

Sua santità il corpo. Narrazione e *branding* nel martirio del San Sebastiano di Ozmo

Giovanni Bove

LISaV – Laboratorio Internazionale di Semiotica a Venezia

Università Ca' Foscari, Venezia

Abstract

L'articolo propone un percorso interpretativo semiotico per l'opera dello street artist Ozmo intitolata "San Sebastiano con numeri e *boxer* D & G". Considerando il corpo (rappresentato) come segno visivo e artefatto testuale, si evidenzia il processo di artificazione e si definisce il rapporto fra narrazione e narratività, *branding* e costruzione sociale del senso.

Parole chiave: brand, semiotica, street art, artificazione, religione

Abstract

This paper provides an interpretative path based on semiotics and focused on "San Sebastiano with numbers and D & G boxer shorts". Considering the (represented) body as a visual sign and a text, the process of artification has been highlighted and connections between narration and narrativity, branding and social construction of meaning have been defined.

Key words: brand, semiotics, street art, artification, religion

Introduzione: narrativa e semiotica

I fenomeni di narratività che il corpo può generare sono stati presi in considerazione da svariati approcci nell'ambito delle scienze sociali; questo contributo presenta una chiave interpretativa di matrice semiotica. L'analisi della narrazione, infatti, è uno dei campi di formazione e di sviluppo più raffinati della disciplina semiotica. Una scienza della significazione sembra quanto meno necessaria per far luce sul complesso rapporto fra linguaggio, attività e interazioni sociali. In questo senso, la ricchezza e la complessità specifiche dell'espressività umana hanno obbligato la semiotica a sviluppare modelli di analisi della narrazione sempre più accurati.

Per la semiotica, definita come scienza dei segni e della significazione, l'analisi della narrazione indaga il funzionamento dei testi – intesi come artefatti prodotti culturalmente – facendo leva sul concetto di narratività. Con quest'ultimo termine si intende - a un livello più generale dell'analisi - l'insieme delle caratteristiche costanti, essenziali, formali e astratte di un racconto che si trovano più o meno celate in un prodotto testuale.

Dunque, se da un lato narrazione è un termine che riferiamo ai prodotti testuali che nella nostra o in altre culture vengono intesi come racconti, o storie (un romanzo, un film, ecc.), narratività è una costruzione all'interno del metalinguaggio della semiotica e serve da modello esplicativo per accomunare i fenomeni discorsivi. I due termini, considerati nel loro uso in maniera complementare, possono rivelarsi efficaci strumenti di lavoro da tenere nel cassetto degli attrezzi: come vedremo più avanti, infatti, il rapporto fra narratività e narrazione permette di esplorare su diversi livelli le proprietà degli artefatti culturali, definiti generalmente come

testi. In questa prospettiva, allora, la narratività va intesa come una vera e propria ipotesi interpretativa per descrivere la struttura profonda di ogni fenomeno culturale, a prescindere dall'investimento di senso che ne può trarre origine.

Non ci soffermiamo sugli sviluppi delle teorie narrative in semiotica: non è questa la sede e non è questo il tema principale di queste giornate di studi. Ci limitiamo a introdurre gli aspetti essenziali di un modello per l'analisi della narrazione fra i più elaborati e versatili: il cosiddetto schema narrativo canonico messo a punto da Algirdas Julien Greimas e dal suo gruppo di ricerca e sviluppato successivamente in seno alla sua scuola semiotica (anche nota come Scuola di Parigi).¹

Il modello di Greimas si rivela ancora oggi come uno fra i più elaborati ed efficaci per l'analisi di vari tipi di corpus; questo articolo propone un'analisi dell'opera figurativa dell'artista Gionata Gesi (in arte Ozmo) focalizzata sulla rappresentazione del corpo di San Sebastiano. Il corpus di analisi è composto di opere d'arte considerate come testi (artefatti) significanti: esso permette un graduale raffronto paradigmatico, utile alla comprensione del linguaggio visivo e dei relativi processi di senso di cui l'oggetto della rappresentazione (il corpo) può farsi portatore. Inoltre, sviluppando il modello di analisi qui proposto e partendo proprio dal San Sebastiano di Ozmo, si può gradualmente risalire alla complessità delle caratteristiche visive dei testi presi in esame. In particolare, per l'opera di Ozmo, la descrizione delle caratteristiche visive contribuisce a far luce sul rapporto fra fisicità e *branding* a cui si trova sottoposto il corpo rappresentato.

Questo risultato analitico permette infine di operare su due fronti: da un lato, la discussione e la definizione degli effetti di senso dettati dall'opera - parallelamente alla riflessione sulla costruzione sociale delle emozioni; dall'altro lato, lo studio dell'*artifaction* (termine che traduciamo da ora in avanti con artificazione), ovvero dello spostamento - su un delicato e labile confine - di ciò che è definibile come arte e ciò che non lo è. Questa indagine sarà condotta secondo un modello di analisi generato in seno alla sociologia pragmatica e diretto a esplorare e definire i processi di artificazione che possono investire un artefatto ovvero un prodotto socio-culturale. Per tale modello si fa riferimento in primo luogo all'opera *De l'artifaction* diretta da Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2012).

Oggetto di studio e sua definizione: il testo visivo e la *Street Art*

Per l'approccio analitico prescelto occorre precisare che l'oggetto di studio è considerato nella sua totalità e nella sua essenza come un testo chiuso. Si indica con questo termine un testo finito, limitato, dato per essere disponibile al destinatario finale dell'artefatto - ovvero il lettore, il ricettore ultimo - e alle interpretazioni che egli potrà operare basandosi sulle proprie competenze. Le opere del corpus sono considerate dunque come un insieme di testi, o meglio di testi visivi, organizzati ricorrendo principalmente al linguaggio visivo (o più in generale, linguaggio delle immagini).

Dal momento che un testo visivo è il risultato dell'uso di segni visivi manifestati su un supporto, occorre indagare le caratteristiche di questo tipo di segni e successivamente comprendere in che modo un'opera d'arte figurativa riesce a narrare qualcosa - in questo caso sul tema del corpo - ricorrendo a un'alterazione grafica chiaramente visibile e così determinante da avviare processi interpretativi complessi nell'arena della ricezione. Il San Sebastiano di

¹ Cfr. Greimas (1984).

Ozmo, infatti, si caratterizza per un tratto grafico che ne influenza radicalmente i processi di ricezione e interpretazione, spostandolo su una gamma di valori che sono inestricabilmente legati al contesto sociale in cui l'opera si manifesta. Dal momento che il regime del visibile sarà al centro dell'analisi, alcune questioni che ci sembrano rilevanti per spiegare il funzionamento del meccanismo narrativo sotteso all'opera in questione saranno affrontate nel corso di questa esposizione.

È stato precisato che l'oggetto di studio va considerato nella sua totalità, in una sorta di chiusura che si impone dal punto di vista metodologico: si tratta del bisogno di tracciare un limite. È una procedura che non appare né come una novità né come un'eresia nel campo delle scienze sociali in cui la semiotica si colloca. Di eresia è stato invece accusato Ozmo, autore dell'opera chiave del corpus: San Sebastiano con numeri e *boxer* D & G (Dolce & Gabbana).



Formatosi all'Accademia di Belle Arti, Ozmo all'inizio del suo percorso artistico ha scelto l'arena pubblica come campo di espressione: è diventato in pochi anni un graffitista seguendo stili e tecniche tradizionali, codificate nel tempo da un movimento di proporzioni mondiali – che affonda le sue radici nell'America metropolitana degli anni Settanta – e sempre più

controverso anche per la sua illegalità e la sua legittimità come linguaggio espressivo destinato alla fruizione in pubblico. Nella parte finale di questo contributo verranno prese in considerazione alcune questioni che toccano proprio la definizione e l'origine dei movimenti artistici e delle opere d'arte che vengono attribuite a tali movimenti, la loro trasformazione in processi culturali definibili e la loro riconoscibilità sul fronte delle pratiche linguistiche-artistiche messe in atto e rielaborate in seno a un determinato contesto ricettivo.

Se il Graffitismo è stata la palestra giovanile di Ozmo, successivamente l'artista ha sviluppato ulteriormente la sua poetica personale, creando artefatti che presentano – in maniera molto singolare – una vasta gamma di segni visivi. Questa evoluzione ha permesso a Ozmo di distinguersi in modo sempre più radicale ed efficace, fino a divenire a livello mondiale uno dei massimi esponenti della cosiddetta *Street Art*, corrente artistica che prevede in ogni caso una fruibilità quanto meno pubblica e a tratti illegale, comunque destinata principalmente e senza intermediazione agli occhi del pubblico, alla sfera pubblica. La *Street Art* è più elaborata tecnicamente rispetto al Graffitismo: *stencil*, *spray*, elementi urbani (tubature, tombini, griglie, segnaletica, ecc.), supporti di vario tipo possono essere utilizzati in sincrono o singolarmente, facendo da tela per collocare l'opera nello spazio pubblico.

Dal punto di vista delle tematiche prescelte, mentre il Graffitismo esalta l'uso della firma personale (la cosiddetta *tag*) e mostra elaborazioni perfino tridimensionali delle lettere dell'alfabeto (*lettering* e sue elaborazioni grafico-visive) focalizzando sul tema di una presenza grafica tracciata in determinati luoghi che sono spesso aree di transito, i temi trattati dalla *Street Art* sono disparati: la percezione del quotidiano, la presenza o meno di *routines* sociali determinanti prassi sociali di interazione e comunicazione. L'immaginario - in senso figurativo – della *Street Art* attinge dall'ambito del potere, del lavoro, della libertà, della spazialità delle metropoli.

Questi temi sono stati spesso integrati da Ozmo con quello della spiritualità: ne emerge un acuto lavoro sul rapporto fra spirito, fede, corpo, così come inteso nella religione cattolico-cristiana. Ozmo ha realizzato una serie di opere dove il tema religioso è stato sottoposto a una narrazione che è stata definita dai mass media o dalle autorità istituzionali come sorprendente, provocante, irritante.

Le opere d'arte figurativa, allora, possono essere narrazioni organizzate da un impianto grafico-figurativo: la loro efficacia (e con essa quella dell'impianto che le sostiene) va presa in considerazione dallo studioso dei segni e dei processi di significazione e va esplicitata attraverso un metodo di analisi in grado di restituirne la singolarità: è per questo motivo che le scelte estetiche di Ozmo si rivelano come un oggetto di studio molto stimolante per affrontare la generazione di senso proprio attraverso il tema de corpo, la scintilla principale che alimenta il discorso visivo dell'opera. Nell'insieme, il corpo così come rappresentato dall'artista può coinvolgere in un'unica chiave narrativa le sfere intersoggettiva, emotiva, valoriale ed estetica.

Il linguaggio visivo nel San Sebastiano di Ozmo

La riproduzione artistica del San Sebastiano di Mantegna offerta da Ozmo si colloca all'interno di un progetto artistico-culturale promosso dall'associazione *Wow*, attiva a Ràcale.² L'obiettivo dell'associazione è portare in Puglia, nell'area del Salento, artisti che restituiscano –

² L'associazione *Wow*, attiva a Ràcale (Lecce), porta avanti da diversi anni un progetto dal nome *Viavaiproject*: con esso si portano nell'area salentina artisti di fama nazionale e internazionale.

in forma d'arte – il loro dialogo con il territorio. La relazione fra gli artisti e il loro operato da un lato e, dall'altro, quella fra le comunità e i loro territori dall'altro si rivela dunque determinante in questo processo di comunicazione.

Prima di inoltrarci nell'analisi della narrazione dell'opera, mettiamo a fuoco le caratteristiche fondamentali del linguaggio visivo³ che la distingue. Con le sue notevoli dimensioni (m. 7 per 5), l'opera si presenta all'osservatore con un effetto stupefacente, così come spesso ci accade di fronte ad artefatti di dimensioni considerevoli.⁴ Oltre a questo aspetto, che riguarda la topologia planare⁵ e in qualche modo ci riporta anche alla necessità di chiusura di un testo oggetto di analisi⁶, si può subito sostenere che il grado di figuratività dell'opera è elevato: non si fa fatica a riconoscere una figura umana in atteggiamento di sofferenza, immobilizzata a una colonna. Per gli amanti dell'arte il pensiero corre immediatamente all'opera di Mantegna allo stupefacente (e disarmante) rimaneggiamento offerto da Ozmo: dardi associati a *fiches* con punteggi, ma soprattutto un paio di *boxer* neri marcati Dolce & Gabbana.

A ben vedere, osservatori minuziosi potrebbero gareggiare nella ricerca di imperfezioni nel tratto artistico, avviando un serrato confronto con l'opera di Mantegna. Ma che senso avrebbe – dalla parte del ricettore, così come dalla parte del semiologo del linguaggio visivo – avviare una gara di osservazione per la ricerca dell'imperfezione nella rappresentazione? Quanto può interessarci ottenere risultati da tale comparazione ed appuntarli per avanzare nell'analisi? Ciò che si vuole precisare ora è, in estrema sintesi, che il dibattito su temi come imitazione, riproduzione, rifacimento, reinterpretazione – per citarne solo alcuni – non interessa alla semiotica: è un'attività che si lascia apertamente allo studio che ne possono fare altri tipi di discipline attente all'arte, ossia quelle che ne indagano la storia e che si occupano persino di critica.

Quello che preme sottolineare per il semiologo è il funzionamento di un linguaggio artistico a seguito delle proprietà e delle caratteristiche che possono contraddistinguere gli elementi che lo compongono. Nell'opera di Ozmo, colore, dimensioni e forme sono di facile riconoscibilità, non ostacolano in alcun modo un processo interpretativo che ci porta a indicare un martire nella figura rappresentata. Il livello dell'espressione, così come lo definiamo in semiotica, garantisce insomma un grado di figuratività elevato.⁷

Mentre la figuratività è alla base dell'opera, emerge un elemento che si fa scintilla del processo narrativo e dunque conflittuale che andremo a esaminare: si tratta dei *boxer* marcati. Il *brand* è facilmente riconoscibile, la sua lettura è immediata anche grazie alla semplicità del *lettering* che lo distingue da altri *brand*. Ozmo sembra decidere di fare centro: la scritta D & G è collocata al centro del grande tavolo di lavoro (il muro) sul quale si realizza l'artefatto. Il *boxer* è nero, non più bianco come nell'originale di Mantegna. Si tratta di una scelta cromatica che fa evidentemente eco alle mode e all'estetica dell'intimo degli ultimi anni. Questo elemento, al centro della rappresentazione, è diventato bersaglio di un attacco cromatico-figurativo operato da un soggetto anonimo, pronto a imbrattarlo: infatti, poco tempo dopo la consegna

3 In seno alla scuola di Greimas si è sviluppata anche una corrente specificamente dedicata alla semiotica del visivo, approfondendo la testualità e i meccanismi di significazione dei cosiddetti testi visivi.

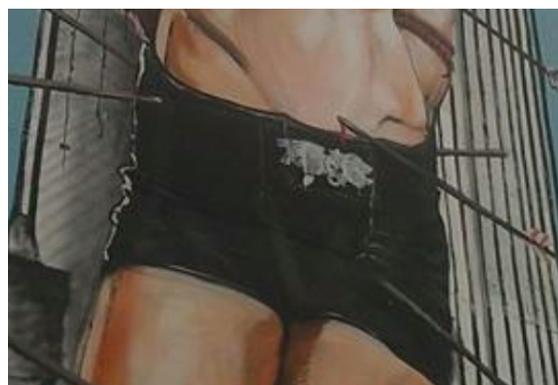
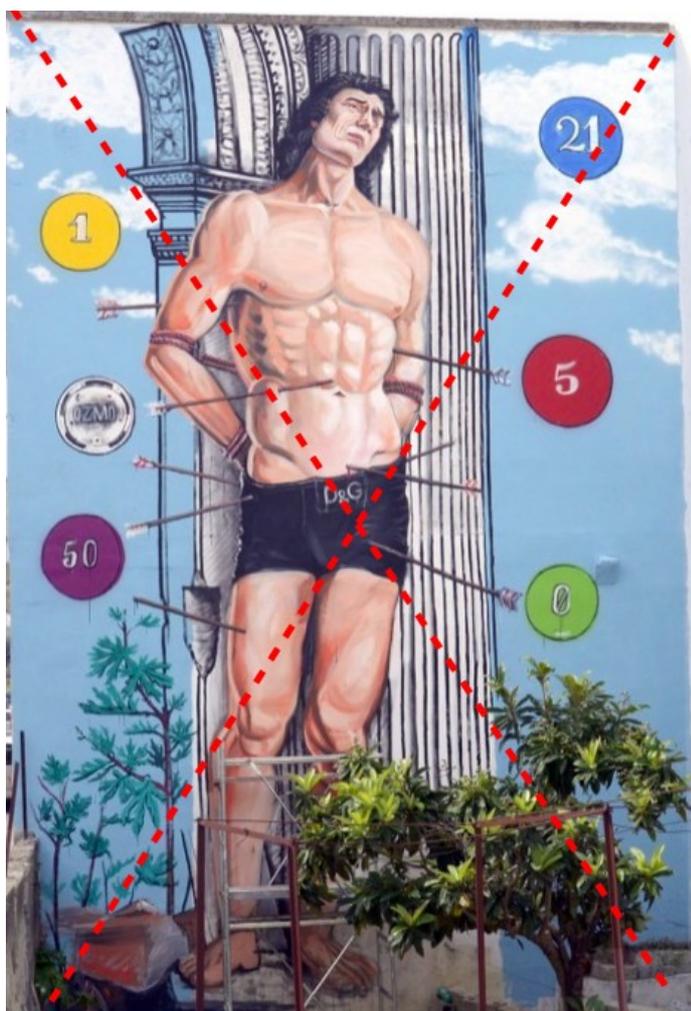
4 Dal sito dell'artista, www.ozmo.it è possibile visionare una serie di opere di dimensioni davvero considerevoli. Fra queste *Lady Liberty and David sharing the same pedestal* (m.30 per 6) realizzata a Miami, Stati Uniti.

5 La categoria topologica per la semiotica del visivo regola la disposizione degli elementi nello spazio, considerato sia come bidimensionale che tridimensionale.

6 Per il riferimento alla chiusura del testo, cfr. il paragrafo Oggetto di studio e sua definizione: il testo visivo e la *Street Art*.

7 Nell'analisi semiotica del visivo, spazio, colore e forme si indagano attraverso le categorie definite topologiche, cromatiche, eidetiche.

ufficiale dell'opera, i *boxer* sono stati modificati graficamente fino a cancellare gli elementi⁸ D & G che – combinati – garantiscono l'identità visiva del *brand* Dolce & Gabbana (si osservino le figure qui di seguito).



Linguaggio e società

La semiotica si occupa in modo costante del complesso rapporto fra corpo e emozioni da almeno trenta anni. Dal momento che il corpo è il medium elettivo per l'esistenza e la manifestazione delle emozioni, la definizione di un'emozione poggia sul riconoscimento del

⁸ In semiotica la combinazione di due o più elementi si definisce sintagma. Questo concetto è puramente relazionale, enfatizza la co-presenza degli elementi in uno stesso enunciato e riporta alle relazioni che si intessono fra le parti singole e la totalità (dell'enunciato, del testo, del discorso).

ruolo che un soggetto ricopre all'interno di un processo narrativo. Così, è proprio l'analisi del discorso narrativo proposto dalle opere di Ozmo il primo passo da compiere per indagare le proprietà narrative e il carico passionale del suo San Sebastiano. Con questo approccio analitico, partendo dal segno visivo, è possibile esaminare come Ozmo racconta le emozioni.

Il modello analitico prescelto ci permette anche di affrontare gradualmente alcune questioni: che rapporto esiste fra la narrazione di Ozmo e il movimento passionale che si attiva nei lettori? Quanto è determinante l'effetto del *brand* (il segno) visivo nel processo interpretativo? Che relazione esiste fra gli elementi del linguaggio visivo di Ozmo e le competenze linguistiche dei destinatari della sua opera a Ràcale? Qual è l'idea di martirio del santo sulla quale ha fatto leva l'artista e qual è quella dei credenti di questa cittadina? Cosa spinge un anonimo cittadino a modificare solo i *boxer*?

Più in generale, come vedremo, il San Sebastiano di Ozmo ci porrà anche di fronte a un interrogativo stimolante: ovvero che cosa significa (e può significare) il termine martire, oggi, in seno a una rappresentazione artistica destinata al pubblico e inserita esplicitamente in un progetto di arte pubblica destinata a interagire con la comunità di Ràcale e il suo immaginario.

Appurata la specificità del sistema espressivo che regge questo tipo di testo, è possibile indagare in primo luogo il rapporto fra narrazione e narratività e, successivamente, i processi culturali per i quali una raffigurazione del genere può rientrare a pieno titolo nella definizione di opera d'arte e le loro relazioni con i fenomeni di linguaggio. Di conseguenza, nella seconda fase dell'analisi,⁹ si ricorre a un approccio sociologico attento alla realizzazione di artefatti comunicativi che si muovono lungo il delicato confine fra ciò che è definibile come arte e ciò che non lo è, utilizzando l'approccio testimoniato dagli studi raccolti da Heinich-Shapiro.

Prendendo in considerazione le problematiche linguistiche-espressive e i risultati analitici che emergono nella prima fase dell'analisi, la seconda fase per la sua vocazione più evidentemente sociologica dovrà considerare tali problematiche anche da un approccio più sensibile ai fenomeni di linguaggio e di comunicazione; in gioco si troveranno processi di identificazione (del testo visivo) e di legittimazione destinati a un raffronto obbligato con le pratiche comunicative messe in atto in questo caso dall'artista Ozmo. Oltre la problematica che riguarda più strettamente l'artificazione, lo sguardo sociologico potrà anche offrire delle risposte interessanti a questioni come ad esempio: in che modo l'arte arriva al ricettore? Come una pratica espressiva diviene arte agli occhi di chi la legge e/o la osserva?

Lo schema attanziale e lo schema narrativo canonico

In termini semiotici, le culture e le società di riferimento sono organizzate attorno a modelli narrativi universali, con ruoli e schemi di azione pre-fissati, ai quali corrispondono anche dei ruoli tematici specifici. Tali ruoli – ad esempio l'avarico, il collerico, il nervoso, l'innamorato – possiamo riconoscerli all'interno di un racconto, di un testo narrativo. All'origine di questo approccio si situa il lavoro di Vladimir Propp sviluppato a seguito delle analisi effettuate su un corpus di fiabe russe.

La semiotica francese fin dagli anni Sessanta ha individuato in questo lavoro un modello perfezionabile, che può servire come punto di partenza per la comprensione dei principi di organizzazione di tutti i discorsi narrativi. Così, più che la successione delle trentuno funzioni definite da Propp, la semiotica ha messo in rilievo la ricorrenza di tre tipi di prove (qualificanti,

⁹ Cfr. in particolare i paragrafi Pragmatica, comunicazione e società; Linguaggio artistico, ricezione, *artification*.

decisive, glorificanti) definendo uno schema attanziale e uno schema narrativo canonico. Quest'ultimo include componenti essenziali come: manipolazione (il far fare, l'indurre a fare), competenza (il poter fare, l'avere le capacità per fare), performance (il far essere, cioè il compiere l'azione), sanzione (il soggetto è premiato o meno, anche punibile per l'esito dell'azione). Assieme a tale riformulazione del lavoro di Propp la scuola greimasiana ha generato anche la cosiddetta grammatica narrativa: per essa, le entità in gioco si congiungono o meno con qualcosa che è ritenuta essere investita di valore.

Ciò che preme sottolineare in questa sede è la natura polemica, cioè conflittuale, della struttura generale che regge qualsiasi narrazione. Per la teoria semiotica di riferimento, all'interno di un artefatto dotato di narratività possono coesistere diversi elementi:¹⁰ oggetto di valore, soggetto, anti-soggetto, destinante e destinatario, anti-destinante, anti-destinatario. Tali elementi concorrono nel definire ciò che chiamiamo schema attanziale. Questo insieme di entità astratte, suscettibili attraverso l'impianto narrativo, di divenire veri e propri attori, può ritrovarsi organizzato attorno a una struttura conflittuale in cui tutti agiscono perché mossi da un oggetto di valore, inteso come il luogo di investimento dei valori con i quali ci si vuole in qualche modo congiungere (o si vuole far disgiungere l'altro). Tale struttura può essere immaginata con il cosiddetto schema narrativo e può essere associata a un aspetto fondamentale della comunicazione umana, ossia quello del contratto comunicativo: ogni scambio implica l'affrontarsi di due voleri contrari. Il discorso narrativo si svela così come «un luogo di rappresentazioni figurative delle differenti forme della comunicazione umana, fatta di tensioni e di ritorni all'equilibrio» (Greimas, 2007: 217), definibili come compromessi. Di conseguenza anche un'opera d'arte visiva può essere considerata come un atto di comunicazione.

Si può sostenere allora che schema attanziale e schema narrativo poggiano sul presupposto che la congiunzione (e/o la disgiunzione) fra un oggetto di valore e un soggetto sia praticamente il perno attorno al quale ruoti la narrazione. Così, a livello più profondo della struttura semio-narrativa, assieme a un soggetto e a un oggetto di valore possono esserci anche altre entità pronte all'azione per mandare avanti la storia in superficie e renderla al contempo un discorso narrativo:¹¹ fra essi per esempio un destinante, un destinatario, un aiutante, un opponente.

Utilizzando questo apparato terminologico, ora metalinguaggio della scienza della significazione, nell'opera di Ozmo potremo indicare che il soggetto della narrazione – nelle vesti di Sebastiano, il militare della Roma di Diocleziano – vive un fenomeno di disgiunzione dall'oggetto di valore, ossia la vita, o meglio l'essere in vita: il corpo di Sebastiano è morente, l'uomo è sanzionato attraverso il martirio e destinato a morire. L'analisi dei segni visivi che definiscono l'opera di Ozmo, espressamente ispirata al San Sebastiano trafitto realizzato da Andrea Mantegna,¹² serve da un lato per ricostruire lo svolgimento della narrazione che tiene in piedi il testo e dall'altro per evidenziare la narratività, ossia l'insieme di caratteristiche costanti, essenziali, formali e astratte di un racconto che si trovano più o meno celate in un prodotto

10 In semiotica questi elementi sono detti attanti; l'attante va inteso come colui che compie o subisce l'atto. Per la definizione di narratività cfr. il paragrafo Introduzione: narrativa e semiotica.

11 Nella teoria sviluppata da Greimas si fa riferimento al cosiddetto percorso generativo del senso, per il quale il senso si sviluppa a partire da strutture semio-narrative (su due livelli, quello profondo e quello superficiale) e strutture discorsive passando pertanto da un livello più astratto (strutture semio-narrative) a uno più concreto (strutture discorsive).

12 Le rappresentazioni realizzate da Mantegna si collocano fra il 1458 e il 1481 e attualmente conservate fra Vienna e Parigi. L'opera di Ozmo si ispira alla versione conservata al *Louvre* di Parigi (anno 1481 circa, tempera a colla su tela, cm. 257 per 142).

testuale. Questa operazione ci permette, di fatto, di descrivere il discorso¹³ narrativo-visivo sotteso all'opera.

Dopo la lettura del testo visivo useremo lo stesso impianto per riflettere sulla realizzazione dell'opera e sulla ricezione della stessa da parte della popolazione del comune dove essa si trova (Ràcale, provincia di Lecce). In particolare, presteremo attenzione al rapporto fra lo schema attanziale e i processi culturali che hanno interessato la presentazione dell'opera di Ozmo: fenomeni interpretativi e discorsivi emergono nella società di riferimento e l'artista risulta come il soggetto incaricato di rappresentare un oggetto di valore (per la sua scelta, il santo) e al contempo il destinatario di un incarico che gli è stato conferito da un'associazione culturale (il mandante-destinante) attiva per la promozione dell'arte e della cultura.¹⁴

Dall'altra parte, l'attenzione per il versante sociologico che interessa questa narrazione in forma d'arte ci obbliga a riflettere sulla reazione degli osservatori-lettori (ossia della popolazione) poiché l'opera di Ozmo è stata oggetto di un vero e proprio attacco grafico preciso e premeditato, cioè di una sanzione di tipo negativo. Come è emerso dall'arena pubblica e da alcuni mass media portavoce del sentire comune, la popolazione si è configurata come un soggetto collettivo pronto a coprire il ruolo dell'anti-destinante e anche dell'opponente¹⁵ e diretto a ostacolare l'esposizione dell'opera: dopo poco tempo la consegna dell'opera, infatti, un anonimo l'ha alterata ricoprendo il logo D & G e lasciando intatto il resto della rappresentazione.

Attanti, attori, discorso visivo e narrazione nel San Sebastiano

Attraverso lo schema attanziale possiamo definire gli attori che prendono parte alla narrazione messa in atto da Ozmo: nella rappresentazione del martirio, l'oggetto di valore è indicato nell'essere in vita, nel costituirsi a tutti i costi come testimoni di un credo – o meglio di un vero e proprio valore – che si è intenzionati a difendere a tutti i costi. Come può essere altrimenti immaginato un martire, se non come un soggetto che si offre per tenere in vita un valore di riferimento?

La definizione che attualmente si associa al termine martire ci aiuta a ipotizzare in modo più veloce un processo interpretativo; d'altra parte è importante precisare che nell'epoca in cui è avvenuta la condanna a morte del soldato Sebastiano per opera delle milizie di Diocleziano a Roma, tale definizione non era sicuramente in uso. L'azione dell'offrire il proprio corpo a un processo che oggi definiamo martirio poteva essere decodificata socialmente in ben altri modi: possiamo sostenere che il momento storico in cui il soldato Sebastiano deve morire focalizzava l'attenzione sul concetto di conflitto e opposizione fra fede personale (quella di Sebastiano) e fede collettiva (quella della società e del culto collettivo che l'imperatore si preoccupava di preservare). L'origine della tortura a forza di dardi (il lessico cristiano lo definirà come forma di martirio) era insomma causata da un sistema conflittuale organizzato da valori radicalmente opposti, collocati su un'assiologia che include il bene e il male, così come la fiducia e la sfiducia nel rapporto fra l'imperatore Diocleziano e il soldato Sebastiano, colpevole di professare la fede cristiana.

13 Con il termine discorso in semiotica intendiamo più precisamente l'organizzazione sintagmatica di un enunciato.

14 Per l'attività dell'associazione Wow, cfr. anche la nota 2. In questo racconto l'associazione si presenta come il mandante destinante che opera una sanzione di tipo positivo.

15 L'opponente ha il ruolo di ausiliante negativo: corrisponde allora a un non-poter-fare.

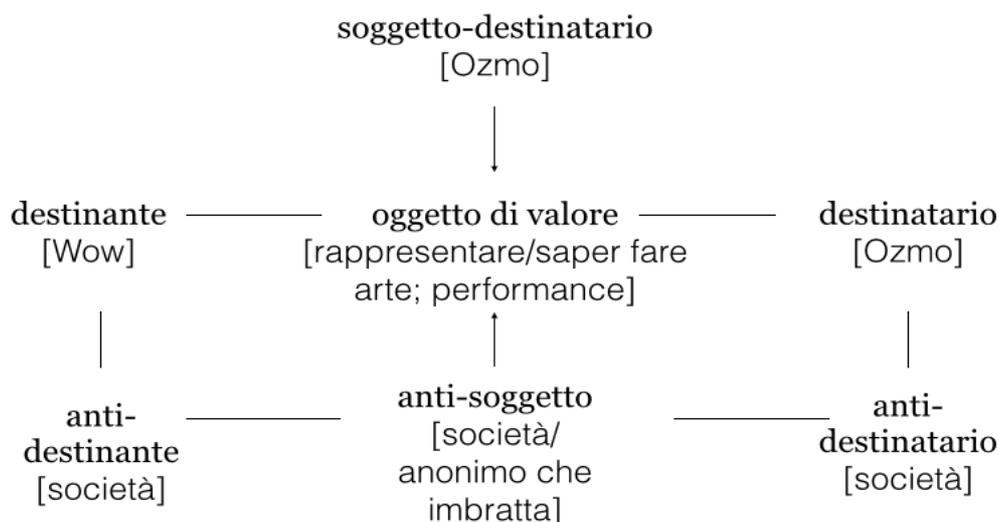
Se l'oggetto di valore è l'essere in vita, ossia la vita stessa, il soggetto Sebastiano subisce una sanzione negativa per opera di un destinante – che indichiamo nell'attore Diocleziano – e di un destinatario collettivo, ovvero i soldati romani che si fanno carico del compito loro assegnato.



L'analisi del fare-arte di Ozmo – e dunque della sua estetica della narrazione – può essere ulteriormente sviluppata se ipotizziamo di utilizzare per analogia lo schema attanziale (qui relativo al contenuto rappresentato dall'opera) con il processo artistico-culturale che ha portato alla genesi dell'opera stessa per via di un'iniziativa di carattere culturale e sociale.

Partiamo ancora una volta dall'individuazione dell'oggetto di valore, perno che muove l'azione: definiamolo come saper fare arte, rappresentazione, *performance* artistica. Il soggetto della narrazione è ora l'artista Ozmo: prima sanzionato positivamente da chi lo invita a esprimere la sua arte, poi negativamente da chi non accetta la sua rappresentazione. La sanzione negativa si riflette nell'opera attraverso il ritocco grafico dei *boxer* da parte di un soggetto che agisce come attore collettivo, un anti-soggetto pronto a consolidare un processo interpretativo in grado di collocare la figura del santo al giusto posto nell'immaginario sociale di riferimento (la società di Ràcale).

Tenendo valida l'analogia, dopo l'oggetto di valore, il soggetto e l'anti-soggetto, possiamo definire anche gli altri ruoli. Come indicato in precedenza, il ruolo del destinante è attribuito a quell'attore che incarica il soggetto di compiere un'azione, ovvero una *performance* in cui si manifestino le sue capacità al fine di risolvere, affrontare, perfino affermare la validità e l'importanza di un valore in una situazione data. Il destinatario è l'attente-attore che riceve tale incarico e spesso può coincidere con il soggetto: in questo caso Ozmo è il soggetto-destinatario. Nel caso della genesi di quest'opera, il ruolo del destinante può essere indicato nell'associazione *Wow* mentre l'anti-destinante è individuato nella società. Esso è un anti-destinante collettivo e le sue istanze sono portate avanti dall'anti-soggetto che imbratta e si oppone al soggetto per affermare che non è possibile rappresentare un santo griffato: occorre qualche modifica di ordine grafico-figurativo se si vuole sostenere di (saper) fare arte. È evidente una corrispondenza fra attori collocabili su un asse di valori opposti: da un lato il soggetto-destinatario Ozmo, il cui destinante è l'associazione *Wow*, dall'altro un anti-soggetto (l'anonimo che sfigura i *boxer*, che è anche il rappresentante della collettività che vuole sanzionare negativamente l'artista); tale anti-soggetto, di fatto, non solo opera per conto di un anti-destinante ma è al tempo stesso l'anti-destinatario, e coincide in questa narrazione con l'attore che si oppone effettivamente al destinatario-soggetto (Ozmo). Graficamente otteniamo questa rappresentazione:



L'esistenza dei ruoli attanziali e la definizione di relativi attori disposti attorno all'oggetto di valore testimonia con evidenza la struttura polemica del discorso narrativo-visivo che stiamo esplorando. Da un lato il destinante e il soggetto-destinatario, dall'altro l'anti-destinante con l'anti-soggetto e l'anti-destinatario. È interessante notare come in questa storia l'asse sul quale si dispongono gli attanti accomunati dal volersi opporre al soggetto sia un asse lungo il quale si muove un attore collettivo, cioè la società, per mezzo dell'agire di un attore individuale (si presume infatti che l'opera sia stata imbrattata o ritoccata da un soggetto singolo e non da più soggetti contemporaneamente).

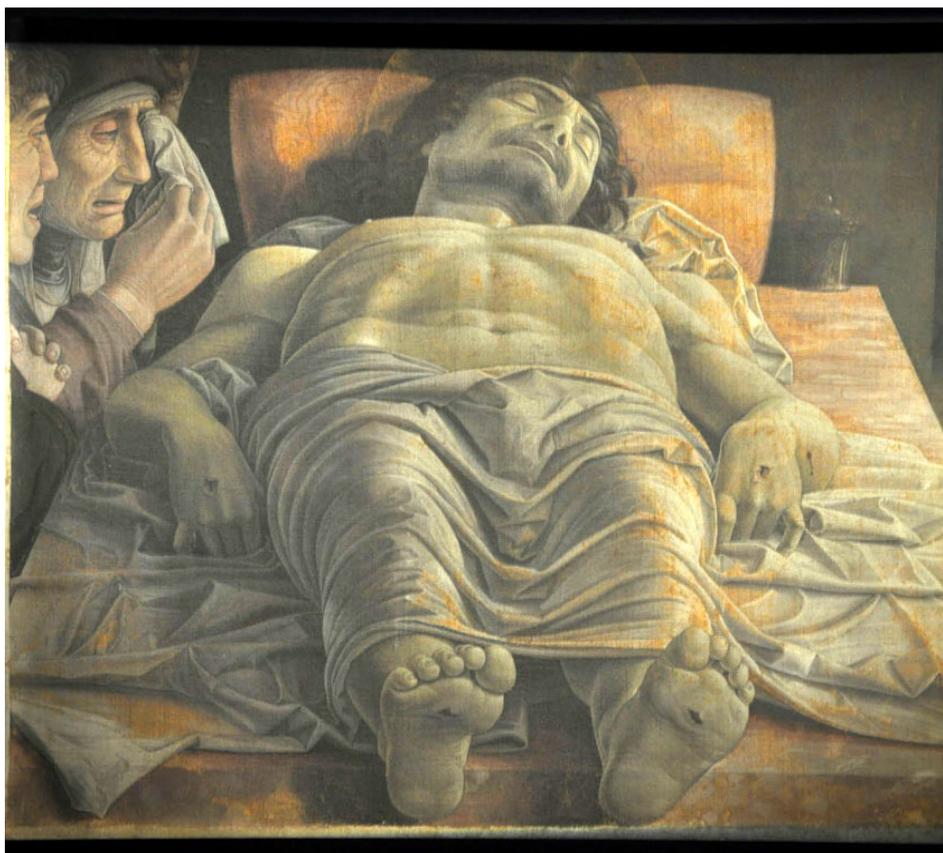
Rappresentazione, corporeità e passionalità

Dopo aver chiarito gli aspetti strettamente semio-narrativi contenuti a doppio mandato nell'opera di Ozmo, possiamo sostenere che il ritocco grafico ha avuto origine dal processo emotivo messo in moto dall'opera. Questa considerazione permette di spostare l'attenzione dell'analista sulla dimensione passionale. L'assiologia di valori indicata in precedenza permette di introdurre quella che in semiotica greimasiana è definita come categoria timica:¹⁶ essa articola principalmente i due termini euforia e disforia e il suo uso ci permette di comprendere la tipologia di relazioni (semantiche) che interessano il processo che porta alla giunzione o alla disgiunzione fra un oggetto di valore e altri attanti. In sostanza, la categoria timica è il fondamento di ogni processo passionale. Mentre l'euforia è intesa come un movimento dovuto all'attrazione, quindi un avvicinamento verso qualcosa, la disforia va intesa come una sorta di repulsione, un atto di allontanamento. A regolare questo tipo di movimento, fin dal suo primo moto, concorrono anche altri due termini che rientrano nella stessa categoria: timia, considerata

¹⁶ Nel considerare la categoria timica, Greimas ha fatto anche riferimento all'aspetto "naturale" o "sociale" che può riguardare la sua articolazione in euforia/disforia (e con il termine neutro aforia). In seguito, l'articolazione di questa categoria è stata esplorata da altri autori fino a ricondurla a un'assiologia, intendendo quest'ultima come una teoria o una descrizione dei sistemi di valori.

in semiotica come una disposizione di base, e aforia, intesa come posizione di neutralità.

Il ritocco grafico operato a posteriori sui *boxer* di San Sebastiano ci costringe a prendere in considerazione con molta attenzione il processo che porta alla costruzione intersoggettiva delle emozioni: è fondamentale riflettere sul fatto che la passionalità non solo caratterizza l'opera in sé (sofferenza e martirio del santo) ma influenza anche il lettore finale, disponendolo verso specifiche passioni, come è possibile osservare ad esempio nella figura qui di seguito che riproduce un'altra opera di Mantegna:¹⁷



Un approccio semiotico pone anche lo studio delle passioni nel quadro dello studio dei discorsi; per dirla semioticamente, «la passione è un effetto di senso del discorso» (Marrone, 2007: 120). In questo senso l'opera di Ozmo contiene un discorso che si fa portatore di emozioni sia per come è stato prodotto che per come può essere interpretato. Sul versante della produzione, l'artista introduce un segno grafico che – seppur semplice ed elementare – avvia una controversia nel campo dell'investimento dei valori che sono in gioco nell'opera. Ozmo decide di mettere in scena (fare arte) il suo repertorio culturale e personale e dall'altro lato il pubblico attiva il suo, reagendo con un atteggiamento negativo, disforico. Il (saper) fare arte di Ozmo – che abbiamo definito in precedenza anche come oggetto di valore – avvia così il dibattito pubblico sull'estetica e sul valore in gioco nell'opera, ovvero la vita di Sebastiano

¹⁷ L'opera di Mantegna, dal titolo *Cristo morto* (o anche *Compianto sul Cristo morto*), è conservata presso la Pinacoteca di Brera a Milano. È stata realizzata fra il 1475 e il 1478, tempera su tela, dimensioni cm.68 per 81. Per un'analisi semiotica accurata cfr. Corrain, Valenti (1991).

soldato martire.

Il ruolo patemico attribuito da secoli alla figura del santo è stato stravolto, alterato: l'opera è percepita come il segno di un vero e proprio atto blasfemo. Perché vestire il martire con i *boxer* griffati? Perché assegnare delle *fiches* da biliardo alle sue ferite? Perché mettere in relazione santità e *branding*?

Infine, lo studio della dimensione passionale del discorso e la relativa alterazione grafica del logo pubblicitario permettono anche di avanzare alcuni interrogativi su stili di vita e scelte di consumo che si formano nelle relazioni fra un consumatore (il lettore di quest'opera) e la marca e che interessano alcune scuole sociologiche.¹⁸ Proviamo a ipotizzare la presenza di un altro logo al posto del celebre D & G: quanto *trendy* sarebbe risultata l'immagine del santo martirizzato?

Partendo da questo interrogativo si può contribuire allo studio degli stili di vita e della costruzione sociale e identitaria del sé passando attraverso il corpo. Come si può intuire, il versante sociologico – considerato per i processi culturali che accompagnano l'identificazione e la legittimazione (o delegittimazione) di un artefatto – risulta un terreno molto interessante per approfondire il modo in cui l'opera di Ozmo è stata da un lato la risultante di un incarico culturale determinato dal volere dell'associazione Wow (il destinante), e dall'altro la protagonista di processi interpretativi legati strettamente al suo linguaggio visivo.

Pragmatica, comunicazione e società

In termini socio-culturali, il fenomeno conflittuale che ha investito l'esistenza dell'opera di Ozmo nel quadro delle attività pubbliche dell'associazione Wow può essere analizzato partendo dal contributo di Heinich e Shapiro. Questo approccio si colloca nella scuola della sociologia pragmatica focalizzando l'attenzione sui fenomeni discorsivi che possono interessare un soggetto collettivo (la società): ciò permette di risalire alle modalità dell'agire sociale.

Il parallelismo teorico con la pragmatica, così come intesa nell'analisi linguistica è d'obbligo: in linguistica, infatti, la dimensione pragmatica riguarda gli aspetti «che concernono l'azione indotta dall'uso del linguaggio», ossia «il parlare in quanto forma di agire linguistico all'interno di una data situazione comunicativa e sociale» (Beccaria, 1996: 567).

Per il versante metodologico, nel volume di Heinich-Shapiro si specifica che «la perspective de l'artification repose sur des méthodes qui décrivent avec précision les actions des personnes, la forme et l'agencement des objets, et le sens qu'on leur donne, sans perdre de vue des cadres généraux de la société» (Heinich-Shapiro, 2012: 21). L'opera di Heinich-Shapiro raccoglie un insieme di contributi analitici che utilizzano gli strumenti e i metodi della sociologia pragmatica prestando attenzione alla materialità delle azioni, così come è possibile osservarle in una situazione data, in relazione alla disposizione degli oggetti e al senso che viene loro conferito dalla collettività.

Linguaggio artistico, ricezione, *artification*

Per introdurre il fenomeno dell'artificazione si può fare riferimento ad alcuni fenomeni culturali, già analizzati e indicati nel volume di Heinich-Shapiro: fotografia, arti circensi, magia, hip-hop, jazz, cucina. Per questi fenomeni lo spostamento verso l'arte è avvenuto dagli ambiti

¹⁸ Cfr. Basso-Fossali (2008), Codeluppi (2005).

più disparati: la cucina, per esempio, è emersa – o derivata – dall’ambito dell’artigianato, più precisamente da quello domestico, per guadagnare infine la definizione di arte culinaria; le arti circensi e la magia sono arrivate dal divertimento, la fotografia e il jazz dal tempo libero (e in parte anche dal divertimento). Si tratta di passaggi molto originali, controversi, sorprendenti. Alcune correnti del Graffitiismo e della *Street Art* hanno attraversato e ancora attraversano un processo del tutto simile, che ha portato addirittura dall’illegalità alla legalità – come del resto è accaduto anche per il jazz e la magia.¹⁹

Secondo Heinich e Shapiro, la riflessione sull’artificazione può collocarsi nella questione più generale relativa all’istituzione della cultura. Partendo dalle suggestioni di Daniel Fabre,²⁰ infatti, si prende in considerazione la nascita delle cosiddette istituzioni della cultura, entità destinate a rappresentare e mettere in pratica - in qualche modo - le politiche pubbliche per il loro versante culturale e sociale. Per le questioni sollevate in questo articolo possiamo sostenere che l’associazione *Wow* con il suo lavoro a Ràcale si colloca proprio in questo ambito: al fine di sviluppare il suo progetto, che coinvolge ogni anno numerosi artisti, *Wow* opera infatti in collaborazione con la municipalità.

È bene precisare che non è nostro interesse tracciare una sorta di gerarchia dei prodotti artistici (o fenomeni espressivi) al fine di conferirvi una certa “dose di artisticità”, né tanto meno operare una classificazione dal punto di vista storico-critico dell’arte nelle sue possibili manifestazioni. Ciò che ci sembra importante è comprendere in che modo si sposta la frontiera fra arte e non-arte tanto da poter infine riconoscere dal punto di vista linguistico nuove forme d’arte che necessariamente poggiano sull’uso e su una certa organizzazione di un linguaggio determinato. In questo senso, contenuti e espressioni artistiche saranno sempre mutevoli, sottoposti potenzialmente e perennemente a un (eventuale) processo di artificazione. Le questioni che più interessano l’analisi sociologica e linguistica possono essere così immaginate: cosa è considerato arte e cosa non lo è? Qual è e dov’è il confine? Come l’arte arriva alla gente? Come la gente inizia a interessarsi di arte?

Nel processo di artificazione, di fatto, diversi fattori²¹ possono intervenire in modo determinante per favorire lo spostamento del confine, della frontiera: in primo luogo, per esempio, l’azione può subire diverse modifiche sia per la forma che per il contenuto. Si pensi al Graffitiismo e alla *Street Art*, con il loro alone di illegalità, parzialmente scomparso e migrato nelle gallerie artistiche di tutto il mondo, sotto forma di installazione artistica su superfici removibili (superfici gigantesche di vinile, di tela, di legno fanno da supporto al posto di ciò che in strada era il muro). Anche l’introduzione di nuovi oggetti d’uso quotidiano può concorrere allo spostamento del confine: si pensi all’uso del personal computer o dei *devices* mobili che

19 Negli ultimi anni, per esempio, in ambito di *Street Art*, si è affermata la decorazione urbana per mezzo di fibre tessili (lana, cotone, feltro, tessuti di vario tipo). Questo caso è particolarmente interessante da citare, almeno qui in nota, soprattutto per le etichettature linguistiche (cioè gli atti di linguaggio) che sono state utilizzate per trasmetterlo e comunicarlo al (potenziale) lettore: *yarn bombing*, *yarn storming*, *graffiti knitting*, *knitting urban art*. La tecnica è quella dell’uncinetto o della cucitura a mano. Diversamente da altre correnti della *Street Art*, l’opera d’arte, una volta realizzata e impiantata, è completamente reversibile. Le opere di *knitting art* abbelliscono non solo la segnaletica stradale ma anche altri elementi che definiscono gli spazi e i margini della viabilità pedonale, coinvolgendo perfino statue, alberi, ponti.

20 Cfr. Fabre (2001).

21 Ci limitiamo a un’esposizione che mette in evidenza i fattori più interessanti ai fini dell’argomentazione sostenuta in questo contributo. I fattori che concorrono al processo, infatti, sono ben più numerosi di quelli citati in questo articolo. Nel volume si ritrova un’esposizione che presenta i domini, gli operatori, gli attori e gli effetti del processo. Qui è nostro interesse enfatizzare lo spostamento del confine a cavallo fra linguaggio artistico e società così come li abbiamo presentati per l’oggetto di analisi prescelto. A titolo di esempio, in riferimento alla nota 19 sullo *yarn bombing* e ai numerosi termini impiegati per questo fenomeno, si pensi al peso determinante che operatori linguistici e artistici hanno avuto e possono ancora avere nel comunicare l’esistenza di tale fenomeno: come etichettare e definire?

gestiscono diverse opere d'arte, comunemente racchiuse sotto il termine di installazioni artistiche e caratterizzate da una serie di elementi audiovisivi gestiti all'origine da un apparecchio elettronico (che a sua volta si distingue come oggetto performativo in quanto dotato di capacità tecniche messe in atto da *software* informatici predisposti).

Infine, un ulteriore esempio relativo ai fattori che investono il processo di artificiazione può essere ricondotto all'atto per il quale un oggetto diventa opera e un modo di fare diventa una pratica artistica. Il visitatore del museo, della galleria, del centro artistico polifunzionale diventa osservatore di fronte a un soggetto-artista che agisce mettendo in atto delle pratiche inedite, fino a guadagnarsi la definizione di artista. L'atto linguistico (artistico) si concretizza così materialmente in un contesto dato, reale, e il linguaggio adottato ne restituisce la originalità. Così, in semiotica ci si preoccupa di definire quelli che possono essere gli effetti di senso di un'opera (il testo) sul lettore (l'osservatore-visitatore).²²

Assieme al contenuto delle opere, ai sistemi espressivi che ne sono portatori e ai contesti in cui essi si materializzano, altri fattori operano nel processo di artificiazione: si tratta di operazioni pratiche e simboliche, organizzative e discorsive che dal punto di vista sociologico permettono di collocare l'artificiazione in una teoria dell'azione. In effetti, non si pone l'accento sul valore attribuito dagli attori sociali (la società) alle opere, bensì sulla natura che gli stessi attori attribuiscono alle opere. La questione del cosa è arte e cosa non lo è assume, così, anche un aspetto ontologico-descrittivo che riporta l'attenzione sull'atto linguistico-artistico.

L'artificiazione, considerata come un movimento processuale sulla frontiera e di frontiera, può incontrare facilmente degli ostacoli, ossia delle vere e proprie forme di resistenza. Tornando al caso del San Sebastiano, la presentazione dell'opera e la sua esistenza non sono state garantite in modo ovvio. A seguito delle prime rimostranze collettive e di un dibattito quasi pubblico nato nella fase finale di realizzazione dell'opera, quest'ultima non solo è stata modificata dall'artista per la quantità di *fiches* e la loro collocazione ma ha dovuto subire addirittura il ritocco inatteso e a suo modo determinante sugli elementi D & G dei *boxer*. I valori in gioco sono stati polarizzati fra azioni che possiamo definire come tendenze di forze: da un lato il processo dell'identificazione, dall'altro quello della legittimazione – che si è in effetti risolto nella delegittimazione. L'artista è stato parzialmente delegittimato, e più dell'artista è stata delegittimata la sua opera. Infatti, la rappresentazione del santo ha messo in gioco la sua stessa intoccabilità e aurea chiamando in casa un processo di identificazione che oscilla fra il polo individuale (la religiosità come espressione e pratica personale) e il polo collettivo: San Sebastiano è il santo patrono della cittadina. È proprio a questo livello che l'aspetto simbolico e discorsivo si intersecano con il processo di artificiazione e delegittimazione linguistica, portando un operatore anonimo a imbrattare la parte dell'opera non gradita: il *brand*.

Abbiamo portato l'attenzione sull'operazione di delegittimazione per essere più coerenti con l'apparato terminologico e l'approccio analitico della teoria sociologica dell'azione. In effetti, la semiotica del visivo non si dedica all'analisi della legittimazione, tutt'altro: essa presta attenzione all'efficacia discorsiva dei linguaggi artistici adottati dall'autore del testo.

Narrazione e efficacia discorsiva. Nessuno tocchi il santo patrono

L'artificiazione è un processo che può essere anche ostacolato e in alcuni casi risultare addirittura reversibile. I fattori per i quali un oggetto, un atto, un artefatto, si ritrovano dis-

22 Cfr. Bove (2009).

artificati vanno ricondotti necessariamente ad altri due fattori quali lo spazio e il tempo.²³

Anche nel processo di enunciazione lo spazio e il tempo intervengono – con il soggetto – in modo determinante per il riconoscimento di un atto enunciativo. In linguistica, come in semiotica infatti, un atto enunciativo per essere considerato tale poggia sull'articolazione e la proiezione della soggettività, della spazialità, della temporalità. Il caso del San Sebastiano di Ozmo risulta molto interessante da questo punto di vista: sebbene non si tratti di un'opera che vive un vero e proprio processo di artificazione²⁴ è possibile sostenere che per essa tale processo in relazione alla società di Ràcale non si sia del tutto svolto, effettuato, testimoniando una crisi radicale non solo di matrice comunicativa ma anche ontologico-descrittiva²⁵ nel quadro della ricezione e della interpretazione degli artefatti comunicativi.

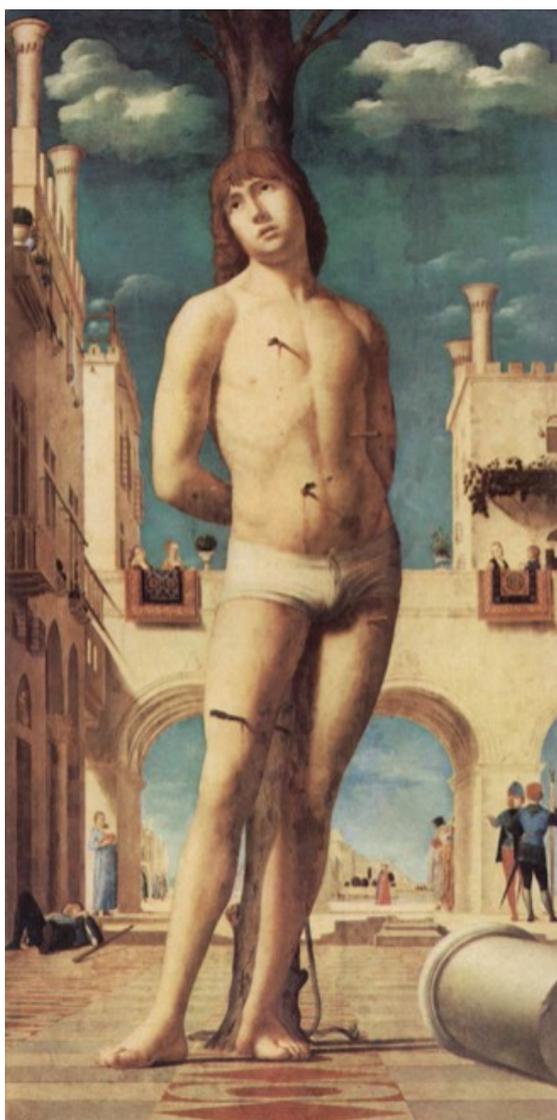
Per il primo aspetto, infatti, il soggetto che imbratta si fa portatore di un'istanza collettiva che è passata attraverso un atto individuale: tale atto non è codificabile – né è stato codificato – come atto artistico; tuttavia esso è stato riconosciuto e legittimato come atto linguistico-pragmatico. Per il secondo aspetto, le scelte espressive che hanno stimolato i processi interpretativi sul lato della ricezione vanno analizzate assieme agli effetti di senso che il testo può generare. Questi due aspetti, ora, possono essere considerati in sincrono come il punto di partenza per tracciare le conclusioni e comprendere più a fondo la narrazione visiva offerta da questo San Sebastiano, così atipico da risultare un soggetto che nell'intimo segue perfino una moda.

Considerando il riferimento, fatto in precedenza, alla dimensione passionale e alla costruzione intersoggettiva delle emozioni, gli aspetti valoriali ed estetici del San Sebastiano sono risultati letteralmente stravolti nel discorso visivo presentato da Ozmo. Il ruolo attribuito al santo martire, infatti, è tradizionalmente intriso di sofferenza e al contempo spiritualità da non lasciare spazio ad alcuna riflessione sull'estetica dell'abbigliamento che figurativamente lo caratterizza. Osservare alcune rappresentazioni molto celebri di questo santo ci permette infatti di affermare con certezza che il drappo che avvolge il bacino del soldato Sebastiano condannato al martirio è spesso bianco, e laddove non è bianco non è sicuramente caratterizzato da qualche tipo di iscrizione.

23 Cfr. nota 19.

24 Le espressioni artistiche che vengono definite come *Street Art* sembrano vivere continuamente tale processo da anni; Ozmo attualmente è un artista noto non solo in Europa ma anche in nord America. Ora è importante ricordare che l'atto pubblico che ha permesso all'artista di realizzare l'opera su uno spazio visibile e durante un periodo determinato è stato possibile grazie all'attività dell'associazione *Wow* in collaborazione con il comune di Ràcale. Lo stesso sindaco è successivamente intervenuto nel dibattito pubblico emerso via *social network* che ha visto fronteggiarsi i pro e i contro circa il gesto artistico (focalizzato sul *brand* del *boxer*) e circa la questione del cosa è arte e quando è arte.

25 Sul raccordo fra sistemi espressivi, aspetti ontologici-descrittivi e atti linguistici (qui linguistici-artistici) cfr. paragrafo precedente.



Antonello da Messina
1478



Guido Reni
1640, circa

Questo aspetto espressivo, che può essere inoltre ricondotto anche allo studio del dettaglio in relazione alla totalità di un artefatto, risulta così determinante nel generare degli effetti di senso tanto da poter indicare due semplici opposizioni fra termini: corporeità vs materialità da un lato, spiritualità vs consumismo dall'altro. A partire da queste coppie è possibile analizzare con maggior chiarezza gli effetti di senso generati dall'opera.

L'indignazione della cittadinanza²⁶ che ha partecipato al dibattito sul fronte sociale poggia sulla convinzione che non è possibile accettare una rappresentazione del genere, nella quale il significato complessivo dell'opera viene messo in discussione da un aspetto (il *brand*) che salta all'occhio durante l'ammirazione della figura (ovvero, implicitamente del martire). Non è

26 Il dibattito si è sviluppato non solo sul *social network Facebook* ma anche attraverso quotidiani e periodici locali, fino ad assumere una portata nazionale e perfino estera. Un'esauriente rassegna stampa si ritrova sul sito dell'artista: <http://www.ozmo.it/2014/03/18/s-sebastiano-in-racale-le/>. Si noti l'incidenza di testate giornalistiche di paesi dove la religione cristiano-cattolica è molto praticata.

possibile, insomma, accettare l'esistenza di un elemento grafico che compromette in modo radicale la figura del santo nell'immaginario pubblico e sociale di Ràcale. Questa compromissione è così efficace da spingere, infine, il soggetto (individuale e collettivo) alla modifica di un aspetto figurativo, ossia le lettere che identificano il *brand*, che si costituisce come dettaglio. In tal senso, si può sostenere che il processo di identificazione fra la figura del santo e l'osservatore-lettore avviene al solo patto di eliminare lo scomodo segno grafico afferente al mondo della moda. Ecco dunque come gli aspetti estetici e valoriali, legati alla dimensione passionale e alla soggettività, determinano il processo di ricezione dell'opera e l'accettazione o meno della storia che essa racconta: l'uomo qui rappresentato come condannato a morte è ora un soldato *trendy*. La sua fede è forse votata al consumismo?

Una questione del genere, che si colloca sul piano interpretativo, non è l'unica ad emergere.²⁷ Il racconto visivo in Ozmo – per mano di un elementare dettaglio grafico – risulta denso di questioni che ri-attualizzano e ri-modalizzano²⁸ il tema della violazione del corpo. In primo luogo, per la carica fisica e passionale che emerge dal San Sebastiano, la rappresentazione di Ozmo riporta l'attenzione sulla dimensione soggettiva della sessualità e quindi sul relativo dibattito.²⁹ In secondo luogo, sebbene la rappresentazione possa risultare seducente e inviti alla violazione del corpo, questa si rivela coerente con l'esaltazione positiva del corpo del soldato: il soggetto resiste per sopravvivere e la sua forza fisica in qualche modo rallenta il processo del morire. Emerge anche un'analogia con problematiche di ordine sociale e individuale: chi è che martirizza? Il *brand* martirizza il soggetto Sebastiano?

Questa riflessione, così radicata e garantita nelle rappresentazioni del santo, può risultare provocatoria e al tempo stesso rivelante (in senso spirituale) se la riconduciamo alle coppie oppostive introdotte sopra: corporeità vs materialità e spiritualità vs consumismo. Avere il fisico tonico oggi può significare poter essere *trendy*: per indossare un capo di abbigliamento intimo come quel *boxer* ci vuole, insomma, un fisico adatto e senz'altro piacevole da osservare così come lo è osservare il corpo morente del soldato trafitto. Emozioni, passioni e *brand* adesso operano assieme, servendosi del corpo come supporto e della sua rappresentazione come piano dell'espressione. Al livello del contenuto, la storia raccontata da Ozmo porta l'attenzione anche sul modello di consumo che oggi regola le mode e la società investendo la pubblicità e i suoi marchi del ruolo di soggetti di cui diffidare, in grado di allontanarci da una dimensione spirituale e passionale esclusiva, personale e intima, forse l'unica in grado di avvicinarci all'oggetto di valore che emerge da questa storia: la spiritualità in relazione alla corporeità.³⁰

27 Osservando la riproduzione del *Cristo morente* di Mantegna, riportata nel paragrafo Rappresentazione, corporeità e passionalità, lo stesso tipo di questione non si porrebbe circa il processo di identificazione – per la dimensione passionale – e per il modo in cui l'opera predispose l'osservatore al pathos.

28 Il termine attualizzare va qui inteso come rendere (nuovamente) attuale un problema, una questione, una istanza. Con il termine modalizzazione, invece, si fa riferimento al lessico semiotico indicando il processo per il quale le modalità del volere, dovere, potere e sapere si ritrovano nell'enunciato (testo). In termini filosofici si può riportare il termine modalizzazione all'indagine sui modi e sui livelli di esistenza.

29 San Sebastiano, di fatto, è considerato il santo della comunità LGBT. Le ragioni per le quali il santo (attraverso le rappresentazioni) è divenuto riferimento della comunità sono le più disparate e non possono essere trattate in questa sede. Fra esse, quella che ci pare importante notificare è che considerando la storia del soldato secondo le cronache (e l'arte visiva) egli risulta sopravvissuto a un primo martirio, per poi subirne un altro da parte di Diocleziano, fino a morire per affermare la sua fede. In termini che investono l'ambito religioso di matrice cristiano-cattolica, l'analogia con il processo di identificazione auspicato e argomentato dalla comunità LGBT è immediata: si vuole essere come Sebastiano, ossia sopravvivere alla prima forma di martirio operato dalla società anche se potrà esserci un ulteriore (secondo) martirio che condurrà alla morte – e finalmente al regno di Dio per mezzo della propria fede.

30 Nel comunicato stampa, rilasciato dall'artista dopo la modifica subita dall'opera e la eco mediatica internazionale, il

Bibliografia

Barthes R. (2006), a cura di Marrone, G., *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino.

Marrone G. (2007), *Il discorso di marca. Modelli semiotica per il branding*, Laterza, Roma-Bari.

Basso Fossali P. (2013), *Il trittico di Francis Bacon*, Edizioni ETS, Pisa.

Basso Fossali P. (2008), *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Franco Angeli, Milano.

Beccaria G. L. (1996), diretto da, *Dizionario di Linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino.

Bove G., Gesi G. (Ozmo) (2013), *Riscrivere le immagini: Street Art, un paradigma in divenire*, «Il Verri», 53, 36-51.

(2009), *Painting*, in «L'Archivio del senso, Quaderni della Biennale», vol.1, 117-130.

Codeluppi V. (2005), *Manuale di sociologia dei consumi*, Carocci, Roma.

Corrain L., Valenti, M. (1991), a cura di, *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna.

De Paz A. (1976), *La pratica sociale dell'arte*, Liguori Editori, Napoli.

Fabre D. (2001), *L'institution de la culture: naissance d'un laboratoire*, «Culture et Recherche», 87, 6.

Fontanille J. (2004), *Figure del corpo*, Meltemi, Roma.

Goodman N. (1998), *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazioni e simboli*, Il Saggiatore, Milano.

Greimas A. J., Courtés J. (1979), (dir.) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, traduzione italiana a cura di Fabbri, P. (2007), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Paravia Bruno Mondadori, Milano.

Greimas A. J. (1984), *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano.

Heinich N., Shapiro R. (2012), (dir.) *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

Marrone G. (2007), *Il discorso di marca*, Laterza, Bari-Roma.

Mukařovský J. (1971), *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*, Einaudi, Torino.

Traini S. (2008), *Semiotica della comunicazione pubblicitaria*, Bompiani, Milano.

riferimento ai giovani *trendy* di Ràcale – così come osservati dall'artista stesso durante il suo soggiorno in città – risulta determinante per comprendere la sua scelta linguistica. Cfr. la pagina *web* dal sito dell'artista <http://www.ozmo.it/2014/03/18/s-sebastiano-in-racale-le/>

Nota bio-bibliografica

Giovanni Bove fa parte del LISaV (Università Ca' Foscari, Venezia) dal 2006 occupandosi di linguaggi artistici e comunicazione visiva. Ha insegnato *Semiotica*, *Comunicazione efficace*, *Semiotica dell'e-learning* e *Semiotica della pubblicità e dei consumi* presso l'Università "La Sapienza" e svolto attività di ricerca all'EHESS (Parigi). Lavora come ricercatore indipendente e le sue pubblicazioni focalizzano sui linguaggi sincretici.