feifel (edited by), *The Meaning of Death*, New York, McGraw-Hill, 1959
- Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1982
- Sarah Finger, *La mort en direct: snuff movies*, Paris, Le Cherche Midi Éditeur, 2001
- Giovanni Fiorentino, *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori*, Roma, Meltemi, 2004
- Jib Fowles, *The Case for Television Violence*, Thousand Oaks, Sage Publications, 1999
- Walter Fuchs, *Le immagini della morte nella società moderna*, Torino, Einaudi, 1973
- Leonardo Gandini, Andrea Bellavita (a cura di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Recco-Genova, Le Mani, 2008
- David Gauntlett, *Moving Experiences, second Edition: Media Effects and Beyond*, London, John Libbey, 2005
- Ken Gelder, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*, London and New York, Routledge, 2001
- Curt Gentry, Vincent Bugliosi, *Helter Skelter: Storia del caso Charles Manson*, Milano, Mondadori, 2006
- Roberto Gigliucci, *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio, De Rubeis, 1994
- René Girard, *La violenza ed il sacro*, Milano, Adelphi, 1980
- Malcolm Gladwell, *Il punto critico. I grandi effetti dei piccoli cambiamenti*, Milano, BUR, 2006

- Barry Glassner, *The Culture of Fear: Why Americans are Afraid of the Wrong Things*, New York, Basic Books, 1999
- Jeffrey Goldstein (edited by), *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, New York, Oxford University Press, 1998
- Mark Goodall, *Sweet & Savage: The World Through The Shockumentary Film Lens*, London, Headpress, 2006
- Erich Goode, Nachman Ben-Yehuda, *Moral panics: the social construction of deviance*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009
- Geoffrey Gorer, *Death, Grief, and Mourning*, London, The Cresset Press, 1965
- Julian Grainger, Harvey Fenton (edited by), *Cannibal Holocaust: the Savage Cinema of Ruggero Deodato*, Guildford, FAB Press, 2011
- David Gregory, *The Godfathers of Mondo*, New York, Blue Underground, 2003
- Asbjørn Grønstad, *Screening the Unwatchable: Spaces of Negation in Post-Millennial Art Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2011
- Giovanni Guagnellini e Veronica Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2007
- Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967
- Boaz Hagin, *Death in Classical Hollywood Cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010
- Peter Haining, *The Classic Era of American Pulp Magazines*, Chicago, Chicago Review Press, 2000
- Karen Halttunen, *Murder Most Foul: The Killer and the American Gothic Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1998
- Steffen Hantke, *Horror Film: Creating and Marketing Fear*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009
- Folker Hanusch, *Representing Death in the News. Journalism, Media and Mortality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010
- John Harvey, *Photography and Spirit*, London, Reaktion Books, 2007
- Annette Hill, *Shocking Entertainment. Viewer Response to Violent Movies*, Luton, University of Luton Press, 1997
- Matt Hills, *The Pleasures of Horror*, London, Continuum, 2005

- Glennys Howarth, *Death and Dying: A Sociological Introduction*, Cambridge, Polity Press, 2007
- Leon Hunt, *British Low Culture: From Safari Suits to Sexploitation*, London, Routledge, 1998
- Jack Hunter, *Erotismo infernale: sesso e ultraviolenza nel cinema giapponese contemporaneo*, Bologna, Mondo Bizarro Press, 1999
- Francesco Ianneo, *Memetica. Genetica e virologia di idee, credenze e mode*, Roma, Castelvecchi, 2005
- Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, Linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri, 2008
- Mark Jancovich, *Defining Cult Movies: the Cultural Politics of Oppositional Taste*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2003
- Philip Jenkins, *Intimate Enemies: Moral Panics in Contemporary Great Britain*, Hawthorne, NY, Aldine de Gruyter, 1992
- Philip Jenkins, *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*, Hawthorne, NY, Aldine de Gruyter, 1994
- Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, London, Routledge, 1992
- Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- Henry Jenkins, *Fans, Bloggers e Videogamers: l'emergere delle culture partecipative nell'era digitale*, Milano, Franco Angeli, 2008
- Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York, New York University Press, 2013
- Steven Johnson, *Tutto quello che fa male ti fa bene*, Milano, Mondadori, 2006
- Gerard Jones, *Killing Monsters: Why Children Need Fantasy, Super Heroes, and Make-Believe Violence*, New York, Basic Books, 2002
- Louis Kaplan, *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008
- James Kendrick, *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*, Carbondale, IL, Southern Illinois University Press, 2009
- James Kendrick, *Film Violence: History, Ideology, Genre*, London, Wallflower Press, 2009

- Peter Keough (edited by), *Flesh and Blood: National Society of Film Critics on Sex, Violence and Censorship*, Mercury House, 1995
- David Kerekes, David Slater, *Killing for Culture: an Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff*, London, Creation Books, 1995
- David Kerekes, David Slater, *See no Evil. Banned Films and Video Controversy*, Manchester, Critical Vision/Headpress, 2000
- Geoff King, *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond*, Bristol and Portland, Intellect, 2005
- Steven J. Kirsh, *Adolescents, and Media Violence: A Critical Look at the Research*, London, Sage Publications, 2006
- Elizabeth Klaver, *Images of the Corpse: from the Renaissance to Cyberspace*, Madison, University of Wisconsin Press, 2004
- Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 2006
- Elisabeth Kübler-Ross, *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella, 2005
- Céline Lafontaine, *Il sogno dell'eternità: la società postmortale. Morte, individuo e legame sociale nell'epoca delle tecnoscienze*, Milano, Medusa, 2009
- Gregory Lamberson, *Cheap Scares! Low Budget Horror Filmmakers Share Their Secrets*, Jefferson, NC, MacFarland, 2008
- David Leheny, *Think Global, Fear Local: Sex, Violence, and Anxiety in Contemporary Japan*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2006
- Lawrence Lessig, *Remix. Il futuro del copyright (e della nuove generazioni)*, Milano, Etas, 2009
- Jay Conrad Levinson, Paul R. J. Hanley, *Guerrilla Marketing. Mente, persuasione, mercato*, Roma, Castelvecchi, 2007
- Bernard-Henri Lévy, *Chi ha ucciso Daniel Pearl?*, Milano, Rizzoli, 2003
- Steve Lillebuen, *The Devil's Cinema. The Untold Story Behind Mark Twitchell's Kill Room*, Toronto, McClelland & Stewart, 2012
- Susan Lord, Annette Burfoot, *Killing Women: the Visual Culture of Gender and Violence*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, 2006
- Gordiano Lupi, *Cannibal! Il cinema selvaggio di Ruggero Deodato*, Roma, Edizioni Profondo Rosso, 2003

- Luciano Manicardi, *Memoria del limite. La condizione umana nella società postmortale*, Milano, Vita e pensiero, 2011
- Lev Manovich, *Software Culture*, Bologna, Olivares, 2010
- Giacomo Manzoli, Guglielmo Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2005
- Ernest Mathijs, Xavier Mendik (edited by), *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*, London, Wallflower Press, 2004
- Ernest Mathijs, Xavier Mendik (edited by), *The Cult Film Reader*, London-NewYork, Open University Press, 2007
- John McCarty, *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen*, New York, St. Martin's Press, 1984
- Jay McRoy, *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam, Rodopi, 2008
- Charlton D. McIlwain, *When Death Goes Pop: Death, Media and the Remaking of Community*, New York, Peter Lang, 2004
- Roy Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Recco-Genova, Le Mani, 2010
- Xavier Mendik and Graham Harper (edited by), *Unruly Pleasure: The Cult Film and Its Critics*, Surrey, FAB Press, 2000
- Xavier Mendik, Steven Jay Schneider (edited by), *Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*, London, Wallflower Press, 2003
- Enrico Menduni, *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2007
- Lino Micciché, *Cinema italiano degli anni '70*, Venezia, Marsilio, 1979
- W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, Lucca, La casa Usher, 2012
- Jessica Mitford, *The American Way of Death*, London, Melbourne and New York, Quartet Books, 1980
- Susan D. Moeller, *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*, London, Routledge, 1999
- Federico Montanari, *Linguaggi della guerra*, Roma, Meltemi, 2004

Matthew J. Morgan, *The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment: The Day that Changed Everything?*, New York, Palgrave Macmillan, 2009

Edgar Morin, *L'uomo e la morte*, Roma, Newton Compton, 1980

Jackson Morley (edited by), *Crime and Punishment: A Pictorial Encyclopedia of Aberrant Behavior*, London, BCP Publishing, 1974

Brigitte L. Nacos, *Mass-mediated Terrorism: The Central Role of the Media in Terrorism and Counter-Terrorism*, 2<sup>nd</sup> edn Lanham, MD, Rowman & Littlefield Publishers, 2007

Alberto Natale, *Gli specchi della paura. Il sensazionale e il prodigioso nella letteratura di consumo (secoli XVII-XVIII)*, Roma, Carocci, 2008

Stig A. Nohrstedt, Rune Ottosen (edited by), *Global War; Local Views: Media Images of the Iraq War*, Goteborg, Nordicom, 2005

Pippa Norris, Montague Kern, Marion Just (edited by), *Framing Terrorism: The News Media, the Government and the Public*, London, Routledge, 2003

Benjamin Noys, *The Culture of Death*, Oxford and New York, Berg, 2005

Jussi Parikka, Tony Sampson (edited by), *The Spam Book: On Viruses, Porn and Other Anomalies From the Dark Side of Digital Culture*, Cresskill, N. J., Hampton Press, 2009

Mariane Pearl, *Un cuore grande. La vita e la morte coraggiose di mio marito Daniel Pearl*, Milano, Sonzogno, 2004

Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 2004

Julian Petley, *Film and Video Censorship in Modern Britain*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011

Steven Pinker, *The Better Angels of our Nature: the Decline of Violence in History and Its Causes*, London, Allen Lane, 2011

Mario Pireddu, Antonio Tursi, *Post-umano. Relazioni tra uomo e tecnologia nella società delle reti*, Milano, Guerini e Associati, 2006

Tom Pollard, *Sex and Violence: The Hollywood Censorship Wars*, Boulder, Paradigm Publishers, 2009

Julien Potel, *Mort à voir, mort à vendre*, Paris, Editions Desclée, 1970

Stephen Prince (edited by), *Screening Violence*, New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 2000

- Natalie Purcell, *Pornography and Violence: The Politics of Sex, Gender, and Aggression in Pornographic Fantasy*, London, Routledge, 2012
- Mike Quarles, *Down and Dirty: Hollywood's Exploitation Filmmakers and Their Movies*, Jefferson and London, McFarland, 1993
- Pier Giorgio Rauzi, Leonardo Gandini, *La morte allo specchio. La morte secolarizzata nel cinema contemporaneo*, Trento, Edizioni de L'invito, 1997
- Diane Ravitch, Joseph P. Viteritti (edited by), *Kid Stuff: Marketing Sex and Violence to America's Children*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003
- James Redmond (edited by), *Violence in Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991
- Dario Romano, *Violenza delle immagini: trent'anni di studi, di ipotesi, di esperimenti*, Torino, RAI-ERI, 1986
- Jane Roscoe, Craig Hight, *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001
- Philippe Rouyer, *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Éditions Du Cerf, 1997
- Jay Ruby, *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, Cambridge, MIT Press, 1995
- Jacques Ruffié, *Le sexe et la mort*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000
- Catherine Russel, *Narrative Mortality: Death, Closure and New Wave Cinemas*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985
- Romana Rutelli, *Eros violento: figure sullo schermo*, Pisa, Edizioni ETS, 2010
- Ed Sanders, *La "Famiglia" di Charles Manson. Gli assassini di Sharon Tate*, Milano, Feltrinelli, 1972
- Eric Schaefer, *Bold! Daring! Shocking! True: A History of Exploitation Films, 1919-1959*, Durham, Duke University Press, 1999
- Clive Seale, *Constructing Death: The Sociology of Dying and Bereavement*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- Jean Seaton, *Carnage and the Media: The Making and Breaking of News About Violence*, London, Allen Lane, 2005
- Harold Schechter, *Savage Pastimes: A Cultural History of Violent Entertainment*, New York, St. Martin's Press, 2005

- David Schmid, *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2006
- Steven Jay Schneider, *New Hollywood Violence*, Manchester, Manchester University Press, 2004
- Jeffrey Sconce (edited by), *Sleaze Artists. Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*, Durham, Duke University Press, 2007
- Philip Seib, Dana M. Janbek, *Global Terrorism and New Media*, London, Routledge, 2010
- Christopher Sharrett (edited by), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit, Wayne State University Press, 1999
- Daniel G. Shipka, *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*, Jefferson, McFarland, 2011
- Roger Silverstone, *Mediapolis. La responsabilità dei media nella civiltà globale*, Milano, Vita e Pensiero, 2009
- Françoise Sironi, *Carnefici e vittime. Strategie di violenza*, Milano, Feltrinelli, 2001
- David J. Skal, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, New York, W. W. Norton, 1993
- Joseph W. Slade, *Pornography and Sexual Representation: a Reference Guide*, Westport, Greenwood Publishing Group, 2000
- Jay Slater, *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, London, Plexus Publishing, 2002
- Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003
- Stefan Sonvilla-Weiss (edited by), *Mashup Cultures*, Wien-New York, Springer, 2010
- Pieter Spierenberg, *The Spectacle of Suffering: Executions and the Evolution of Repression from a Preindustrial Metropolis to the European Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984
- Steven Starker, *Evil Influences: Crusades Against the Mass Media*, Somerset, N. J., Transaction Publishers, 2012
- Renato Stella, *L'osceno di massa: sociologia della comunicazione pornografica*, Milano, Franco Angeli, 1991
- James Swearingen, Joanne Cutting-Gray (edited by), *Extreme Beauty: Aesthetics, Politics, Death*, London, Continuum, 2002



- Gwyn Symonds, *The Aesthetics of Violence in Contemporary Media*, London, Continuum, 2011
- Carlo Tagliabue, Flavio Vergerio (a cura di), *La fatal quiete: la rappresentazione della morte nel cinema*, Torino, Lindau, 2005
- John Taylor, *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*, New York, NYU University Press, 1998
- Richard Tithecott, *Of Men and Monsters: Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, Madison, University of Wisconsin Press, 1999
- Louis-Vincent Thomas, *Antropologia della morte*, Milano, Garzanti, 1976
- David Trend, *The Myth of Media Violence: A Critical Introduction*, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2006
- Christian Uva, *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008
- Mark A. Vieira, *Hollywood Horror: From Gothic To Cosmic*, New York, Harry N. Abrams, 2003
- Paul Virilio, *Guerra e cinema: logistica delle percezione*, Torino, Lindau, 2002
- Michel Vovelle, *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, Roma, Laterza, 2009
- Tony Walter, *The Revival of Death*, London, Routledge, 1994
- Evelyn Waugh, *Il caro estinto*, Milano, Bompiani, 2003
- C. Kay Weaver, Cynthia Carther (edited by), *Critical Readings: Violence and the Media*, Buckingham, Open University Press, 2006
- Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, University of California Press, 1999
- Eric G. Wilson, *Everyone Loves a Good Train Wreck. Why We Can't Look Away*, New York, Sarah Crichton Books, 2012
- Nigel Wingrove, Marc Morris, *The Art of the Nasty*, Guildford, FAB Press, 2009
- Enid Barbara Wistrich, *I Don't Mind the Sex, it's the Violence: Film Censorship Explored*, London, Marion Boyars Publishers, 1978
- Barbie Zelizer, *About to Die: How News Image Move the Public*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2010

Andrew Zolli, Ann Marie Healy, *Resilience: Why Things Bounce Back*, London, Headline Publishing Group, 2012

**Articoli pubblicati in curatele, riviste accademiche e di settore**

Anon., “Jacopetti”, *Cinema 60*, 1967, p. 16

Anon., “Cannibal Holocaust”, *Amis du film*, n. 299, 1981, p. 20

Anon., “Le facce della morte N. 2”, *Segnocinema*, n. 14, 1984, p. 24

Anon., “Cannibal Holocaust”, *Segnocinema*, n. 14, 1984, p. 45

Anon., “Face a la mort II”, *L'Écran Fantastique*, n. 52, 1985, p. 80

(a.a.), “Mondo cane”, *Intermezzo*, Vol. 17, n. 7-8, 30 aprile 1962, p. 67

Amanda Aitken, “Online Life After Death”, *Bereavement Care*, Vol. 28, n. 1, 2009, pp. 34-35

Alfredo Alba, Varun Bhagwan, Tyrone Grandison, “Accessing The Deep Web: When Good Ideas Go Bad”, Proceedings OOPSLA Companion '08 Companion to the 23rd ACM SIGPLAN conference on Object-oriented programming systems languages and applications, pp. 815-818

Lucilla Albano, “Riflessioni sul cinema e la morte”, *Film critica*, n. 425, 1992, p. 211-218

Alessandro Amaducci, “Verrà la morte (e avrà i tuoi occhi). Gli *snuff* in Internet”, *La valle dell'Eden, Americana. Cinema e televisione negli Stati Uniti dopo l'11 Settembre*, Anno IX, n. 18, gennaio-giugno 2007, Torino, Carocci, pp. 111-119

Charles S. Aaronson, “Africa Addio”, *Motion Picture Herald*, V. 237, n. 5, 1 febbraio 1967, p. 654

Mino Argentieri, “Anatomia di una mistificazione. Facili trucchi per distorcere la verità”, *Cinema 60*, n. 57, 1966, pp. 40-44

E. B., “Africa addio”, *Film Critica*, n. 166, 1966, p. 254

Ch. B., “Le derniers cris de la savane, film documentaire italien d'Antonio Climati et Mario Morra”, *Image et son*, n. 304, March 1976, pp. 98-99

Cinzia Baldazzi, “Wenders e l'uccisione dei padri”, *Cinema 60*, n. 148, pp. 3-6

Jean Baudrillard, “War Porn”, *Journal of Visual Culture*, Volume 5, n. 1, 04/2006, pp. 86-88

- Mark Bernard, “*The Only Monsters Here Are the Filmmakers!: Animal Cruelty and Death in Italian Cannibal Films*”, paper presented at the Society for Cinema and Media Studies 2012 Conference, Boston, MA
- Marjorie Bilbow, “*Savage Man, Savage Beast*”, *Screen International*, n. 37, 22 May 1976, p. 14
- Peter Birge, Janet Maslin, “Getting Snuffed in Boston”, *Film Comment*, Vol. 12, n. 3, May/June 1976, pp. 35-36
- Joel Black, “Real(ist) horror: from execution videos to snuff films”, in Xavier Mendik, Steven Jay Schneider (edited by), *Underground U.S.A.: Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*, London, Wallflower, 2002, pp. 63-75
- James Blackford, “Cannibal Holocaust”, *Sight and Sound*, Vol. 22, n. 1, Jan 2012, p. 85
- Mikita Brottman, “Carnivalising the Taboo – The Mondo Film and the Opened Body”, in *CineAction*, n. 38, September 1995, pp. 25-37
- Mikita Brottman, “Nightmares in Cyberspace: Urban Legends, Moral Panics and the Dark Side of the Net”, in Katrien Jacobs, Marije Janssen, Matteo Pasquinelli (edited by), *C’Lick Me – A Netporn Studies Reader*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2007, pp. 177-185
- David Campbell, “Horrific blindness: Images of death in contemporary media”, *Journal for Cultural Research*, Vol. 8, n. 1, 2009, pp. 55-74
- Véronique Champion-Vincent Diogenes, “Rumors and Urban Legends”, *Diogenes* vol. 54, 1 February 2007, pp. 162-199
- Michele Canosa, “Un Beau Film”, *Cinema & Cinema*, n. 48, 1987, pp. 8-12
- Élie Castiel, “Le Mondo. Rites insolites et nuit chaudes du mondo”, *Séquences*, n. 197, Juillet-Août 1998 (Dossier), pp. 27-30
- Alessia Cervini, “La camera oscura: dal caso Moro ad Abu Ghraib”, *Fata Morgana* n. 8, Settembre 2009, p. 199-204
- Christian Christensen, “*‘Hey Man, Nice Shot!’; Setting the Iraq War to Music on YouTube*”, in Pelle Snickars, Patrick Vonderau (eds), *The YouTube Reader*, Stockholm, National Library of Sweden, 2009, pp. 204-217
- Scott Combs, “Cut: Execution, Editing, and Instant Death”, *Spectator - The University of Southern California Journal of Film and Television*, Vol. 28, n. 2, Fall 2008, pp. 31-41
- Jean-Louis Comolli, “L’assente da ogni spettacolo”, in Pierluigi Basso (a cura di), *Vedere giusto: del cinema senza luoghi comuni. Saggi per il Festival dei popoli 1982-2002*, Rimini, Guaraldi, 2003, pp. 197-204

- Timothy Corrigan, "Cinematic Snuff: German Friends and Narrative Murders", *Cinema Journal*, 24, n. 2, Winter 1985, pp. 9-18
- Antonio Costa, "All that Death", *Cinema e cinema*, n. 25-26, 1980, pp. 87-89
- Jenny Craven, "Savage Man, Savage Beast", *Films and Filming*, Vol. 22, n. 10, July 1976, pp. 33-35
- M. D., "Mondo cane", *Cahiers du Cinéma*, Vol. 23, n. 136, Oct. 1962, p. 58
- Bruno Damiani, "Ultime grida dalla savana", *Cineforum*, n. 148, ottobre 1975, pp. 759-761
- Kenneth T. de Lorenzi, "A crazy, bloodthirsty world. Mondo movies, shockumentaries and snuff films", *KOSMORAMA*, n. 242, Win. 2008, pp. 182-194
- Harvey Dennis, "The Bridge", *Variety*, May 8-May 14, 2006, p. 77
- Bruno Di Marino, "La piccola morte al lavoro: la scrittura audiovisiva pornografica", *Fata Morgana*, n. 7, p. 15
- Pamela Donovan, "Crime Legends in a New Medium: Fact, Fiction and Loss of Authority", *Theoretical Criminology*, Vol. 6, n. 2, May 2002, pp. 189-215
- Patrice Doré, "Cannibal Holocaust", *Séquences*, n. 241, Janvier-Février 2006, p. 30
- Francesco Dorigo, "La teoria della comunicazione. L'uomo e le realtà sociali", *La rivista del cinematografo*, n. 8, 1966, p. 507
- Catherine Driscoll & Melissa Gregg, "Broadcast Yourself: Moral Panic, Youth Culture and Internet Studies", in Usha Rodrigues and Belinda Small (edited by), *Youth, Media and Culture in the Asia-Pacific Region*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2008, pp. 71-87
- E. F., "Africa addio", *Intermezzo*, n. 5-6, 31 marzo 1966, p. 4
- Jan Fernback, "Legends on the Net: an Examination of Computer-mediated Communication as a Locus of Oral Culture", *New Media & Society*, Vol. 5, n. 1, March 2003, pp. 29-45
- Guido Fink, "L'ultimo spettacolo?", in Pierluigi Basso (a cura di), *Vedere giusto: del cinema senza luoghi comuni. Saggi per il Festival dei popoli 1982-2002*, Rimini, Guaraldi, 2003, p. 187-196
- Cristina Formenti, "Il mockumentary: quando le estetiche documentarie diventano stile cinematografico", *Bianco e Nero*, n. 572, *Passato prossimo. Cinema e media in Italia negli anni Settanta*, 2012, pp. 107-115
- Cynthia A. Freeland, "Realist Horror", in Cynthia A. Freeland and Thomas E. Wartenberg (edited by), *Philosophy and Film*, New York, Routledge, 1995, pp. 126-142

- Philip French, "Violence in the Cinema", *The Twentieth Century*, Winter 1964-1965, pp. 115-130
- F. G., "Cannibal Holocaust", *Cahiers du Cinéma*, n. 326, Juillet-Août 1981, p. 63.
- A. G., "Africa addio", *La rivista del cinematografo*, n. 4, aprile 1966, pp. 292-293
- Nicolò Gallio, "Film, fan e teschi. Bloody-Disgusting e A Serbian Film", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 1, marzo 2012.
- Nicolò Gallio, "Surfing With Charlie", paper presentato alla conferenza Cine-Excess VI – Transglobal Excess: The Art and Atrocity of Cult Adaptation, 25 maggio 2012, Odeon Covent Garden, Londra.
- Nicolò Gallio, "'Til (Faces of) Death Do Us Part", *Cine-Excess E-Journal*, n. 1 (forthcoming)
- Giacomo Gambetti, "Africa addio", *Bianco e Nero*, Vol. 27, n. 4, aprile 1966, pp. 53-55
- A. Galante Garrone, "Nella possibilità di mentire il pericolo maggiore del cinema", *Cinema Nuovo*, n. 180, 1966, p. 86
- Alain Garsault, "Cannibal Holocaust", *Positif*, 243, June 1981, p. 65
- François Géré, "Cannibal Holocaust", *Cahiers du Cinéma*, 326, July-August 1981, p. 63
- Margareth Gibson, "Death Scenes: Ethics of the Face and Cinematic Deaths", *Mortality*, Vol. 6, n. 3, 2001
- Margaret Gibson, "Death and Mourning in Technologically Mediated Culture", *Health Sociology Review*, n. 16, 2007, pp. 415-424
- Elio Girlanda, "Nick's Film", *Rivista del cinematografo*, n. 1-2, 1982, pp. 39-40
- Mark Goodall, "Shockumentary Evidence: the Perverse Politics of Mondo Film", in Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (edited by), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, Wallflower Press, 2006, pp. 118-126
- Mark Goodall, "J. G. Ballard on Mondo Cinema and the 1960s", *Vertigo*, Vol. 3, n. 9, Summer 2008, pp. 44-45
- BKG, "The Act of Seeing with One's Own Eyes", in Jim Hillier, Barry Keith Grant, *BFI Screen Guides. 100 Documentary Films*, British Film Institute, 2009, pp. 10-11
- Marita Gronnvoll, "Horror Film: Creating and Marketing Fear", *The Journal of Popular Culture*, Vol. 39, n. 2, April 2006, pp. 326–328,
- Boaz Hagin, "Killed because of lousy ratings: the Hollywood history of Snuff", *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 38, n. 1, 2010, pp. 44-51

Joan Hawkins, "Sleaze Mania, Euro-Trash and High Art: The Place of European Art Film in American Low Culture", in Mark Jancovich (edited by), *Horror; the Film Reader*, London-New York, Routledge, 2000, pp. 125-134

Alexandra Heller-Nicholas, "Snuff Boxing: Revisiting the Snuff Coda", *Cinephile. The University of British Columbia's Film Journal*, Vol. 5, n. 2, Summer 2009

Jerod Ra'Del Hollyfield, "Post-Cold War American Perspectives in Eli Roth's *Hostel* and *Hostel: Part II*", *Cineaction*, n. 78, 2009, pp. 23-31

Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, "Il mostruoso quotidiano. Le storie di morti viventi nella serialità", in Giulia Carluccio, Peppino Ortoleva (a cura di), *Diversamente vivi. Zombi, vampiri, mummie, fantasmi*, Milano, Il Castoro, 2010, pp. 202-209

Neil Jackson, "Cannibal Holocaust, Realist Horror, and Reflexivity", *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, Vol. 21, n. 3, 2002, pp. 32-45

Katrien Jacobs, "Make Porn, Not War. How to Wear Network's Underpants", in Jussi Parikka and Tony D. Sampson (edited by), *The Spam Book: On Viruses, Porn and Other Anomalies From the Dark Side of Digital Culture*, Cresskill, Hampton Press, 2009, pp. 181-301

Carolina Gabriela Jauregui, "Eat it alive and swallow it whole!': Resavoring Cannibal Holocaust as Mockumentary", *(In)visible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, n. 7: *Casting Doubt*, March 2006

Eithne Johnson, Eric Schaeffer, "Soft core/hard gore: Snuff as a crisis in meaning", in *Journal of Film and Video*, 45, 2-3, summer-fall 1993, pp. 40-59

Steve Jones, "Dying to be Seen: Snuff-Fiction's Problematic Fantasies of 'Reality'", *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, n. 19, February 2011

Tom Junod, "The falling man", *Women & Performance: a journal of feminist theory*, Vol. 14, n. 1, 2004, pp. 211-227

Tina Kinsella, "The Banal and the Evident: Pornography, Technology and the Market", *Journal Of Postgraduate Research*, Trinity College, Dublin, 2009, pp. 1-14

Raymond Lefèvre, "Cannibal Holocaust", *Image et Son*, n. 361, Mai 1981, pp. 39-42

Nelli Kambouri and Pavlos Hatzopoulos, "Making Violent Practices Public", in Geert Lovink and Sabine Niederer (edited by), *Video Vortex Reader. Responses to YouTube*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2008, pp. 125-132

Chuck Kleinhans, "Pornography and Documentary. Narrating the Alibi", in Jeffrey Sconce (edited by), *Sleaze Artists. Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*, Durham, Duke University Press, 2007, pp. 96-120

Giulio Latini, "Il corpo sacrificale nel video del terrore", *Close-up – Storie della visione. L'attore nell'epoca della guerra santa planetaria*, n. 17, anno IX, Roma, Kaplan, novembre 2005-febbraio 2006, pp. 11-20

Ernesto G. Laura, "Mondo cane", *Bianco e Nero*, Vol. 23, n. 5, maggio 1962, pp. 65-67  
Raymond Lefèvre, "Cannibal Holocaust", *Image et Son*, n. 361, May 1981, pp. 39-41

Daniel H. Levoff, "Brakhage's The Act of Seeing with One's Own Eyes", *Film Culture*, n. 56-57, 1973, p. 74

Adam Lowenstein, "Spectacle horror and *Hostel*: why 'torture porn' does not exist", *Critical Quarterly*, vol. 53, no.1, pp. 42-60

Luna, "Sei condanne a Milano per Cannibal Holocaust", *Cinecritica*, n. 6, 1980, p. 26

M. M., "Mondo cane", *La Cinematographie Française*, n. 1982, Sep. 1962, p. 19

a. ma., "Quando il cinema si fa antropofago", *La rivista del cinematografo*, n. 7, 1981, p. 328

Giovanna Maina, Federico Zecca, "Le grandi manovre. Gli anni Settanta preparano il porno", *Bianco e Nero*, n. 572, *Passato prossimo. Cinema e media in Italia negli anni Settanta*, pp. 59-69

Luca Mazzei, "Non fermate quella manovella!", in Pierluigi Basso (a cura di), *Vedere giusto: del cinema senza luoghi comuni. Saggi per il Festival dei popoli 1982-2002*, Rimini, Guaraldi, 2003, pp. 205-229

Jason Middleton, "Spectacles of Atrocity: Mondo Video in the 'War On Terror'", *Afterimage*, Vol. 39, n. 1/2, Jul-Aug 2011, pp. 21-24

David Monaghan, "Executions", *Metro*, n. 104, 1995, pp. 30-34

Stéphane Morin, "Nick's Movie: le point de fuite", *Cinémas – Revue d'études cinématographiques*, Hiver 1994, pp. 101-117

Ken Morrison, "The Technology of Homicide: Constructions of Evidence and Truth in American Murder Films", in *CineAction*, n. 38, September 1995, pp. 16-24

Gregorio Napoli, "Mondo cane di Gualtiero Jacopetti", *Film Selezione*, Vol. 3, n. 12, Luglio-agosto 1962, pp. 52-53

Roberto Nepoti, "Mondo cane mondo cannibale. Il documentario italiano di *exploitation* da Jacopetti agli anni Ottanta", *Segnocinema*, n. 46, 1990, pp. 23-25

Aldo Nove, "Coprofagia dell'ovvio", *Segnocinema*, n. 86, luglio-agosto 1997

Matteo Pasquinelli, "Warporn! Warpunk! Autonomous Videopoiesis in Wartime", *Sarai Reader 05: Bare Acts*, Amsterdam-Delhi, Sarai, 2005, pp. 492-499

- Carlo Pasquini, "Nick's Film di Wim Wenders", *Cinema 60*, n. 142, 1981, p. 62
- Gerald Peary, "Woman in Porn. How young Roberta Findlay grew up and made *Snuff*", *Take One*, Vol. 6, n. 10, September 1978, pp. 28-32
- Guglielmo Pescatore, Valerio Sillari, "Machinima: giocare a fare cinema", *Bianco e Nero. Filming the Game/Playing the Film. L'immagine videoludica: narrazione e crossmedialità*, n. 564, Anno LXX, maggio-agosto 2009, pp. 51-57
- Guglielmo Pescatore, "La cultura mediale tra consumo e partecipazione", *Bianco e nero*, n. 572, *Passato prossimo. Cinema e media in Italia negli anni Settanta*, 2012, pp. 11-19
- Julian Petley, "Snuffed out: nightmares in a trading standards officer's brain", in Xavier Mendik, Graeme Harper (edited by), *Unruly Pleasures: the Cult Film and its Critics*, Guildford, FAB Press, 2000, pp. 205-219
- Julian Petley, "War Without Death: Responses to Distant Suffering", *Journal for Crime, Conflict and the Media*, Vol. 1, n. 1, 2003, pp. 72-85
- Julian Petley, "Let the atrocious images haunt us", in David Miller (edited by), *Tell Me Lies: Propaganda and Media Distortion in the Attack on Iraq*, London, Pluto, 2004, pp. 164-175
- Julian Petley, "Cannibal Holocaust and the Pornography of Death", in Geoff King (edited by), *The Spectacle of the Real: From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond*, Bristol and Portland, Intellect Books, 2005, pp. 173-186
- Julian Petley, "Appearance and Reality", *Index on Censorship*, Vol. 35, n. 1, February 2006, pp. 15-20
- Alberto Pezzotta, "Italia Cannibale", *Flash Art*, n. 2, 1999
- Philippe Jean Poirier, "A Mighty Heart. Le principe de résilience", *Séquences*, n. 250, Septembre-Octobre 2007
- Rita Porena, "Anatomia di una mistificazione. *Africa addio* un film di propaganda razzista", *Cinema 60*, n. 57, 1966, pp. 33-40
- James Powers, "Italian Picture A Sadistic Orgy", *The Hollywood Reporter*, February 20, 1963, p. 3
- Gary D. Rhodes, "Mockumentaries and the Production of Realist Horror", *Post Script*, Vol. 21, n. 3, Summer 2002, pp. 46-60
- Martin Rogers, "Video Nasties and the Monstrous Bodies", *Literature/Film Quarterly*, Vol. 39, n. 3, 2011, pp. 231-244
- Jane Roscoe, "Mock-documentary goes mainstream", *Jump Cut*, n. 43, 2000, pp. 3-8



- Jean Roy, "Cannibal Holocaust", *Cinéma*, n. 270, 1981, pp. 125-26
- Eric Rudolph, "Shots Heard Around the World", in *American Cinematographer*, Vol. 79, n. 12, December 1998, pp. 20-24
- Keith Sanborn, "The Zapruder Film", *Cinematograph*, Vol. 6, n. spec. 8 *Mm*, 1998, pp. 19-25
- Christopher Sharrett, "The Problem of Saw: "Torture Porn" and the Conservatism of Contemporary Horror Films", *Cineaste*, Winter 2009, pp. 32-37
- Steven Jay Schneider, "Murder as Art/The Art of Murder: Aestheticising Violence in Modern Cinematic Horror", in Andy Black (edited by), *Necronomicon: The Journal of Horror and Erotic Cinema*, Book 4, London, Noir Press, 2001, pp. 65-85
- Jeffrey Sconce, "'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style", *Screen*, Vol. 36, n. 4, Winter 1995, p. 371-393
- Mario Sesti, "Il visibile e il mostruoso", *Cineforum* n. 286, luglio-agosto 1986
- Joseph W. Slade, "Violence in the Hard-core Pornographic Film: A Historical Survey", *Journal of Communication*, Vol. 34, n. 3, September 1984, pp. 148-163
- Jason J. Slater, Andy Waller, Alex Chandon, "Executions", *Flesh & Blood FIVE*, September 1995, pp. 7-8
- Jason J. Slater, Harvey Fenton, "Executions", *Flesh & Blood FIVE*, September 1995, pp. 64-66
- Vivien Sobchack, "Inscribing ethical space: ten propositions on death, representation and documentary", *Quarterly Review of Film Studies*, fall 1984, pp. 283-300
- Robert Solomon, "Real Horror", in Steven Jay Schneider, Daniel Shaw, *Dark Thoughts: Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, Lanham, Scarecrow Press, 2003, pp. 230-59
- Sue Tait, "Pornographies of Violence? Internet Spectatorship on Body Horror", *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 25, n. 1, 2008, pp. 91-111
- Erik van Ooijen, "Cinematic shots and cuts: on the ethics and semiotics of real violence in film action", *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 3, 2011
- Johnny Walker, "Nasty visions: Violent spectacle in contemporary British horror cinema", *Horror Studies*, Vol. 2, n. 1, 2011, pp. 115-130
- Tony Walter, "Modern Death: Taboo or not Taboo?", *Sociology*, n. 25, 1991, pp. 293-310
- Tony Walter, Jane Littlewood and Michael Pickering, "Death in the News: The Public Invigilation of Private Emotion", *Sociology*, n. 29, 1995, pp. 579-596

Haidee Wasson, "Assassinating an Image: The Strange Life of Kennedy's Death", *CineAction*, n. 38, September 1995, pp. 4-11

J. Z., "Cannibal Holocaust", *La revue du cinéma*, Saison 81, pp. 49-50

Sandro Zambetti, "Africa addio! Una tecnica utilizzata per un basso e ignobile servizio", *Cineforum* n. 53, marzo 1966, pp. 236-241

### **Articoli pubblicati su quotidiani, periodici e blog**

AA. VV., "Monsieur Cannibal. Il cinema di Ruggero Deodato", *Nocturno Dossier*, n. 73, agosto 2008

AA. VV., "Bon appetit! Guida al cinema cannibalico", *Nocturno Dossier*, n. 12 giugno 2003

Anon., "Suicidio al cinema", *La Cinematografia Italiana*, I, n. 23-24, 15 novembre 1908, p. 178

Anon., "Un film di nuovo genere", *La Vita Cinematografica*, III, n. 14, 30 luglio 1912, p. 8

Anon., "Finzione cinematografica finita tragicamente a Budapest. Mortale salto da un ponte", *La Vita Cinematografica*, III, n. 17, 15 settembre 1912, pp. 14-15

Anon., "Il suicidio col paracadute, finale di un dramma cinematografico", *La Cine-Fono e la Rivista cinematografica*, VI, n. 212, 5 ottobre 1912, p. 11

Anon., "Mondo Cane", *Kinematograph Weekly*, November 15, 1962, p. 30

Anon., "Mondo Cane No. 2", *Monthly Film Bulletin*, Vol. 33, n. 393, Oct. 1966, p. 144

Anon., "Africa addio", *Kinematograph Weekly*, June 10, 1967, p. 16

Anon., "Africa addio", *Monthly Film Bulletin*, Vol. 34, n. 405, October 1967, p. 159

Anon., "Video nasties' prompt tape label laws", *The News*, Monday, July 20, 1987, p. D-5

Anon., "Teacher Shows Gruesome Video", *Pacific Stars and Stripes*, Saturday, May 14, 1988, p. 10

Anon., "Q & A", *Empire*, n. 48, June 1993, p. 34

Anon., "Suicide Watch", *The Los Angeles Times*, November 10, 2006

Anon., "La 'snuff movie' de Sarah Palin", *Elmundo.es*, 10 dicembre 2010

Anon., "Box degli orrori, spunta la pista sadomaso", *Tgcom24*, 27 maggio 2011

Anon., “Il mistero degli Snuff Movie nel garage di Cinisello Balsamo”, *Ilsecoloxix.it*, 28 maggio 2011

Anon., “Interview with Mark Marek from Best Gore website”, *CBC Radio*, June 1, 2012  
Anon., “Sciopero minatori in Sudafrica. Polizia spara, almeno 18 morti”, *Repubblica.it*, 16 agosto 2012

Anon., “Sudafrica, poliziotti sparano sui manifestanti: morti”, *Repubblica.it*, 16 agosto 2012

Anon., “Tony Scott, esiste un video del suicidio. Giallo sull'emittente che l'ha comprato”, *Leggo.it*, 21 agosto 2012

Anon., “Iran/ Ahmadinejad: Neda fu uccisa durante uno 'snuff film’”, *Tmnews.it*, 22 settembre 2011

Anon., “Il suicidio in diretta tv. Foxnews si scusa e interrompe le trasmissioni”, *Giornalettismo.com*, 29 settembre 2012

Anon., “Fox news, suicidio in diretta. Il conduttore si scusa con il pubblico”, *Ilmessaggero.it*, 29 settembre 2012

Anon., “Fox News ha mostrato un suicidio in diretta”, *Ilpost.it*, 29 settembre 2012

Anon., “Ted Daniels: il soldato con la telecamera sull'elmetto record su YouTube”, *Huffingtonpost.it*, 28 gennaio 2013

Anon., “Telecamera sull'elmetto, la guerra fa record su YouTube”, *Repubblica.it*, 28 gennaio 2013

Anon., “Cina, la tv manda in onda i condannati a morte”, *RepubblicaTV*, 1 marzo 2013

Anon., “Svizzera choc, infermiera in posa con il cadavere. Su Fb: 'Ecco come si muore’”, *Leggo.it*, 2 marzo 2013

Anon., “Cook County Dead Body Photos: Medical Examiner Hopes New Web Feature Helps Identify Bodies”, *HuffPost Chicago*, March 6, 2013

(a.a.), “Mondo cane”, *Intermezzo*, Vol. 17, n. 7-8, 30 aprile 1962, p. 67

Rita A., “Il ritorno del Mondo Movie: sfacciatamente 'Made in Italy’”, *Indipendentidalcinema.it*, 3 marzo 2012

Actarus, “Nuove immagini e sito ufficiale per il Mondo Movie *Made in Italy* della Bad House Film”, *Splattercontainer.com*, 5 marzo 2012

Actarus, “Snuff movie e found footage fusi insieme nel brutale *Last Girl* di James P. Mercurio”, *Splattercontainer.com*, 13 febbraio 2013

Agency staff, "I dream about 'cannibal': Katie Price admits she's besotted with serial killer suspect Luka Magnotta", *Mirror.co.uk*, 10 June 2012

Khaled Fouad Allam, "Scenografia del terrore", *La Repubblica*, 30 Settembre 2004, 1/Prima pagina

Marta Arniani, "Quando il killer fa strage di cuori", *Liquida.it*, 13 luglio 2012

Associated Press, "American fakes own decapitation in tape", *nbcnews.com*, August 7, 2004

Michael Atkinson, "Cannibal Holocaust", *The Village Voice*, Vol. 51, n. 1, Jan. 4, 2006-Jan. 10, 2006, p. 66

Allison Bass, "Do slasher films breed real-life violence?", *The Boston Globe*, December 19, 1988, p. 33

Scott Beggs, "British Censor Board Using Bad Research to Inflict Greater Restrictions on Movies", *Filmschoolrejects.com*, December 12, 2012

Joel Bellman, "Turning away from the 'face of death'", *LA Herald Examiner*, July 18, 1985, p. 29

Karen Benardello, "Taking of Pelham 123' Actor Victor Gojcaj Defending Tony Scott Against People Trying to Sell Suicide Tape", *Shockya.com*, August 23, 2012

Chuck Bennett, "Horror movies. France terror fiend posted girl's execution", *Nypost.com*, March 23, 2012

Paolo Berizzi, "Pedofilia, ecco la Rete degli orchi", *Repubblica.it*, 16 luglio 2007

Chiara Bertola, "Intervista a Christian Boltanski", *Flash Art*, n. 289, Dicembre 2010-Gennaio 2011

Sara Bertuccioli, "Bimbo nel mirino del soldato: indignazione per la foto", *Repubblica.it*, 19 gennaio 2013

James Blackford, "Cannibal Holocaust", *Sight and Sound*, Vol. 22, n. 1, Jan. 2012, p. 85

Anna Lisa Bonfranceschi, "Strage di Aurora, i sostenitori di James Holmes su Tumblr", *Wired.it*, 1 agosto 2012

Stan Brakhage, "How They Were Loving I Think Everything Should Be Seen. Stan Brakhage at Millennium, February 19, 1972," in *Millennium Film Journal*, n. 47/49, Fall-Wint 2007, pp. 19-20

Emma Brockes, "War in the Gulf: War Porn", *The Guardian*, March 27, 2003, p. 6

- Johnny Butane, “August Underground”, *Dreadcentral.com*, August 15, 2005
- Dylan Byers, “BuzzFeed, Gawker, Mediaite post full Fox clip”, *Politico.com*, September 28, 2012
- Cristiana Campanini, “Sfida un giocatore d'azzardo. Il film della sua vita è nelle mani di chi scommette sulla sua morte. All'Hangar a Milano”, *Arte*, Giugno 2010, pp. 118-123
- Eric Campos, “Up to Snuff: Interview With Paul Von Stoetzel”, *Filmthreat.com*, June 9, 2008
- John Carman, “A 'Snuff' Video on S. F. Cable?”, *The San Francisco Chronicle*, Monday, October 14, 1996, p. B – 1
- John Carman, “News Director Stan Hopkins Leaves KRON”, *The San Francisco Chronicle*, Wednesday, October 16, 1996, p. E – 1
- Ulises Castellanos, “Fernando Brito. The call of death”, *Lejournaldelaphotographie.com*, October 8, 2012
- CBC News, “'Dexter killer' drops appeal”, *Cbc.ca*, March 29, 2012
- Theresa Churchill, “Deathwatch Faces of Death”, *Decatur Herald*, August 18, 1985
- Antonio Corrado, “Bernalda, scaricava video pedopornografici: arrestato pensionato”, *Ilquotidiano calabria.it*, 1 dicembre 2011
- Erin Dale, “A Cohasset horror story? 'Found footage' film fuels internet rumors”, *Wicked Local Cohasset*, June 30, 2012
- Paolo Filo Della Torre, “Violentati e uccisi sotto i flash di Londra, caccia ai killer di bimbi”, *La Repubblica*, 28 luglio 1990, p. 18
- Alessio Di Lella, “Visioni estreme. Torture Porn: quando il cinema diventa aberrante”, *Retididedalus.it*, novembre 2009
- David Edelstein, “Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn. Why has America gone nuts for blood, guts, and sadism?”, *New York Magazine*, Jan 28, 2006
- Catherine Elsworth, “Website 'swapped war photos for porn””, *The Daily Telegraph*, October 11, 2005, p. 15
- Natalie Evans, “'Hello to all my fans': 'Cannibal killer' posted sick videos taunting police while on the run”, *Mirror.co.uk*, 7 June 2012
- Natalie Evans, “Did 'Cannibal Killer' dump severed head under Hollywood sign? Police probe Luka Magnotta links to LA murder”, *Mirror.co.uk*, 7 June 2012

- Natalie Evans, "Watch out, there are images that could be shockin': Teacher suspended after pupils shown Magnotta 'killing' video in class", *Mirror.co.uk*, 14 June 2012
- Scott Eyman, "Some truly cheap thrills. VCRs spawn a subculture of shock, schlock", *Syracuse Herald American*, June 10, 1990, p. 31
- J. G., "Mondo Cane", *Monthly Film Bulletin*, Vol. 30, n. 348, Jan 1963, pp. 3-4
- Marina Galperina, "Watching "snuff" with Eva and Franco Mattes", *Animalnewyork.com*, September 20, 2012
- Doctor Gash, "Plenty of Sauce in New Italian Horror *Made in Italy*", *Dreadcentral.com*, 7 marzo 2012
- Ryan Gilbey, "The Bridge", *Sight and Sound*, Vol. 17, n. 3, March 2007, p. 48
- Brooke Gladstone, "The Legacy of *Faces of Death*", *Onthemedial.org*, February 24, 2012
- Owen Gleiberman, "The Bridge", *Entertainment Weekly*, n. 906, Oct. 11, 2006, p. 58
- Owen Gleiberman, "The Bridge", *Ew.com*, Nov. 1, 2006
- James Harkin, "Big Idea: War Porn", *The Guardian*, August 12, 2006, p. 27
- Hawk., "Mondo Cane", *Variety*, May 16, 1962
- Hawk., "Mondo Cane No. 2", *Variety*, 22 Jan., 1964
- Hawk., "Africa, Addio!", *Variety*, March 9, 1966
- Dennis Harvey, "The Bridge", *Variety*, Vol. 402, n. 12, May 8-May 14, 2006, p. 77
- Mandel Herbstmann, "Mondo Cane", *The Film Daily*, March 26, 1963, p. 8.
- Mandel Herbstman, "Africa Addio", *The Film Daily*, January 13, 1967, p. 6
- Margaret Hinxman, "Africa Addio", *The Daily Cinema*, 9 June 1967, p. 5
- Stephen Holden, "That Beautiful but Deadly San Francisco Span", *The New York Times*, October 27, 2006
- Simon Houpt, "BestGore and its ilk: Frontline journalism or goad to further violence?", *Theglobeandmail.com*, June 8, 2012
- Ianhorror, "LA Horror Review: *The Cohasset Snuff Film*", *Lahorror.com*, October 22, 2012
- Francesca Iani, "Arte & Grottesco: tre artisti internazionali e l'immagine del corpo del dittatore Gheddafi come ispirazione", *Exibart.com*, 6 ottobre 2012

- Michael Ignatieff, "The Terrorist as Auteur", *New York Times Magazine*, November 14, 2004, pp. 50-58
- Harlan Jacobson, "A Mighty Heart", *Film Comment*, Vol. 43, n. 4, July/August 2007, p. 71
- Greg Jaffe, "Looking behind the sightlines of an American soldier under Taliban fire", *TheWashingtonpost.com*, January 27, 2013
- Henry Jenkins, "If It Doesn't Spread, It's Dead (Part One): Media Viruses and Memes", *Henryjenkins.org*, February 11, 2009
- Henry Jenkins, "A Pedagogical Response to the Aurora Shootings: 10 Critical Questions about Fictional Representations of Violence", *Henryjenkins.org*, July 22, 2012
- Elizabeth Jones, "Locating Truth in Film, 1940-1980", *Post Script*, n. 1, 1986, p. 59
- C. K., "Face a la mort", *L'Écran Fantastique*, n. 31, Février 1983, p. 65
- Leander Kahney, "Gruesome Movie Sparks Outrage", *Wired.com*, August 29, 2001
- Jonathan Karp, "The Troubling Lure of 'Death' Films. Grisly Movies of Real Killings Prove Popular at Video Stores", *The Washington Post*, July 30, 1985
- Ian Katz, "Video nasties seized as ring is smashed, e Gary Jones, Mr. Nasty Sells Death Videos to Our Kids", *News of the World*, May 8, 1994
- Meghan Keneally and Beth Stebner, "Revealed: The videos 'Canadian cannibal' sent to his 'fans' while on the run from police – all set to New Order classic that he played as he dismembered victim", *Dailymail.co.uk*, 7 June 2012
- Gilles Kepel, "Il rito tribale del terrorismo", *La Repubblica*, 24 Settembre 2004, 1/Prima pagina
- Andrew Kirell, "GRAPHIC: Carjacker Shoots Self On Live Television At End Of High-Speed Chase", *Mediaite.com*, September 28, 2012
- Charles Lancha, "Jeunes femmes assassinées", *Humanite.fr*, 15 agosto 2003
- Travis Langley, "Why Do Supervillains Fascinate Us? A Psychological Perspective", *Wired.com*, July 27, 2012
- LAPPL Board of Directors, "Televised live police chases – the new bloodsport?", *Lapd.com*, September 13, 2012
- Rob Leigh, "Cruel and tasteless: Family of 9/11 victims blast Mad Men billboards in New York City featuring falling man", *TheDailyMirror.com*, March 1, 2012
- Antonio Liggeri, "Il lato oscuro del Web", *Wired.it*, 24 dicembre 2012

Steve Lillebuen, "Murderers have become online broadcasters. And their audience is us.", *The Globe and Mail*, June 2, 2012

Steve Lillebuen, "The sick fascination with a death video," *Cnn.com*, June 6, 2012

Bernardo Loyola, "Paesaggio con cadavere", *Vice.com*, 8 ottobre 2012

Massimo Lugli, "Le perversioni di Superclick maniaco delle sevizie in rete", *Repubblica.it*, 26 maggio 2000, p. 29.

Philip Matier, Andrew Ross, "Film captures suicides on Golden Gate Bridge. Angry officials say moviemaker misled them", *Sfgate.com*, January 19, 2005

Robert C. Maynard, "Death videos: latest pornography of violence", *Syracuse Herald Journal*, Thursday, August 1, 1985, p. A 15

Thomas McGrath, "Dangerous Minds Exclusive: The Secret Story of How They Caught Canada's Cannibal Pornstar Killer", *Dangerousminds.net*, 31 July 2012

Glen McGregor, "References to snuff video made online 10 days before suspected date of slaying", *Ottawacitizen.com*, June 1, 2012

Barbara Mikkelson, "A Pinch of Snuff", *Snopes.com*, 31 October 2006

Jesse Miller, "Movie Review: *The Cohasset Snuff Film*", *Morehorror.com*, 27 September 2012

Michael Moore, "It's the Guns – But We All Know, It's Not Really the Guns", *Michaelmoore.com*, July 24, 2012

David Moye, "New Facebook App 'If I Die' Lets Users Compose Final Message In Advance", *Huffington Post*, January 18, 2012

Gregorio Napoli, "Mondo cane", *Film Selezione*, Vol. 3, n. 12, Luglio-Agosto 1962, pp. 52-53

Claudia Nardi, "Deep Web, il lato in ombra della rete", *Lastampa.it*, 19 novembre 2012

National Post Staff, "Police wage unsuccessful campaign to remove 'frickin' horrible' Luka Rocco Magnotta video from web", *Nationalpost.com*, June 1, 2012

National Post, "Leaving murder video online is a crime: lawyer.", *Canada.com*, June 5, 2012

Hamilton Nolan, "Car Chases, Live TV and Ethics", *Gawker.com*, September 28, 2012

Maureen Nolan, "People of All Ages Go for Gore", *Syracuse Post Standard*, Tuesday, July 14, 1987



- Jon Nordheimer, "Rising Concern With VCR's: Violent Tapes and the Young", *The New York Times*, May 18, 1987, pp. 1 e B 9
- Massimo Numa, "Bambini torturati e uccisi sul computer di due torinesi", *Lastampa.it*, 30 Maggio 2012
- John Oates, "Porn and gore man arrested", *Theregister.co.uk*, 10 October 2005
- Steve Pattee, "August Underground", *Horrotalk.com*, 20 November 2005
- Marc Patterson, "Made in Italy is a Chunkblowing Cinephile's Wet Dream", *Brutalashell.com*, 7 marzo 2012
- Benedetta Perilli, "War porn: guerra e morte un fenomeno su YouTube", *Repubblica.it*, 7 maggio 2010
- Gilles Polinien, "Entretien avec Ruggero Deodato", *L'Écran Fantastique*, n. 19, juillet 1981, pp. 70-71
- Meo Ponte, "Scrive una mail alla BBC 'Vi vendo il mio suicidio'", *La Repubblica* (Torino) 27 febbraio 2007
- James Powers, "Italian Picture A Sadistic Orgy", *The Hollywood Reporter*, February 20, 1963, p. 3.
- John Pym, "Ultime grida dalla savana", *Monthly Film Bulletin*, Vol. 43, n. 510, July 1976, pp. 153-154
- John Pym, "Savage Man, Savage Beast", *Time Out*, n. 323, 21 May 1976, p. 35
- Sameer Rahim, "9/11 families hit out at 'tasteless' Mad Men adverts for new series of hit TV show", *Theindependent.ie*, March 1, 2012
- Redazione, "Sevizziata e uccisa nel garage: spunta la pista degli 'snuff movie'", *Ilgiornale.it*, 28 maggio 2011
- Redazione, "Ecco Easy Grave, navigatore per cimiteri. Software messo a punto da ricercatori dell'Università del Molise", *ANSA*, 13 settembre 2012
- Redazione, "Film Review: The Cohasset Snuff Film", *Horrornews.net*, September 26, 2012
- Redazione, "Legato per 82 ore muore, un video riapre il caso", *Corriere.it*, 29 settembre 2012
- Redazione Online, "Il suicidio del regista filmato dalle videocamere: le immagini della morte di Tony Scott", *Corriere.it*, 21 agosto 2012

Redazione Online, “Acquistato il video che riprende il suicidio del regista Tony Scott... Snuff Movie”, *Direttanews.it*, 21 agosto 2012

Gabriele Romagnoli, “Così l'artista ha venduto la sua vita ad un milionario”, *Repubblica.it*, 20 agosto 2009

Jonathan Rosenbaum, “The Act of Seeing with One's Own Eyes”, *Monthly Film Bulletin*, n. 625, 1986, p. 62

Laura Rothkopf, “Eric McLean, Wisconsin Man With Cancer, Says Tearful Goodbye in Final Video Blog”, *Huffingtonpost.com*, August 18, 2012

Andy Rudd, “Get off it!": Fox News apologies after broadcasting live pictures of a man shooting himself in the head”, *Mirror.co.uk*, September 29, 2012

Julian Ryall, “Nerd cult murderer executed”, *The Telegraph*, June 17, 2008

Clarida Salvatori, “Cannibal Holocaust: protesta Enpa ad Anzio”, *Corriere della Sera*, 25 agosto 2010, p. 4

Pete Samson, “'Cannibal' Magnotta copied Christopher Walken video game”, *TheSun.co.uk*, 8 June 2012

Dottor Satana, “August Underground di Fred Vogel”, *Indiehorror.it*, 4 aprile 2009

Rebecca Shapiro, “Shep Smith Apologizes For Fox News Airing Apparent Suicide Live: 'We Really Messed Up'”, *Huffingtonpost.com*, September 28, 2012.

Mr. Sick, “August Underground”, April 25, *TheSickhouse.net*, 2011

Jay Slater, Off The Bridge: “Interview With Director Eric Steel”, *Filmthreat.com*, December 12, 2007

Michele Smargiassi, “Se persino la fotografia più bella è ritoccata”, *Repubblica.it*, 19 febbraio 2013

Zachary Sniderman, “If I Die: Facebook App Lets You Leave Sweet Last Words”, *Mashable*, January 6, 2012

Staff reporter, “Tia's addict mum to sue council”, *TheSun.co.uk*, 13 May, 2011

Scott Aaron Stine, “The Snuff Film. The Making of an Urban Legend”, *Skeptical Inquirer*, May/June 1999, pp. 29-33

Matthew B. Stannard, “Beheading video seen as war tactic/Experts say terrorists employing grisly for of propaganda”, *Sfgate.com*, May 13, 2004

Erica Swallow, “7 Resources for Handling Digital Life After Death”, *Mashable*, October 11, 2010

THR Staff, “THR Cover: Reflections on 'The Dark Knight Rises' Tragedy”, *The Hollywood Reporter*, July 25, 2012

TMZ Staff, “Tony Scott Death Video Being Shopped”, *Tmz.com*, August 21, 2012

TMZ Staff, “Tony Scott 911 Calls. 'There's a Man Who Just Jumped', *TMZ.com*, October 2, 2012

Al Tompkins, “Will TV's long love affair with car chases come to a screeching halt as Fox broadcasts suicide live?”, *Poynter.org*, September 29, 2012

Stephen C. Webster, “Fox News broadcasts man committing suicide”, *Rawstory.com*, Friday, September 28, 2012

Annette Witheridge, “He was a time bomb waiting to explode!: Aunt of 'cannibal killer' tells of his weird childhood”, *Mirror.co.uk*, 9 June 2012

Alex Wright, “Exploring a 'Deep Web' That Google Can't Grasp”, *The New York Times*, February 23, 2009, p. B1

David Zurawik, “Fox News shows suicide despite being on five-second delay”, *Baltimoresun.com*, September 28, 2012



## SITOGRAFIA

[www.amazon.com](http://www.amazon.com)  
[www.animalnewyork.com](http://www.animalnewyork.com)  
[www.ansa.it](http://www.ansa.it)  
[www.atrocitiescinema.com](http://www.atrocitiescinema.com)  
[www.baltimoresun.com](http://www.baltimoresun.com)  
[www.bestgore.com](http://www.bestgore.com)  
[www.bfi.org.uk](http://www.bfi.org.uk)  
[www.braindamagefilms.com](http://www.braindamagefilms.com)  
[www.brutalashell.com](http://www.brutalashell.com)  
[www.cannibalholocaust.net](http://www.cannibalholocaust.net)  
[www.cbc.ca](http://www.cbc.ca)  
[http://cheezburger.com](http://http://cheezburger.com)  
[www.cnn.com](http://www.cnn.com)  
[www.convergenceculture.org](http://www.convergenceculture.org)  
[www.corriere.it](http://www.corriere.it)  
[http://creepypasta.forumcommunity.net](http://http://creepypasta.forumcommunity.net)  
[www.csicop.org](http://www.csicop.org)  
[www.cultmovieforums.com](http://www.cultmovieforums.com)  
[www.dailyrotten.com](http://www.dailyrotten.com)  
[www.dangerousminds.net](http://www.dangerousminds.net)  
[www.direttanews.it](http://www.direttanews.it)  
[www.dreadcentral.com](http://www.dreadcentral.com)  
[www.eai.org](http://www.eai.org)  
[www.ebay.com](http://www.ebay.com)  
[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)  
[www.emaximedia.com](http://www.emaximedia.com)  
[www.encyclopediadramatica.net](http://www.encyclopediadramatica.net)  
[www.e-photoreview.com](http://www.e-photoreview.com)  
[www.exibart.com](http://www.exibart.com)  
[www.ew.com](http://www.ew.com)

[www.facesofdeath.com](http://www.facesofdeath.com)  
[www.fearnetwork.com](http://www.fearnetwork.com)  
[www.filmschoolrejects.com](http://www.filmschoolrejects.com)  
[www.filmthreat.com](http://www.filmthreat.com)  
[www.flashartonline.it](http://www.flashartonline.it)  
<http://gawker.com>  
[www.giornalettismo.com](http://www.giornalettismo.com)  
[www.goregasm.com](http://www.goregasm.com)  
[www.grindhouseleasing.com](http://www.grindhouseleasing.com)  
<http://henryjenkins.org>  
[www.hollywoodreporter.com](http://www.hollywoodreporter.com)  
[www.horrornews.net](http://www.horrornews.net)  
[www.horortalk.com](http://www.horortalk.com)  
[www.horror-unrated.com](http://www.horror-unrated.com)  
[www.huffingtonpost.com](http://www.huffingtonpost.com)  
[www.huffingtonpost.it](http://www.huffingtonpost.it)  
[www.humanite.fr](http://www.humanite.fr)  
<http://ifidie.net>  
[www.ilgiornale.it](http://www.ilgiornale.it)  
[www.ilmessaggero.it](http://www.ilmessaggero.it)  
[www.ilpost.it](http://www.ilpost.it)  
[www.ilquotidianocalabria.it](http://www.ilquotidianocalabria.it)  
[www.ilsecoloxix.it](http://www.ilsecoloxix.it)  
[www.imdb.com](http://www.imdb.com)  
[www.independent.ie](http://www.independent.ie)  
[www.indiegogo.com](http://www.indiegogo.com)  
[www.indie-horror.it](http://www.indie-horror.it)  
[www.indipendentidalcinema.it](http://www.indipendentidalcinema.it)  
[www.issoebizarro.xpg.com.br](http://www.issoebizarro.xpg.com.br)  
[www.kickstarter.com](http://www.kickstarter.com)  
[www.knowyourmeme.com](http://www.knowyourmeme.com)  
[www.lahorror.com](http://www.lahorror.com)

<http://lapd.com>  
[www.lastampa.it](http://www.lastampa.it)  
[www.latimes.com](http://www.latimes.com)  
<http://lejournaldelaphotographie.com>  
[www.leggo.it](http://www.leggo.it)  
<http://www.liquida.it>  
[www.madeinitalyfilm.com](http://www.madeinitalyfilm.com)  
<http://mashable.com>  
[www.mediaite.com](http://www.mediaite.com)  
[www.michaelmoore.com](http://www.michaelmoore.com)  
[www.mirror.co.uk](http://www.mirror.co.uk)  
[www.morehorror.com](http://www.morehorror.com)  
[www.memegenerator.net](http://www.memegenerator.net)  
[www.nationalpost.com](http://www.nationalpost.com)  
[www.nbcnews.com](http://www.nbcnews.com)  
<http://nymag.com>  
[www.nypost.com](http://www.nypost.com)  
[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)  
[www.ogrish.com](http://www.ogrish.com)  
[www.onthedia.org](http://www.onthedia.org)  
[www.ottawacitizen.com](http://www.ottawacitizen.com)  
[www.politico.com](http://www.politico.com)  
[www.poynter.org](http://www.poynter.org)  
[www.quickmeme.com](http://www.quickmeme.com)  
[www.rawstory.com](http://www.rawstory.com)  
[www.repubblica.it](http://www.repubblica.it)  
[www.retidededalus.it](http://www.retidededalus.it)  
[www.rotten.com](http://www.rotten.com)  
[www.sfgate.com](http://www.sfgate.com)  
[www.shameless-films.com](http://www.shameless-films.com)  
[www.shockya.com](http://www.shockya.com)  
[www.snopes.com](http://www.snopes.com)

[www.spike.com](http://www.spike.com)  
[www.splattercontainer.com](http://www.splattercontainer.com)  
[www.telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk)  
[www.tgcom24.mediaset.it](http://www.tgcom24.mediaset.it)  
[www.thebridge-themovie.com](http://www.thebridge-themovie.com)  
[www.thedailybeast.com](http://www.thedailybeast.com)  
[www.theglobeandmail.com](http://www.theglobeandmail.com)  
[www.theregister.co.uk](http://www.theregister.co.uk)  
[www.thesickhouse.net](http://www.thesickhouse.net)  
[www.thesun.co.uk](http://www.thesun.co.uk)  
[www.tmnews.it](http://www.tmnews.it)  
[www.tmz.com](http://www.tmz.com)  
[www.toetag.biz](http://www.toetag.biz)  
[http://tvtropes.org](http://http://tvtropes.org)  
[http://vault.fbi.gov](http://http://vault.fbi.gov)  
[www.vice.com/it](http://www.vice.com/it)  
[www.viraldeath.com](http://www.viraldeath.com)  
[www.xtremesick.com](http://www.xtremesick.com)  
[www.youtube.com](http://www.youtube.com)  
[www.washingtonpost.com](http://www.washingtonpost.com)  
[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)  
[www.wired.com](http://www.wired.com)  
[www.wired.it](http://www.wired.it)