

“I’d never seen a person like that”. Studio della genesi e della performance dell’hater¹

Antonio Rafele, Università di Roma La Sapienza

Tito Vagni, Universitas Mercatorum

“I’d never seen a person like that”. A Study of the Genesis and Performance of the Hater.

This essay intertwines literary analysis and sociological inquiry to trace the emergence of the contemporary hater as a figure shaped by accelerated rhythms, spectacle, and frustration. From Ellis’s “American Psycho” to McCarthy’s “No Country for Old Men”, it reads Bateman and Chigurh as emblematic outcomes of a life-world driven by perpetual novelty and mediated exposure. The hater, born within the logics of late-television formats and algorithmic amplification, embodies a quest for visibility that oscillates between aggression and a confused resistance to social acceleration. Distinct from historical forms of enmity, this hatred arises from spectatorship itself, from the frictions of identity performed under constant public gaze. Through literary icons, the article explores frustration as a structuring force of contemporary life and reflects on the figure of the stranger as a latent presence within modern subjectivity.

Keywords: Hater; Social Acceleration; Frustration; Stranger.

“I’m as mad as hell”

In una convergenza di analisi letteraria e riflessione sociologica, questo saggio ricostruisce la genesi e la performance dell’hater, privilegiando il rapporto tra ritmo di vita, vetrine e frustrazioni. *American Psycho* di Bret Easton Ellis (1991) costituisce una prima e luminosa raffigurazione dello stato in cui sono precipitati gli spettatori, ora inclini alla ricerca dell’effetto e della presenza dentro il glogo delle immagini. Una vita nell’etere, presa e inseguita senza mai voltarsi, in un turbinio di eventi che obbliga e richiede adesione, ripetizione. Ma la rincorsa non è priva di conseguenze: alla perdita delle radici e dei conflitti strutturali della vita moderna – la fitta rete di mediazioni che spesso unisce la fede al denaro – corrisponde la nascita di un “uomo nuovo”, l’Anton Chigurh messo in scena da Cormac McCarthy in *No Country for Old Men* nel 2005. Apparentemente distanti, l’uno nel mondo e l’altro ai margini, Patrick Bateman (il protagonista di *American Psycho*) e Anton Chigurh sono due esiti possibili e complementari di un ritmo di vita che procede per continue novità e catastrofi (Crary 2022), delineando al contempo le traiettorie degli “inclusi”, quelli che si sintonizzano sul tempo o ne

¹ Antonio Rafele è l’autore del primo e del secondo paragrafo, mentre Tito Vagni è l’autore del terzo, del quarto e del quinto paragrafo.

sono addirittura l'incarnazione, e degli "esclusi", coloro che sostano a fondocampo in una sorta di resistenza, divenendo presto o tardi stranieri a se stessi.

Il fondo da cui prende avvio questa indagine è la considerazione dell'*hater* come spettatore, come figura riconducibile, al pari dell'*influencer*, ai format della tarda televisione: palinsesti contraddistinti da un vertiginoso assottigliamento dei confini che separano la rappresentazione dalla vita quotidiana, la sfera pubblica dalla dimensione privata (Sennett 2006), la costruzione dell'identità dalla sua immediata esposizione. Non stupisce che tali figure, sorte in grembo ai consumi e allo spettacolo smisurato, si trovino a loro agio negli attuali ambienti comunicativi in cui predomina una ricerca della visibilità al prezzo di continue, e sempre rinnovate, esposizioni di se stessi allo sguardo degli altri. Ai gesti e movimenti dei protagonisti compiuti in vitro corrispondono nello spazio le onde degli algoritmi che, come *casse di risonanza*, espandono i messaggi per pubblici variegati e altrimenti irraggiungibili. La comunicazione degli *hater* sconfina nel pungente e nel sanguinario alla ricerca di un effetto che possa attrarre l'attenzione e il consenso dei molti, ora dispersi, attivi o silenti nel magma del mondo. A tratti, per le alleanze che sigla con le ideologie e le visioni anti-sistema, l'*hater* pare sottrarsi dalla mera riproduzione di un ritmo e divenire la viva testimonianza di un disagio rispetto alla velocità e ai suoi effetti sulla vita psichica (Rosa 2015), forse la ricerca per vie confuse e inestricabili di una soluzione contro la disgregazione delle tradizioni e delle dinamiche costitutive della modernità.

L'odio degli *hater* va dunque distinto dall'odio della guerra come dall'odio generato dalla tirannia dei costumi, entrambi interni per profonde ragioni storiche alla dialettica classica tra oppressori e oppressi, vittime e carnefici. L'*hater* non porta in eredità tragedie evidenti e indelebili sul piano territoriale o sociale (Lovink 2025): è al contrario uno spettatore interno al ritmo accelerato della comunicazione, una competizione per immagini, trovate e guizzi che accumula senza sosta frustrazioni e risentimenti, a cui seguono, nel tentativo di sintonizzarsi sul tempo, immediate azioni e reazioni.

Nelle pagine che seguono si presenta una parte di una ricerca più ampia e sfaccettata sul tema, limitata qui allo studio della frustrazione come causa e

origine degli stili di vita oggi dominanti. Accanto all'analisi di alcune figure emblematiche della letteratura (e del cinema), che possono essere assunte ad icone della comunicazione e dell'etica attuale, si proporrà al termine un più esteso approfondimento sul sentire e sulle dinamiche dello *straniero*. Straniero inteso come ombra o presenza latente a ciascuno di noi ormai stretti e attornati da strade, luci e schermi.

Il ricorso a figure letterarie come centro dell'osservazione sociologica non è uno stratagemma; l'assunto è che l'arte costituisca il luogo privilegiato di un'indagine tesa alla comprensione dei minuti risvolti della vita quotidiana (Benjamin 2002), dal momento che la narrazione, lungi dall'essere una piatta *mimesis* del reale, diviene al contrario il momento di una massima tensione tra vita e rappresentazione, da cui discende un'icona altrimenti inafferrabile. Ma l'*icona*, non solo porta le tracce di pratiche e consuetudini ormai diffuse e sentite, piuttosto conferisce loro una più alta unità di senso (Cristante 2019). Entrare nella chiusa configurazione del testo, destrutturarne il tessuto, significa dunque riconoscere in esso la propria voce, e infine raggiungere "tra le righe" uno stato di coscienza compiuto benché provvisorio (Ragone 1996).

Business cards

Ellis offre sin dall'incipit al lettore le chiavi di accesso alla personalità di Bateman: "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate, sta scribacchiando a grandi lettere rosso sangue sul muro della Chemical Bank (...) e la scritta è tanto grossa da saltare agli occhi del sedile posteriore del taxi che strattona nel traffico" (Ellis 2014, p. 6), e poco più avanti: "Sono un tipo pieno di risorse (...) Creativo, giovane, senza scrupoli, supermotivato, superqualificato. In sostanza questa società non può permettersi di perdermi" (ibidem). Il caos di New York, che fa da sfondo alle vicende narrate, procura negli abitanti il brivido e l'euforia del cambiamento, a cui corrisponde il rischio di perdere il controllo e persino la più elementare integrità nervosa. Il loro incedere e proiettarsi in avanti non è che un accumulo di dimenticanze, e dunque la ripetizione di gesti e azioni divenuti nel tempo meri automatismi. Una corsa che divora oppure occulta nel sommerso gli ultimi residui di sensibilità, come si evince da questa radiografia mortuaria che

Bateman restituisce in uno dei rari momenti di intervallo² o interferenza rispetto allo scorrere del tempo: “Il sesso è matematica (...) Il desiderio non ha senso. L'intelletto non è una medicina. La giustizia è morta. Paura, recriminazioni, innocenza, simpatia, colpa, perdita, fallimento, folgore, erano cose, emozioni, che nessuno sentiva più sul serio. Il male è l'unica cosa permanente” (ivi, p. 65). Tutto è vano, tutto appare ora di un colore grigio e uniforme. Una percezione, uno stato della mente, che è il naturale esito di una vita frenetica e sfibrante (Simmel [1900] 2025).

Nel “male” che attanaglia, circonda e avvolge ogni cosa procurando un senso desolante di morte, soltanto gli oggetti, al risveglio come all'aperitivo, fungono da contenitori, e si fissano come punti di orientamento nel caos. Specchi e riflessi di un'identità in divenire, che cresce sulla scorta delle circostanze, infinitamente malleabile. Non è un caso che proprio in un *challenge* sulle carte da visita la storia di Bateman raggiunga uno dei suoi punti culminanti. “È davvero notevole, Bateman – dice Van Patten con cautela – ma non è niente (...) Guarda questa” (ivi, p. 96): per quanto futile possa apparire lo scambio dei bigliettini, il lettore prende parte ad una competizione che si svolge in un susseguirsi rapidissimo di battute, scambi e reazioni interiori. Anziché ferire e condurre all'immobilità, quelle frustrazioni generano reazioni rapide e pungenti nella costruzione di un gioco reversibile, in cui nulla, neanche la sconfitta, è da considerare come definitivo. In controluce il lettore scorge un vero e proprio *lusso*³ raggiunto dalle mente e dal corpo: superficiale e a tratti demenziale, quel

² Forse un breve e fugace sguardo lanciato in uno “specchietto retrovisore”, per riprendere la celebre immagine di McLuhan sulla nascita dell'osservatore (McLuhan 2002).

³ Immagini archetipiche di un particolare stato *elettrico* raggiunto dalla mente sono rinvenibili nella *Comédie Humaine* di Balzac, di cui riporto due brevi estratti contenuti in *Illusioni perdute*: “Lucien era stordito da quello che si chiama il tratto, la battuta, soprattutto dalla disinvoltura della parola e dalla spigliatezza dei modi. Il lusso che lo aveva spaventato al mattino nelle cose, lo ritrovava nelle idee. Si chiedeva per quale mistero quella gente trovasse a bruciapelo pungenti considerazioni, repliche che lui avrebbe immaginato solo dopo lunghe meditazioni” (Balzac 1999, p. 220) e ““E poi, non solo quei cinque uomini di mondo erano spigliati nella parola, lo erano anche nell'abito: non avevano nulla di nuovo, e nulla di vecchio. In loro, nulla brillava, e tutto attirava lo sguardo. Il loro lusso di oggi era quello di ieri, doveva essere quello di domani. Lucien capì di avere l'aria di un uomo che si è vestito per la prima volta in vita sua” (ibidem). In loro, nulla brilla, e tuttavia tutto attira lo sguardo: la “presenza” dei molti diviene, rispetto alla provincia, meno vistosa e animata; sono tutti come *graziosi fasci di luce* che in un attimo appaiono per sottrarsi poco dopo alla vista. *Apparire* è il fine ultimo dei parigini, ma ciò non avviene senza scacco. L'intera parabola di Lucien può essere letta come la ricerca, non priva di cadute e sconcerti, di uno *stile*: quel controllo su abiti, parole e movimenti a cui si deve nel tempo la leggerezza che contraddistingue gli uomini di mondo. *Leggerezza* che diviene per progressive assuefazioni *spontaneità*, ovvero rifrazione perfetta dell'interiorità nell'abito, nella fisionomia e nell'andamento. Movenze ormai prive di riserve, resistenze o frizioni, come se in un punto si fosse rotto il limite che separa le ideazioni della mente dalla loro successiva realizzazione.

teatrino mette in scena tante *marionette* che avanzano e agiscono senza scrupoli e rimorsi, senza mai toccare terra e rinchiudersi nell'introspezione, in una compresenza pressoché attimale di azione e reazione. È il ritratto di un individuo colto in uno stato di *trance*, in cui tutto appare, non soltanto distante, fantasmatico e transitorio, ma anche riflesso e proiezione di uno stato interiore. Una dilatazione dello spazio privato oltre ogni limite ed equilibrio, che corrisponde perfettamente alla natura e al potere delle immagini.

Ad osservare un susseguirsi così repentino di scosse e reazioni elettriche, il lettore è spinto a credere che la vita sia ormai divenuta – ad ogni inciampo, incontro o giro di boa – una *vita dilaniata dalle offese*. La violenza e il nichilismo sotteso ai messaggi inducono poi a credere che lo scambio quotidiano tra i membri della comunità sia sottoposto a improvvisi e continui arresti, soprattutto se comparato ai tempi, ai modi e alle maniere della società stretta descritti da Habermas (2022) ed Elias (2009). Ma Bateman non appartiene al mondo delle conversazioni e dei giornali, che considera semmai intralci, e a cui in ogni caso non attribuisce alcuna funzione. Non appartiene neanche alla vita di provincia, in cui le ingiurie lasciano un marchio indelebile e alimentano sottopelle un odio che presto si trasformerà in strategia lucida, vendetta, rivalsa, come rivela il volto e lo sguardo di June Osborne in *The Handmaid's Tale*. Bateman è anche un nemico di Travis di *Taxi Driver* (e del suo più recente epigono, Vinz di *La Haine*), entrambi illusi, ancora protesi alla ricerca di ultimi brandelli di umanità negli abissi di New York e Parigi; il risentimento conduce Travis ad una tragica immobilità: un insieme di gesti e parole goffe, un'introspezione senza fine e vie d'uscita che strozza e soffoca, e infine chiude in un monologo allo specchio. L'odio di Bateman è interno ad una comunità di anonimi e insensibili tra loro: è, per quanto assurdo possa apparire, un ritmo di comunicazione che genera inclusione ed esclusione, presenza o scomparsa. I messaggi d'odio dovrebbero sospendere la comunicazione, e invece, nel mondo di Bateman, ogni giorno lo scambio tra i membri si riattiva in un'amplificazione dei messaggi, nella costruzione di uno spettacolo vuoto ma inarrestabile. Corpi, sangue, sentimenti e parole non sono che effetti speciali presto caduchi, destinati all'oblio e alla polvere. Ciò non esclude che il reiterarsi di una simile violenza simbolica possa condurre a nuove forme

politiche, come anche a inedite forme del legame sociale, o ancora alla nuova guerra, ma queste sono questioni aperte, ancora illeggibili. Forse bisognerebbe leggere in contropiano le riflessioni di Simmel sull'amore come reciprocità sociale (Simmel [1907] 2001), e riconoscere l'odio gratuito e diffuso come nuova forza sociale, collante e agente primo dell'aggregazione sociale.

Ammesso dunque che l'*hater* sia uno spettatore, quale rapporto intrattiene con le sottoculture e con le poetiche di strada di cui sembra a tratti portarne gli stilemi, o ancora con i fautori di ideologie, complotti e visioni del futuro, con cui spesso si associa? Se l'*hater* è Bateman, se ne dovrebbe concludere che, per quanto apparentemente affine con le mode anti-sistema, l'*hater* marca rispetto ad essi una netta differenza antropologica: il suo mondo non è la dialettica tra centro e periferia, tra visibile e sommerso, tutte dinamiche di conflitto e integrazione, ancora interne al "principio speranza" (Abruzzese 2015); il suo mondo è il ritmo infernale dello spettacolo, la distruzione di ogni appiglio ed ancora di salvataggio, l'apertura di uno spazio infinito e privo di nodi o geometrie di raccolta: un "deserto di luci" (la vista dall'alto di Los Angeles in *Mulholland Drive* di Lynch) che si espande per cerchi concentrici cumulando al passaggio rovine, pietruzze e polvere. Dietro la maschera di Bateman si scorge un circuito ormai saldo, forse irreversibile, tra dominio della dimensione privata, scorrere delle immagini e ricerca di visibilità. Le immagini, nuovi *filtri* e *distanze* tra le persone, permettono ora una sperimentazione del linguaggio e delle sue possibilità espressive oltre ogni limite di buon senso o di obbligata convivenza, alla ricerca disperata di un effetto. Poco importa che l'effetto sarà raggiunto per vie maldestre o mostruose, tutto sarà comunque reversibile.

Costrizioni d'inerzia

La vita attraverso gli schermi ha un surplus di lucentezza, che produce un doppio movimento: allo stesso tempo incanta e allontana (Schivelbusch 2015). L'utente ha di fronte a sé un portale che si rivela una barriera, una zona liminare in cui si addensa un desiderio insoddisfatto di possesso o di partecipazione, e prende forma uno "sguardo frustrato che seduce" (Amstrong 2008). L'atto del consumo è un costante logorio delle cose, vale a dire una reciproca consunzione di

consumatore e oggetto, divenuti simili nella relazione, equiparati l'uno all'altro. Ma tale confronto subisce una trasfigurazione a causa della meccanizzazione e dell'industrializzazione dell'esperienza, generando una asimmetria: "Invece che in un duello, in condizioni di parità, il consumatore incontra il suo oggetto *en masse*, come una falange o una slavina" (Schivelbusch 2015, p. 24). Lo si evince nell'iniziale scomodità di vestiti e di scarpe nuove, che restituisce la differenza tra il corpo individuale del consumatore e quello seriale del prodotto. "Se la sensazione di disagio dopo alcuni giorni svanisce, allora si è compiuta un'altra fase di industrializzazione del corpo del portatore" (ivi, p. 25). La condizione tipicamente moderna, e ancora oggi attuale, è quella di una sfasatura tra il moltiplicarsi delle cose e la costanza dell'io che le affronta. L'effetto che si produce non è più diretto ed esclusivo, ma ambientale, una stimolazione *en masse*, per l'appunto, in cui il consumo diviene un momento di inclusione nel sistema di segni che ha sostituito l'uso per contingenza materiale. È l'epifania di un tipo umano che stabilisce una tensione inedita con la merce, una "*malaise dell'unicità*" (Anders 1963). L'uomo si percepisce come costantemente esposto alla morte, nel confronto con i meccanismi simbolici del sistema produttivo, in cui tutti gli oggetti sono in potenza immortali, un'immortalità che non è solo resistenza all'usura e al tempo, ma riguarda l'inesauribile capacità mimetica di essere sostituiti da repliche industriali. L'uomo non rivendica la sua diversità dalle cose, dagli oggetti frutto della propria produzione, al contrario egli "rifiuta di non essere ridotto a cosa", perché agli artefatti viene riconosciuta una superiorità ontologica che supera le potenzialità e i confini dell'umano. Questa nuova "logica sociale del consumo" (Baudrillard 1970), che supera l'appropriazione individuale attraverso l'uso, e si dà come continua produzione di differenziazione, è un processo senza fine che non dà luogo a una scomparsa, piuttosto a una moltiplicazione delle occasioni e dei gesti, che rigonfia le merci di memorie e miti, ultimi e autentici valori. La profusione degli oggetti vale a dire la loro esposizione per panoplie e insiemi, finisce per creare nel soggetto vere e proprie "costrizioni di inerzia": un inesausto movimento dall'uno all'altro in un ritmo vorticoso. Superata la fase della scarsità, la merce smette di essere apprezzata e consumata per la sua mera funzione, e assume al contrario un valore dovuto al tratto estetico ed emozionale

che genera nel dialogo con la merce attuale e passata, con il contesto storico-sociale e con il consumatore. “Bisogna affermare a chiare lettere – scrive Baudrillard – fin dall’inizio che il consumo è una modalità attiva di rapporto non soltanto con gli oggetti ma con la collettività e con il mondo, una modalità di attività sistematica e di risposta globale su cui l’intero sistema culturale contemporaneo si fonda (...) Il consumo, se mai ha un senso, è un’attività di manipolazione sistemica dei segni” (Baudrillard 1968, p. 250). Alla merce è attribuito un deciso carattere relazionale e, in definitiva, comunicativo, perché stabilisce continue connessioni con il mondo organico e inorganico, con il presente e con il passato. Una relazione sempre “sistemica”, legata cioè a un ordine che coinvolge la merce, i media e il consumatore, in un circuito contraddistinto da un alto livello di normazione, in cui l’apparente rapporto sinergico tra consumatore e merce è sempre inscritto nel processo produttivo, che predetermina ogni comportamento.

La frustrazione è una condizione psichica diffusa in quanto prodotta da ragioni storiche e materiali, che Benjamin aveva già individuato osservando i funzionamenti della riproducibilità tecnica dell’arte: “Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi” (Benjamin 1955, p. 10). Si tratta di bagliori incessanti che conducono a un altipiano sensoriale, che spinge l’individuo alle massime prestazioni nervose (Simmel 1903). È proprio dentro questa frustrazione sistemica, strutturale prima ancora che psicologica, ad avere luogo il battesimo laico dell’*hater*: quando l’accesso al mondo è costantemente promesso e ritirato, la tensione si rovescia verso un bersaglio. L’*hater* contemporaneo nasce qui, come esito emotivo e comportamentale di una lunga genealogia di esclusione simbolica.

Dall’altra parte, al ritmo delle cose si affianca la loro costante disponibilità simulacrale, l’aura seducente che, come un film, riveste la realtà rendendo la più ordinaria delle cose oggetto di una ossessione. Una mitizzazione della realtà prodotta dai moderni sistemi di comunicazione e in particolare dalla televisione, che attraverso il proprio linguaggio compie una gigantesca opera di mediatizzazione del reale, quella che Baudrillard (2010) definisce “telemorfosi”, vale a dire un’osmosi totale tra la vita e la sua messinscena. Un regno della

simulazione con una paradossale concentrazione di realtà, che supera la dimensione referenziale. Nella simulazione la realtà acquisisce un carattere più intenso e coinvolgente, diviene un doppio ad alta intensità e privo di imperfezione, caratteristiche che lo rendono più reale del reale. I media si affermano come dispositivi di mediazione tra il soggetto e la realtà, ma invece di consentire una comprensione dell'evento, allontanano il pubblico dalla verità. L'informazione è un filtro magico che rende l'accadimento incomprensibile perché smette di essere tale per assumere le caratteristiche del medium, che ne fornisce una traduzione secondo il suo specifico linguaggio, e ciò non può che costituire una costruzione della realtà più intensa e coinvolgente. In un simile scarto determinatosi fra esperienza e sua continua codifica mediale, la frustrazione tende a convertirsi in risentimento: un'affezione riflessa, prodotta dall'impossibilità di incidere sul regime delle rappresentazioni (Jakobsson e Stiernstedt 2004). È da tale risentimento che deriva la risposta aggressiva, non come devianza ma come tentativo di recuperare una traccia di efficacia, anticipando la postura dell'hater.

Eviscerazioni e vulnerabilità

Il linguaggio della TV cita il reale, lo evoca ma decontestualizzando la sua apparizione e, in questo modo, lo reinventa in una "atmosfera ampiamente retorica e allegorica" (Baudrillard 1968, p. 180). Il flusso televisivo, in particolare nelle estetiche della *factual television* come quella del reality show o delle riprese in diretta, produce una mimesi che distrugge il reale sotto i colpi del suo stesso ricordo: ogni enunciazione televisiva è la citazione di una citazione precedente, che finisce per sommergere la realtà sotto un cumulo di immagini. Il suo effetto più tangibile è il *realitysmo* (Fassari 2014), una logica culturale emersa con il *Grande Fratello*, il format televisivo che a partire dalla fine del Novecento ha contaminato il linguaggio delle televisioni occidentali, restituendo dignità all'ordinario e trasformandolo in uno spettacolo. Il reality è una vetrina dell'ordinario che inverte le forme spettacolari del passato, come le arene dei gladiatori o il circo, perché espone quelle porzioni di mondo che non sembravano avere nessuna ragione particolare di essere mostrate (Codeluppi 2011). Su questo

apparente paradosso, il reality show ha costruito la sua fortuna ed è divenuto rapidamente un formato talmente potente da contagiare con la propria estetica l'intero linguaggio televisivo, facendosi sempre meno riconoscibile ma sempre più pervasivo. Il suo meccanismo equivale a quello del ready-made di Marcel Duchamp, che genera nel pubblico una confusione tra arte e vita quotidiana; allo stesso modo il reality show produce una confusione tra reale e immaginario, una condizione intermedia (Meyrowitz 1985) in cui la distinzione stessa tende a sbiadire, portando il quotidiano all'interno dello schermo ed attribuendo ad esso una dignità spettacolare. Il reality non è qui inteso come semplice formato televisivo, ma come un paradigma espositivo che sopravvive al proprio medium, esportando nelle ecologie digitali un modello di visibilità ordinaria, valutazione continua e sorveglianza diffusa. Il reality continua a funzionare come matrice culturale per le forme di esposizione e classificazione che si ibridano oggi con le metriche dei big data (Griffin 2024), segnando un passaggio in cui la logica spettacolare si salda con quella algoritmica. In questa prospettiva, la grammatica del reality anticipa il regime di visibilità illimitata tipica delle piattaforme, dove domina una economia politica dell'apparizione, e dove l'identità è sottoposta a un'oscillazione permanente tra auto-messa in scena e giudizio pubblico.

Il personaggio del reality show è la figura simbolo della televisione che ha conquistato il suo specifico televisivo (Vagni 2017), si caratterizza per una indistinguibilità delle identità e dei profili dei suoi protagonisti, a loro volta riflessi del pubblico domestico: uomini e donne ordinari, intercambiabili, che dialogano in maniera orizzontale con il pubblico in studio e con quello domestico. Terminato il proprio ciclo di puntate, subiscono continue ricreazioni a causa della loro condizione intermediale, che li modifica, li modella, in base alle esigenze del momento: il successo è legato alla capacità di metamorfosi, l'unica abilità richiesta per abitare l'intima società dello spettacolo, organizzata nei medesimi tempi rapidi della moda. Ciò li espone a una consumazione precoce. Da qui nasce la preoccupazione di "essere se stessi", un'ossessione derivante dalla perenne esposizione mediatica, che impone loro la costruzione e la ricerca di un particolare regime di sincerità e di coerenza, messo a repentaglio dalla condizione mutante cui sono costretti dai tanti palcoscenici in cui si esibiscono. È all'interno

di questa richiesta incessante di autenticità performativa che si forma una tensione ostile: la minaccia percepita alla propria coerenza identitaria produce risposte difensive che anticipano, nelle loro forme elementari, la logica antagonistica dell'hater digitale, in cui lo stile odioso può anche essere una scelta di posizionamento (Morales 2025). L'essere se stessi è un dogma frutto di uno stato confusionale, tipico di coloro che, senza tirocini, sono catapultati al di là dello schermo e, all'improvviso, divengono attori senza nessun personaggio da interpretare, se non appunto se stessi. In realtà non è che l'emblema di una condizione endemica di spaesamento prodotta dagli schermi elettronici come dispositivi per sogni a occhi aperti, un intorpidimento (McLuhan 1964) necessario ad abitare la faglia in cui precipita la civiltà degli schermi.

Il reality è il momento culminante della televisione; la forma del programma dimostra che il rapporto paritetico tra pubblico e schermo, messo in scena dalla televisione per lungo tempo, ha determinato una indisponibilità a riconoscere rapporti gerarchici, ricercando nello schermo il proprio riflesso e quello della vita quotidiana, anche se deformati. I modelli alti sono divenuti meno attraenti di quelli ordinari poiché costringono il pubblico a un rapporto verticale, estraneo all'estetica televisiva. L'assottigliarsi del confine tra pubblico e privato, o il suo definitivo collasso prodotto dalla televisione ha mandato in frantumi il principio dell'autorità:

I ruoli della gerarchia si sono capovolti non solo per la perdita del controllo esclusivo sulle conoscenze che riguardano direttamente le funzioni di ruolo (per esempio, per un medico, i dati medici), ma anche per la fusione di situazioni pubbliche e private. I ruoli gerarchici, più di qualsiasi altro ruolo, sono condizionati dalla misura in cui gli attori riducono l'accesso alle loro vite private. Gran parte dell'attività umana è comune a tutti gli individui. Se le persone di status sociale superiore non riescono a separare questo comportamento dalle azioni di status in primo piano, sembreranno ancora più simili a chiunque altro (Meyrowitz 1985, p. 275).

Il valore espositivo esteso dalla televisione all'ordinario priva il soggetto di ogni forma di intimità, cioè di ogni distanza dalla scena. Il confessionale, dispositivo nevralgico di ogni reality, viene destituito del suo valore di redenzione per costituirsi come luogo di violenza a cui lo spettacolo televisivo sottopone l'io

del pubblico; la pelle, baluardo dell'intimità, deve essere sfibrata per accedere all'io. Così nel confessionale si consuma il rito dell'eviscerazione, un mattatoio dell'anima che porta alla luce gli organi vitali, monito a ogni desiderio di riservatezza. L'*hater* è il prodotto di questa pressione permanente, un soggetto che reagisce alla propria vulnerabilità espositiva con i gesti disperati di un corpo al macello.

Nelle piattaforme digitali si è serializzata l'utopia della televisione: lo spettatore è ormai formato alla ripetizione programmata e inesauribile della performance. Performance che avviene dentro ecosistemi in cui la condivisione di emozioni e il loro gradiente polarizzante costituiscono ormai una vera e propria infrastruttura comunicativa (Boccia Artieri et al. 2021). Ricondurre le origini della frustrazione di massa nell'ambito della società industriale non ha lo scopo di ridurre il salto culturale che in questa direzione viene prodotto dalle piattaforme digitali, ma costituisce il tentativo di portare alla luce alcune fioriture passate del fenomeno, per cristallizzarne l'origine e immaginarne la meta, o quantomeno la tappa successiva.

Deep story

La frustrazione è un elemento strutturale dello schermo, è il meccanismo di assuefazione che alimenta lo spettacolo. Allo stesso tempo, il sociale, che è ormai impossibile considerare autonomo rispetto al mediale, genera proprie sacche di frustrazione, che si intersecano e si sovrappongono a quelle fin qui discusse. È quanto ha provato a mostrare Arlie Russell Hochschild che nel 2011 avvia una etnografia nei dintorni di Lake Charles in Louisiana, con cui intende seguire la formazione lenta e opaca di un ordine emotivo. “Mi sentivo come in un paese straniero, solo che era il mio”, annota fin dalle prime pagine (Hochschild 2016, p. 5), e questa frase non segnala un disagio culturale, bensì un disallineamento affettivo: non è l'ideologia a essere diversa, è la struttura del sentire ad esserlo diventata. Hochschild arriva nel Sud rurale non come osservatrice di un campo politico, ma come analista di un regime emotivo che già nel 2011 appare stabilizzato, stratificato, persuasivo per chi lo abita. Il fatto che tutto ciò preceda l'ondata trumpiana dimostra che ciò che consideriamo oggi polarizzazione

potrebbe essere letto come la sincronizzazione tra un sentimento di lunga durata e l'infrastruttura digitale che lo ha intercettato e amplificato. È questo elemento che molti interpreti sottovalutano: la piattaforma non crea il risentimento, lo rende semplicemente circolabile, risuonante, condiviso, misurabile, monetizzabile.

L'etnografia di Hochschild non si limita a rilevare opinioni: ricostruisce le economie morali che precedono la politica e che, per molti versi, la sostituiscono. Per questo sceglie Lake Charles, "una città di 74.000 abitanti" (ivi, p. 16), attraversata da impianti industriali, fede evangelica, senso di comunità e sospetto verso il governo. Nelle cucine, nei portici, nelle chiese battiste e pentecostali, la politica non entra come discorso, bensì come tono emotivo: ciò che si pensa discende da ciò che si sente. Ed è qui che l'autrice incontra i *rememberers*, figure fondamentali per comprendere la genealogia del risentimento contemporaneo. I *rememberers* sono uomini e donne che vivono ai margini dei campi petroliferi, nei quartieri rurali, lungo strade polverose. Hanno assistito alla trasformazione della loro terra, che amavano, e di cui ancora parlano con orgoglio, per lasciare spazio ad un mosaico di impianti, raffinerie, strade sopraelevate e terreni contaminati. Eppure, in mezzo a tutto ciò, continuano a raccontare *com'era prima*, come se la memoria fosse una forma di resistenza contro il mondo che cambia troppo in fretta. Ricordano, ma non al modo degli storici: la loro memoria non è fatta di date, ma di sentimenti. Non elencano eventi, *evocano atmosfere*. Possono essere intesi come testimoni e custodi di memorie a rischio di dissolvimento a causa dell'accelerazione dell'esperienza che travolge tradizioni, costumi e modelli sociali, la cui memoria aiuta a preservare un ordine morale. La loro è una memoria che giudica e valuta, e nel valutare sedimenta un *ethos*: l'idea che il sacrificio dei "piccoli" venga sistematicamente ignorato, che il potere federale sia indifferente o ostile, che la comunità locale sia il garante di un ordine morale violato.

È su questo terreno che germoglia la *deep story*, il concetto più fecondo dell'intero lavoro, una forma narrativa che non pretende verità empirica ma verità emotiva. Hochschild la definisce "una storia che sembra vera" (ivi, p. 16), cioè una struttura che permette di dare coerenza all'esperienza dispiegata. La *deep story* della Louisiana è ricomposta da Hochschild a ritroso, ed è restituita con

l'immagine delle persone in fila, "*waiting in line*":

Stai pazientemente in una lunga fila che sale verso una collina, come in un pellegrinaggio. Ti trovi a metà della fila, insieme ad altri che, come te, sono bianchi, più anziani, cristiani, in gran parte uomini, alcuni con una laurea, altri no. Appena oltre la cima della collina si trova il Sogno Americano, la meta di tutti coloro che attendono in fila. Molti di quelli in fondo alla fila sono persone di colore - povere, giovani e anziane, per lo più senza istruzione universitaria. È inquietante guardare indietro (...) La fonte del Sogno Americano si trova dall'altra parte della collina, nascosta. L'economia si è forse fermata? La mia azienda va bene? Avrò un aumento quest'anno? Ci sono buoni posti di lavoro per tutti noi o solo per pochi? Resteremo in fila per sempre? È così difficile vedere oltre la cima della collina. Il sole è cocente e la fila immobile. Anzi, si sta muovendo all'indietro? Non ricevi un aumento da anni, e nessuno ne parla. (...) Hai preso le cattive notizie con filosofia, perché sei una persona positiva. (...) Ma la fila non si muove. E dopo tutto il tuo impegno, tutti i tuoi sacrifici, inizi a sentirti bloccato. (ivi, p. 136)⁴.

L'ingiustizia non è una condizione materiale, ma una condizione temporale: è il tempo che non risponde, che non restituisce, che non riconosce. Il risentimento nasce da una violazione della promessa temporale della modernità. E tutto questo prende forma in una scena ordinaria, quotidiana, comprensibile.

Ma la parte più incisiva arriva con l'ingresso dei *cutter lines*: "Vedi gente che ti scavalca nella fila! Tu segui le regole. Loro no. (...) Non è giusto" (ibidem). Il *cutter lines* è una figura sociologica che funziona come condensato simbolico: non rappresenta un individuo reale, ma la forma dell'ingiustizia percepita. Diventa la personificazione di tutto ciò che rompe la corrispondenza tra sacrificio e ricompensa, tra merito e progresso. Ogni evento del mondo – una politica redistributiva, un bonus per categorie svantaggiate, una rappresentazione positiva di minoranze, un'iniziativa antidiscriminatoria – viene letto come un nuovo "salto della fila". La *deep story*, dunque, non è una semplice metafora, è la trama che connette gli eventi; essa non fornisce solo un racconto bensì il senso dell'esperienza attraverso letture degli eventi che sono come tante scritture del mondo. L'accadere diviene sequenza meccanica, con una stretta interdipendenza tra ciò che si vive e il già vissuto. Diviene un armamentario interpretativo che permette al soggetto di dire: "Non è un episodio: è un segnale".

⁴ Tutte le traduzioni dei passi tratti dal testo di Hochschild sono nostre.

La profondità della *deep story* sta quindi in una stratificazione delle esperienze, che, nel caso specifico della Louisiana, Hochschild fa risalire alla Guerra Civile. La profondità di cui scrive rimanda quindi a qualcosa di solidificato nelle menti, a convinzioni granitiche; gli interlocutori non parlano esplicitamente di quel conflitto, esso sopravvive come struttura emotiva, come residuo attivo di una moralità ferita. È il fondo storico che alimenta la percezione del governo federale come agente estraneo, distante, a volte nemico. In questo senso, la *deep story* è un oggetto stratificato: appartiene alla storia lunga e alla percezione immediata, ma anche alla psicologia affettiva. È sociologica e psicoanalitica allo stesso tempo in quanto lavora sul confine tra ciò che è ricordato e ciò che è sentito, tra ciò che è accaduto e ciò che appare vero. Per questo è un concetto potente per la teoria dei media e per la comprensione dell'hater: è una forma narrativa che prescinde dalla struttura delle piattaforme, perché la anticipa, pur mostrando meccanismi di funzionamento molto simili, basati in particolare su una segnaletica emotiva che circola nei flussi digitali organizzando l'esperienza. I concetti di emotivo o affettivo (Papacharissi 2015) emergono qui come termini ancora insufficienti a comprendere il fenomeno, da un lato perché non è possibile relegarlo all'ambito dell'irrazionale, dall'altro perché, come spiega Raymond Williams (1977), siamo di fronte a "strutture del sentire" [*structures of feeling*]. Il sentire a cui si riferisce Williams è un termine scelto per sottolineare una distinzione dai concetti più formali di *visione del mondo* o *ideologia*, ciò a cui è interessato sono i significati e i valori così come vissuti e sentiti in pratica. Non è quindi un sentire contrapposto al pensare, ma "*il pensiero così come è sentito e il sentimento così come è pensato*: una coscienza pratica di un tipo presente, in una continuità vivente e interrelata" (Williams 1977, p. 132). La *deep story* appare come la struttura del sentire che governa la percezione conservatrice contemporanea: non ancora strutturata come una ideologia, ma già criterio morale, grammatica emotiva.

Tutti ti hanno scavalcato. (...) Ti senti a disagio. Bisogna dirlo: quelli che tagliano la fila ti irritano. Violano le regole della giustizia. Li disprezzi, e senti che hai ragione a farlo. Anche i tuoi amici la pensano così. I commentatori di Fox News rispecchiano le tue sensazioni, perché la tua *deep story* è anche la *deep story* di Fox News. (...) a un certo punto ti dici che bisogna chiudere i confini della

compassione umana (Hochschild 2016, p. 139).

È nella condivisione di un medesimo stato di coscienza che si genera il risentimento: è un sentimento che nasce dal “rimuginio incessante sulla perdita di privilegi” accompagnato dal “desiderio di vendetta” (Illouz 2024, p. 67). Inserire questa prospettiva nel quadro di Hochschild permette di comprendere la trasformazione del risentimento in odio: il risentimento stabilisce chi sta “tagliando la fila”; l’odio stabilisce che quel taglio è imperdonabile.

Le piattaforme digitali rappresentano il luogo in cui questa dinamica si rende visibile. Il feed della cantante gospel Madonna Massey – “Republican National Committee, Jeb Bush, Michael Reagan, Michelle Malkin, National Review, Drudge Report...” (ivi, p. 126) – non è una semplice lista di fonti: è uno spazio di sincronizzazione emotiva. Qui il *cutter lines* non è raccontato, ma è mostrato e rinnovato di continuo nella morfologia dei contenuti. La logica dell’ingaggio diventa la logica dell’indignazione, e l’indignazione diventa il principio formale della comunità.

La combinazione tra *rememberers*, *deep story* e infrastruttura digitale produce così un tipo di soggetto che non si percepisce semplicemente svantaggiato, ma moralmente tradito. Uno spaesato che si percepisce come residuo in un mondo che muta molto in fretta e che produce immaginari in cui non si riconosce: “La classe lavoratrice bianca è ormai rappresentata regolarmente come stupida, mentre i neri sono spesso iper-articolati, scafati... e ricchi” (ivi, p. 144). È chiaro che sono in gioco precise *regole del sentire*, diverse a sinistra e a destra. La destra cerca di liberarsi da ciò che percepisce come imposizioni liberal sui sentimenti che dovrebbe provare: gioia per il matrimonio gay, compassione per il rifugiato siriano, serenità nel pagare le tasse. La sinistra legge questa resistenza come pregiudizio. L’odio non è una deviazione patologica ma la forma conclusiva della trama che il soggetto sente scorrere sotto la propria vita, il punto in cui la *deep story*, dopo aver dato senso agli eventi, chiede una soluzione emotiva ultima.

L’America di cui parla Hochschild sembra coincidere con quella che emerge dalle pagine di *No Country for Old Men* (2005) di Cormac McCarthy:

Un ragazzo ho mandato alla camera a gas di Huntsville. Uno e soltanto uno. Su mio arresto e mia testimonianza. Sono andato a trovarlo due o tre volte. Tre volte. L'ultima volta il giorno dell'esecuzione. Non ero tenuto ad andarci, ma ci sono andato lo stesso. E non ne avevo certo voglia. Aveva ammazzato una ragazzina di quattordici anni e posso dirvi subito che non ho mai avuto questa gran voglia di andarlo a trovare né tantomeno di assistere all'esecuzione però ci sono andato lo stesso. I giornali scrissero che era un crimine passionale e lui mi disse che la passione non c'entrava niente. Lui con quella ragazzina ci usciva insieme, anche se era così piccola. Il ragazzo aveva diciannove anni. E mi disse che da quando si ricordava aveva sempre avuto in mente di ammazzare qualcuno. Mi disse che se fosse uscito di galera l'avrebbe rifatto daccapo. Disse che lo sapeva che sarebbe andato all'inferno. Proprio così, parole sue. Io non so cosa pensare. Non lo so proprio. Mi pareva di non aver mai visto uno come lui e mi è venuto da chiedermi se magari non era *un nuovo tipo di persona*. Li ho guardati mentre lo legavano alla sedia e chiudevano la porta. Il ragazzo poteva avere l'aria un tantino nervosa ma niente di più. Lo sapeva che da lì a un quarto d'ora sarebbe stato all'inferno. Io ci credo. E ci ho pensato tanto. Non era difficile parlare con lui. Mi chiamava sceriffo. Ma io non sapevo cosa dirgli. *Cosa si dice a uno che per sua stessa ammissione non ha l'anima? Perché gli si dovrebbe dire qualcosa?* Ci ho pensato proprio tanto. Ma lui era niente in confronto a quello che sarebbe venuto dopo. (McCarthy 2005, p. 3).

Ciò che più colpisce nelle parole dello sceriffo Bell non è tanto l'orrore per il delitto o la constatazione di una malvagità senza appello, quanto la sensazione, quasi pudicamente confessata, che quel ragazzo incarni davvero "un nuovo tipo di persona", qualcuno che non solo non risponde più alle categorie morali che hanno guidato per decenni il suo lavoro, ma che sembra provenire da un mondo diverso, regolato da un ordine del sentire che gli è ormai estraneo; e in questa incrinatura, nella fatica stessa di riconoscere l'altro come parte del proprio orizzonte, si affaccia un sentimento di spaesamento che non è lontano da quello vissuto dagli interlocutori di Hochschild, i quali si scoprono anch'essi abitanti di una terra che non sentono più come propria, circondati da figure – vere o percepite – che avanzano secondo logiche che faticano a decifrare. Il "nuovo tipo di persona" evocato da McCarthy è Anton Chigurh, che sembra muoversi in un regime morale completamente sganciato da quello che lo sceriffo riconoscerebbe come umano, come se ogni suo gesto rispondesse non a un impulso, ma a una logica interiore che fa capo alla pura esecuzione di un compito, di cui è un servomeccanismo. In una scena ambientata in una stazione di servizio di Sheffield, Chigurh è di fronte al proprietario con cui intrattiene un dialogo che nel suo protarsi si fa minaccioso,

una minaccia esterna alle parole, apparentemente banali, ma alla loro incomprensibile imperscrutabilità. “L’uomo guardò Chigurh negli occhi per la prima volta. Azzurri come lapislazzuli. Scintillanti e al tempo stesso completamente opachi. Come pietre bagnate” (ivi, p. 46). Nonostante il killer sia di fronte a lui, l’uomo lo trova illeggibile, indecifrabile e per questa ragione terrificante. McCarty descrive la stessa perturbazione che attraversa la *deep story*: un dispositivo che ordina il mondo proprio mentre ne registra la perdita di intelligibilità, un modo di dare un nome all’impressione che l’altro si sia trasformato troppo in fretta, che non condivida più le regole tacite del riconoscimento. In entrambi i casi – nello sceriffo che osserva un volto incomprensibile e nel cittadino che si vede immobile a causa di chi salta la fila – ciò che si incrina non è soltanto la fiducia nell’ordine sociale, ma la continuità stessa del mondo, e il risentimento si insinua proprio in questo varco, come tentativo di ripristinare una coerenza perduta, di ristabilire una trama che permetta, se non di capire l’altro, almeno di collocarlo in una forma tangibile per quanto minacciosa.

Riferimenti bibliografici

- Abruzzese A., 2015, *Punto zero. Il crepuscolo dei barbari*, Luca Sossella, Roma.
- Anders G., (1956) 1963, *L’uomo è antiquato*, Il Saggiatore, Milano.
- Armstrong I., (2008) 2008, *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830–1880*, Oxford University Press, New York.
- Balzac H., (1837-43) 1999, *Illusioni perdute*, Rizzoli, Milano.
- Baudrillard J., (1968) 1972, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano.
- Baudrillard J., (1970) 2010, *La società dei consumi*, Il Mulino, Bologna.
- Baudrillard J., (1976) 2007, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano.
- Baudrillard J., (2001) 2006, *Telemorfosi*, in *Patafisica e l’arte del vedere*, Le Lettere, Firenze.
- Benjamin W., (1922-40) 2002, *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W., (1936) 1955, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- Boccia Artieri G., García-Bilbao P. A., La Rocca G., 2021, *Rethinking Affective Polarization and Sharing of Emotions in Digital Platform Ecosystems. Theories and Research Practices*, International Review of Sociology, Taylor & Francis, London.

- Codeluppi V., (2011) 2011, *La vetrinizzazione sociale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Crary J., 2022, *Scorched Earth: Beyond the Digital Age*, Verso, London.
- Cristante S., 2016, *L'icona che delira. Esplorazioni sociologiche su Hermes, Bosch, Shakespeare, Benjamin, Nolan, Pratt, Bene*, Mimesis, Milano.
- Elias N., (1939) 2009, *La civiltà delle buone maniere. La trasformazione dei costumi nel mondo aristocratico occidentale*, Il Mulino, Bologna.
- Ellis B. E., (1991) 2014, *American Psycho*, Einaudi, Torino.
- Fassari L. G., (2014) 2014, *Poplife. Il realitysmo tra mimetismo e chance sociale*, Carocci, Roma.
- Griffin H., 2024, *When Mass Culture Meets High Culture: Reality Television and Big Data at the Art Museum*, Communication, Culture & Critique, Oxford University Press, Oxford.
- Habermas J., (1981) 2022, *Teoria dell'agire comunicativo*, vol. I, Il Mulino, Bologna.
- Hochschild A. R., (2016) 2016, *Strangers in Their Own Land. Anger and Mourning on the American Right*, The New Press, New York.
- Illouz E., con Sicron A., 2024, *Emozioni antidemocratiche. L'esempio di Israele*, Castelvecchi, Roma.
- Jakobsson P., Stiernstedt F., 2024, *Media Resentment*, European Journal of Communication, Sage, London.
- Lovink G., 2025, *Platform Brutality. Closing Down Internet Toxicity*, Valiz, Amsterdam.
- McCarthy C., (2005) 2007, *Non è un paese per vecchi*, Einaudi, Torino.
- McLuhan M., (1964) 2002, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano.
- Meyrowitz J., (1985) 1993, *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baskerville, Bologna.
- Morales E., Catalán-Matamoros D., Peñafiel C., García-Avilés J. A., 2025, *Online Toxic Speech as Positioning Acts: Hate as Discursive Mechanisms for Othering and Belonging*, New Media & Society, Sage, London.
- Papacharissi Z., (2015) 2015, *Affective Publics. Sentiment, Technology, and Politics*, Oxford University Press, New York.
- Rafele A., 2024, *Lacrime di vetro. I romanzi e la vita nervosa*, Giulio Perrone, Roma.
- Ragone G., 1996, *Introduzione alla sociologia della letteratura. La tradizione, i testi, le nuove teorie*, Liguori, Napoli.
- Rosa H., (2010) 2015, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino.
- Schivelbusch W., (2015) 2019, *La vita logorante delle cose*, FrancoAngeli, Milano.
- Sennett R., (1977) 2006, *Il declino dell'uomo pubblico*, Bruno Mondadori, Milano.

- Simmel G., (1900) 2025, *Filosofia del denaro*, Mimesis, Milano.
- Simmel G., (1903) 1995, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma.
- Simmel G., (1907) 2001, *Filosofia dell'amore*, Donzelli, Roma.
- Vagni T., 2017, *Abitare la TV. Teorie, immaginari, reality show*, FrancoAngeli, Milano.
- Williams R., (1977) 1979, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford.