

Anno 2017

Vol. 1 | n° 1

*Funes*

Journal of narratives and social sciences



COINVOLTI NELLE STORIE  
LA NARRAZIONE NELLE SCIENZE SOCIALI



ISSN 2532-6732



Journal of narratives and social sciences



Open Access - Double Bind Peer Review  
Annual Online Journal  
<http://www.serena.unina.it/index.php/funes>

### Directors

Stefano Bory and Gianfranco Pecchinenda,  
Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

### Members of the Scientific Committee

- Alfonso Amendola, Università degli Studi di Salerno;
- Luca Bifulco, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Giovanni Boccia Artieri, Università di Urbino;
- Stefano Bory, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Antonio Cavicchia Scalamonti, Università di Roma La Sapienza;
- Massimo di Felice, UISP, Brazil;
- Giovanni Fiorentino, Università della Tuscia, Viterbo;
- Serge Gruzinsky, Princeton University, USA;
- Eva Illouz, EHESS of Paris, France;
- Adriana Lopez, Univeristà di Berna, CH;
- Paolo Renato Jesus, University of Lisboa, Portugal;
- Michèle Leclerc-Olive, CNRS-EHESS, France;
- Mariano Longo, Università del Salento;
- José Luis Mora, University Computense de Madrid, Spain;
- Giustina Orientale Caputo, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Carlo Sorrentino, Università di Firenze;
- Gianfranco Pecchinenda, Università degli Studi di Napoli Federico II;
- Oreste Ventrone. Università degli Studi di Napoli Federico II.

### Editorial Board

- Emiliano Chirchiano, Università degli Studi di Napoli Federico II
- Luca Bifulco, Università degli studi di Napoli Federico II
- Giustina Orientale Caputo, Università degli studi di Napoli Federico II
- Oreste Ventrone, Università degli studi di Napoli Federico II
- Selene Caldieri, Università degli studi di Napoli Federico II
- Alessandra Santoro, Università degli studi di Napoli Federico II
- Valerio Pellegrini, Università degli studi di Napoli Federico II

### Responsible person

Stefano Bory

### Contact

[atelier.funes@gmail.com](mailto:atelier.funes@gmail.com)

### Sponsored by

Dipartimento di Scienze Sociali Federico II  
<http://www.scienze sociali.unina.it/>

### Licence

Creative Commons (CC-BY 4.0)



### Published by SHARE Press

[http://www.sharecampus.it/main/static\\_page/share\\_press](http://www.sharecampus.it/main/static_page/share_press)

**ISSN: 2532-6732**

**COINVOLTI NELLE STORIE.  
LA NARRAZIONE NELLE SCIENZE SOCIALI.  
ANNO 2017 – VOL. 1 n. 1**

*p. 1*

**Introduzione**

**ARTICOLI**

*p. 2*

**Narrare, narrarsi l'esilio.** Elena Trapanese

*p. 14*

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

*p. 34*

**L'esperienza delle donne migranti e la narrazione come dimora.** Sabrina Garofano

*p. 46*

**Religione, sport e mascolinità: l'islam diaporico e le storie dei pugili musulmani.** Valentina Fedele

*p. 62*

**La scomparsa come narrazione di resistenza.** Corrado Punzi

*p. 76*

**L'essenza spettrale delle cose. L'immaginario moderno nella *post-serialità* e nel *postumano*.** Adolfo Fattori

**RECENSIONI**

*p. 90*

**Fausto Colombo e Ruggero Eugeni (2015), a cura di, "Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia - Volume II. I media alla sfida della democrazia (1945-1978)", Vita e Pensiero, Milano.** Francesca Fichera

## **Introduzione: coinvolti nelle storie. La narrazione nelle scienze sociali**

Wilhelm Schapp affermava nella metà del secolo scorso «Noi esseri umani siamo sempre coinvolti in delle storie. Ognuno fa sempre parte di ogni storia in cui è coinvolto. “Storia” ed “essere coinvolto in delle storie” vanno strettamente insieme al punto tale che, persino nel pensiero, è probabilmente impossibile separarle».

Sta emergendo, nel corso degli anni più recenti, una progressiva tendenza verso un’apertura all’analisi delle narrazioni connessa alle scienze sociali. Questa rinnovata prospettiva di ricerca integra una tradizione di studi narratologici originariamente orientati all’analisi dei testi e dei prodotti artistici, letterari, teatrali, cinematografici, televisivi, ecc. Tale fenomeno, definito *narrative turn*, oltre a far dialogare tra loro settori tradizionalmente estranei all’analisi di carattere narratologico, quali la storia, la sociologia, la psicologia, la politica, l’economia, il marketing, si configura come territorio unificante rispetto alle tradizionali distinzioni tra saperi.

Da una parte si esprime quindi il bisogno di rilanciare la riflessione sull’uso delle teorie narratologiche, dall’altra di riconsiderare quali prospettive metodologiche assumere per procedere su tali linee di ricerca. Tutto ciò senza trascurare l’enorme influenza che la diffusione delle tecnologie digitali sta esercitando su questo settore di studi.

Diverse saranno le modalità con cui si tratteranno le narrazioni e il loro rapporto con il mondo sociale. Ma due aspetti delle riflessioni narratologiche costituiscono le linee guida del dibattito. La prima concerne la dimensione gnoseologica delle “storie”. In un certo senso, le narrazioni offrono una via d’uscita dalla reificazione che i modelli meccanicistici hanno imposto nell’analisi del comportamento umano e dei processi sociali. In questo senso, le storie individuali e collettive sembrano costituire una risposta alle costruzioni di progetti socio-scientifici finalizzati all’elaborazione di un modello dominante di conoscenza. La seconda fa riferimento alla dimensione epistemologica degli studi narratologici. Una gran parte dei programmi di ricerca incentrati sulle narrazioni partono dalla convinzione secondo la quale i metodi tradizionali, in particolare quelli incentrati sui grandi numeri, non permettono di ricostruire i fenomeni sociali nella loro piena ricchezza e complessità. Senza opporvisi, le narrazioni integrano le cifre – anch’esse ad ogni modo restituite attraverso delle narrazioni di ordine scientifico – e indicano vie non cartesiane per riflettere sui processi sociali.

Centrale è quindi lo spazio da dedicare alle questioni riguardanti il modo in cui l’essere “coinvolti nelle storie” si può considerare tanto oggetto della conoscenza quanto suo *modus operandi*.

## Narrare, narrarsi l'esilio

Elena Trapanese

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/5190>

### Abstract

Molte sono le definizioni che sono state date dell'esperienza dell'esilio come fenomeno di radicale sradicamento, espulsione o allontanamento forzato. La maggior parte di esse si riferiscono alla dimensione spaziale. Ma come dire l'esilio rispetto al tempo? Seguendo le riflessioni di José Solanes e di Josef Wittlin, cercheremo di trovare –a partire dalle narrazioni personali, dai nomi che gli esiliati *si* sono dati– dei modelli interpretativi condivisibili e socialmente rilevanti. Forme del sentirsi e percepirsi coinvolti o no nella storia collettiva, forme del narrare e del ricordare.

**Parole chiave:** esilio, tempo, spazio, Solanes, Wittlin

### Abstract

There are many definitions given of the experience of exile as a phenomenon of radical eradication, expulsion, or forced departure. The greatest number part of them refers to the spatial dimension, but how to say the exile in relation to time? Following the reflections of José Solanes and Josef Wittlin we will try to find –beginning from the personal narrations, from the names that the exiled have given to themselves– some interpretative models shareable and socially relevant. Forms of feeling and perceiving oneself whether involved or not in the collective history, and forms to narrate and to remember.

**Key words:** exile, time, space, Solanes, Wittlin

*Busqué otro tiempo en el mundo  
y sólo hallé otro espacio.*  
Eugenio Montejo

Lo psichiatra ed esule spagnolo José Solanes,<sup>1</sup> in un testo pubblicato negli anni novanta in Venezuela, si chiedeva: «Non bisognerebbe far iniziare qualsiasi Antropologia con uno studio sull'esilio?» (1991: 22). Lontano dallo star proponendo una semplicistica

---

<sup>1</sup> José Solanes (Spagna, 1909 - Venezuela, 1991) è stato un importante medico psichiatra e docente universitario. Esule spagnolo, dapprima in Francia e poi, dal 1949, in Venezuela, ha dedicato gran parte delle sue ricerche allo studio degli effetti dell'esilio ed in particolare alla struttura spazio-temporale del mondo degli emigranti.

teorizzazione dell'esilio come stile di vita, come figura del nomadismo, o dell'emigrante *amateur* (Stevenson), lo psichiatra vede nell'esilio la manifestazione più evidente della fondamentale inadattabilità dell'essere umano e, citando il filosofo spagnolo Ortega y Gasset, afferma che l'uomo è per sua essenza straniero, emigrato, esiliato. Tuttavia, ci avverte: esistono differenze sostanziali nelle definizioni, narrazioni e figurazioni che di questo fenomeno hanno dato, da un lato, gli "spettatori" e, dall'altro, i "protagonisti", perché se è vero che l'essere umano è per sua essenza esiliato,<sup>2</sup> e che l'esilio può essere considerato una costante della storia dell'umanità, non possiamo non ignorare che non tutti gli esili possono dirsi con gli stessi nomi. Come affermerà lo scrittore polacco Jozef Wittlin (1972: 35), «scendiamo sulla terra<sup>3</sup>»: sebbene il termine "esuli" non comporti necessariamente «la cupa immagine di uomini scacciati brutalmente dai loro paesi» e sebbene molti abbiano lasciato la patria di loro spontanea volontà, chiunque consideri l'esilio una normale forma d'esistenza, chiunque «trasformi tale disgrazia in una religione non si salverà più» (*ib.*). Da questo punto di vista, rifletteva Said:

L'esilio è qualcosa di singolarmente avvincente a pensarsi, ma di terribile a viverci. È una crepa incolmabile, per lo più imposta con forza, che si insinua tra un essere umano e il posto in cui è nato, tra il sé e la sua casa nel mondo. La tristezza di fondo che lo definisce è inaggrabile. Se è vero che la storia e la letteratura sono gremite di gesta eroiche e slanci romantici, di imprese gloriose e azioni trionfali tutte compiute da vite in esilio, tali episodi non sono che meri tentativi di lenire il dolore inconsolabile provocato dal distacco e dall'estraneità. Le conquiste di un esule sono costantemente minate dalla perdita di qualcosa che si è lasciato per sempre alle spalle [...] Non è forse vero che le visioni dell'esilio che affollano la letteratura e la religione finiscono per trasfigurare ciò che in realtà esso contiene di autenticamente terribile: che l'esilio è una condizione irrimediabilmente secolare e insopportabilmente storica; che è sempre un'imposizione che alcuni esseri umani esercitano su altri esseri umani; che, con la morte, ma senza il definitivo "beneficio" che questa concede, ha strappato milioni di persone al nutrimento di una tradizione, una famiglia, una geografia? (Said, 2008: 216-217)

Dalla necessità di narrare per differenziare, ma anche per dare un senso a eventi che altrimenti ne rimarrebbero sprovvisti, nasce il titolo del libro di Solanes sopra citato: *Los nombres del exilio* (I nomi dell'esilio). Dare un nome, ma anche darsi un nome. Narrare l'esilio, ma anche narrarsi l'esilio. E come, a partire dalle narrazioni personali, dai nomi che gli esiliati *si* sono dati, dai generi letterari che hanno scelto per narrarsi e dall'immaginario mitologico e letterario al quale sono ricorsi, cercare di trovare dei modelli interpretativi condivisibili e socialmente rilevanti e –perché no– suscettibili di

<sup>2</sup> Nel *Salve regina*, «troviamo due volte la parola "esilio". L'autore dell'antifona prima definisce l'intero genere umano "*exules fili Hevae*", poi descrive la nostra vita terrena "*exilium*". [...] Accettando questa premessa, dobbiamo dunque ai nostri primi progenitori se la nostra permanenza sulla terra, non importa dove viviamo, né se siamo felici o infelici, è un esilio» (Wittlin, 1972: 36). L'esilio da una terra che non abbiamo mai conosciuto sarebbe dunque, dal punto di vista religioso, un castigo ereditato dai nostri progenitori. Se consideriamo tale immagine svincolata dal contesto religioso nel quale è nata, mi sembra possa offrire interessanti spunti di riflessione a proposito della percezione e della narrazione dell'esilio delle cosiddette seconde o terze generazioni.

<sup>3</sup> Wittlin appare particolarmente critico nei confronti delle "esaltazioni" dell'esilio come figura dell'artista, del creatore. «Ci è stato detto spesso che ogni artista autentico e originale è uno straniero in patria» (1974: 37). Ma torniamo sulla terra, appunto, e rendiamoci conto che l'esilio è per lo più una disgrazia, prodotto di conflitti politici, etnici e religiosi.

nuove realtà anche dal punto di vista legislativo.<sup>4</sup>

Narrare e nominare, dunque. Per riconoscere uno statuto d'esistenza ad un vissuto personale, ma anche per cercare di limitare questa stessa esperienza, di definirla e circoscriverla. Se il raccontare o il definire non sempre ci libera dal passato o da un peso, è almeno una strada per dividerlo. Ovviamente, i nomi dati a questa esperienza cambiano «a seconda delle lingue, del punto di vista politico o giuridico dal quale la si guarda, a seconda del momento storico... I gusti personali e le preferenze arrivano in seguito, ampliando ancor di più un campionario all'interno del quale si sceglie a volte in modo sorprendente» (Solanes, 1991: 55). Da questo punto di vista, il tentativo di Solanes appare particolarmente significativo, in quanto narrazione di narrazioni o narrazione di definizioni, "storia" dei nomi dell'esilio e dei campi dell'immaginazione e della percezione nei quali sono nati e ai quali hanno dato origine. I nomi dell'esilio devono essere intesi come il risultato di una condensazione di narrazioni, come la punta dell'iceberg che rimanda ad un mondo non immediatamente visibile, ma implicito e che funge da cemento. O, se si preferisce, come le figure simboliche che abitano il nostro immaginario.

Seguendo la trattazione dello psichiatra venezuelano e per circoscrivere e delimitare il mio contributo, prenderò in considerazione alcune delle narrazioni e definizioni nate a partire dall'esilio repubblicano del 1939, frutto della Guerra Civile Spagnola (1936-1939) e della vittoria delle forze franchiste. Un esilio particolarmente drammatico: per la sua durata (il generale Franco restò al potere dal 1939 al 1975, anno della sua morte) e per lo strappo generazionale prodotto (esiliate furono intere generazioni, che portarono con sé le storie, le narrazioni del passato prossimo<sup>5</sup>).

Ferito dalla turba dei suoi sogni  
torna a vivere –morire?– e il mattino  
non gli dà sollievo.

C'è qualcosa di rotto, di spezzato, non cantano più  
parole e dolori, incertezze, voci  
un orrendo silenzio gli risponde.  
Due note non si congiungono né risuona  
il fuoco della vita nei suoi sogni. (Cabrera, 1970: 348)

L'esilio si configura come un'esperienza di radicale sradicamento tale da produrre delle vere e proprie alterazioni, dei veri e propri fenomeni di elasticità nella percezione dello spazio e del tempo che, sebbene non arrivino a poter essere definite "patologiche", hanno delle importanti ripercussioni nella vita dei singoli e della loro collettività (esiliata e non<sup>6</sup>)

<sup>4</sup> Per il paese che accoglie, l'esule può essere, nel migliore dei casi, un rifugiato (richiedente asilo); nel peggiore, un immigrato clandestino o irregolare. Se l'emigrazione economica è detta e può dirsi immigrazione, l'emigrazione per motivi politici o religiosi –scrive Solanes– solo crea emigranti, mai immigrati (nel migliore dei casi, appunto, "rifugiati"). Sebbene le nostre legislazioni tendano a sottolineare e a marcare le differenze tra l'emigrazione economica e quella politica, come ha scritto Yolande Foldes ne *La rue du chat qui pêche*, «fa lo stesso per i poveri essere espulsi dai loro luoghi dalla politica o dalla miseria» perché –aggiunge Solanes (1991: 72)– «quando la miseria espelle, tuttavia è la politica a gettarci all'estero».

<sup>5</sup> Si può parlare, in questo caso, di un vero e proprio sradicamento o "strappo" narrativo.

<sup>6</sup> Come sottolinea acutamente Eduardo Carrasco (2002: 223), qualsiasi esilio deve esser preso in considerazione come un'esperienza che affetta l'esiliato, ma anche "l'esiliante": «l'esilio, più che l'esule, è il dove comune che è

di appartenenza: fenomeni non più congiunturali, ma strutturali.

Molti i nomi dati all'esilio: *destierro* (confino, sradicamento, esilio), *refugio* (rifugio), *desarraigo* (sradicamento), *exilio* (esilio). E molti anche i neologismi per descrivere la figura dell'esule: *despatriado* ("spatriato", neologismo coniato da Miguel de Unamuno), *transterrado* ("trapiantato", termine creato dal filosofo José Gaos), *expelido* (termine ibrido tra "espulsado" e "exiliado") o addirittura *descielado*, "sradicato dal cielo", termine creato dal giornalista Francisco Umbral (1976) dopo aver visto lo sguardo rivolto al cielo di Madrid degli esuli spagnoli tornati in Spagna dopo la morte di Franco, per indicare che ciò di cui erano stati privati non era il suolo, ma il cielo.

Tutti termini che fanno riferimento alla dimensione spaziale dell'esilio e, nella maggior parte dei casi, all'idea di un'espulsione forzosa, di un'uscita obbligata, dell'assenza del suolo originario. In molti casi, nota Solanes, l'immaginario dell'esilio si iscrive in un campo di rappresentazioni legate al "silenzioso" mondo vegetale. L'esiliato, da questo punto di vista, è descritto come un "albero" *desarraigado* (sradicato), con le radici nell'aria o come una pianta che, considerata nient'altro che un'erbaccia, viene estirpata per garantire la sopravvivenza delle altre piante.

Solo in alcuni casi, questi alberi sradicati riescono a trovare una nuova terra, o una nuova patria: esuli *transterrados*, trapiantati da una terra o patria d'origine ad una di destino, che può esser vissuta al tempo stesso come un luogo d'accoglienza a partire dal quale tornare a progettare e a progettarsi, o come un suolo che ci alimenta, sì, ma che al tempo stesso ci impedisce il movimento ed il ritorno.

Tratti in comune con il trapiantato presenta anche il rifugiato: «Fummo, prima di tutto, rifugiati. Chi viene esiliato o *desterrado* viene prelevato da un contesto nel quale risulta essere scomodo o pericoloso. Chi si rifugia lo fa per salvare la pelle» (Rivas, 2011: 23) in vista del ritorno. Ricorda l'esule spagnolo Enrique de Rivas nella sua autobiografia: «Per preservarci in vista di questo ritorno, ci trapiantarono, con le radici tenere completamente nell'aria, ma al farci passare da una terra all'altra, dal momento che non si trattava di mettere radici esotiche, si preoccuparono che il concime fosse lo stesso che quello dell'altro lato dell'oceano o il più possibile simile, affinché diventassimo le stesse piante che saremmo state se non fosse esistita la necessità del rifugio» (2001: 23).

Rispetto allo sradicamento, al trapianto e al rifugio, il termine "esilio" è stato utilizzato per descrivere un'esperienza di assoluta radicalità, come il non avere «un luogo né geografico, né sociale, né politico, [...] né ontologico» (Zambrano, 2004: 36). Aggiungerebbe Wittlin, il non avere un dove linguistico, dal momento che l'esule si vede continuamente obbligato a ripetere il proprio nome, a sillabarlo, a spiegare "come" si scrive. I nomi, dunque ci identificano, ci narrano. Le storpiature delle quali sono oggetto in terre straniere ci inseriscono in altri contesti narrativi, ci danno un'altra identità.<sup>7</sup> A tal

---

entrato in crisi. [...] In realtà, si veda o no, l'esilio è un male comune di tutti coloro che coesistono, una ferita nella co-appartenenza, uno strappo nel centro stesso dell'essere comune». Per un approfondimento sull'opera di Carrasco, cfr. Rojas e Nuñez (2015).

<sup>7</sup> «Abiterò il mio nome», ha scritto il poeta Saint-John Perse. Riferisce Solanes (1991: 87), a proposito degli usi dati alla parola "esilio", di alcuni casi interessantissimi: il fatto che esista un sostantivo femminile, "Exilia", nome di donna usato – a suo dire – almeno in Venezuela; che il termine abbia partecipato alla formazione di cognomi, di nomi di luogo e di specie vegetali.



proposito commenta lo scrittore russo Iosif Brodskij, rifugiato negli Stati Uniti e vincitore del premio Nobel:

Per uno che fa il mio mestiere la condizione che chiamiamo esilio –commenta– è, prima di tutto, un evento linguistico: uno scrittore esule è scagliato, o si ritira, dentro la sua madrelingua. Quella che era, per così dire, la sua spada, diventa il suo scudo, la sua capsula. Quella che all’inizio era una *liason* privata, intima, col linguaggio, in esilio diventa destino – prima ancora di diventare un’ossessione o un dovere. (1988: 32-33)

Lo spazio dell’esilio si configura come uno spazio eterogeneo: a volte gli esuli cercano di ricreare piccole isole in grado di ricordar loro la patria, a volte vivono un fenomeno di «elasticità delle frontiere», quasi come se portassero i confini della patria attaccati sotto le soles delle loro scarpe, incapaci di uscire dal cerchio dell’esilio. La stessa nozione di “frontiera” smette di essere oggettiva e finisce con il corrispondere ad un sentimento: quello di mantenersi sempre sulla linea di confine, di portare con sé confini dai quali è impossibile liberarsi e che non è possibile oltrepassare. Lo spazio dell’esilio, commenta Solanes, è quello i cui limiti l’esule porta con sé. In questo consiste ciò che lo psichiatra definisce come il carattere «adesivo» delle frontiere e che il cileno Eduardo Carrasco (2002: 214) riassume con l’immagine di una «lumaca, con il guscio sulle spalle». L’esule, da questo punto di vista, non porta con sé solo i limiti, ma anche luoghi, punti, ricordi e sogni del suo paese: un paesaggio vitale, una geografia qualitativamente marcata dalla dimensione spazio-temporale. A tal proposito, scriveva Pablo Neruda:

L’esilio è rotondo:  
un cerchio, un anello:  
i tuoi piedi lo girano, attraversi la terra,  
non è la tua terra,  
ti sveglia la luce, e non è la tua luce,  
la notte giunge: mancano le tue stelle,  
trovi fratelli: ma non è il tuo sangue.

Sei come un fantasma che si vergogna  
di non amare di più quelli che t’amano tanto,  
e ancora è così strano che ti manchino  
le spine ostili della tua patria,  
il roco abbandono del tuo popolo,  
le amare cose che ti attendono  
e che ti latreranno dalla porta.

In questo senso, interessante è un neologismo creato dal venezuelano Eugenio Montejo: *desespacio*, termine che rinvia non alla semplice privazione della terra, ma ad uno sfasamento spaziale. Ma è all’esule polacco Jozef Wittlin che dobbiamo un neologismo in un certo senso simmetrico e particolarmente interessante, che crea a partire dallo spagnolo: *destiempo*, termine che indica uno sradicamento temporale, uno sfasamento nei modi del percepire e percepirsi o no parte integrante del tempo di una collettività.

In spagnolo c'è un termine speciale, per definire un esule: *destierro*, cioè [la condizione di] un uomo privato della sua terra. Io vorrei coniare un'altra definizione: *destiempo*, cioè [la condizione di] un uomo privato del tempo, di quel tempo che continua a scorrere nel suo paese. Il tempo in esilio è un'eternità completamente diversa: qualcosa di abnorme, di quasi folle. Perché un esule vive simultaneamente a due diversi livelli temporali, il presente e il passato. Vivere nel passato richiede talvolta più energie che vivere nel presente, e può esercitare un'influenza tirannica sull'intera psiche di un esule, influenza questa che può avere conseguenze positive o negative. (Wittlin, 1972: 38)

Uno sfasamento che rende manifesto un problema fondamentale: come narrare, come dire il *destiempo*? Il saggio nel quale Wittlin conia questo neologismo è definito dallo stesso autore, non a caso, come «una fisiologia della letteratura degli esuli» e come il tentativo di «stabilire certi principi e leggi che governano la vita e la morte della creatività letteraria durante l'esilio» (*ib.*: 35).

Se ci atteniamo alla dimensione temporale dell'esilio, noteremo che è proprio la durata dell'assenza dalla patria più che l'assenza in sé ciò che conta. Scriveva Cervantes: «*Desconcierta la vida larga ausencia*» e, anni prima della teorizzazione di Wittlin, scriveva lo spagnolo Arturo Serrano Plaja (1964):

Forse arrivo tardi o è presto?  
 Forse non c'è tempo o c'è solo tempo,  
 aspettare e ancora aspettare e sempre in vano?  
 O forse il mio aspettare è contrattempo,  
 pena sottilissima, insidia  
 di un ordine mal guidato e a *destiempo*?

Ma in realtà ciò che qui interessa non è la durata in sé dell'esilio, quanto la percezione del tempo che in esso vive l'esule e che può arrivare a percepire un'intera comunità di esuli. Come nel caso della dimensione spaziale, anche in questo caso molti ed interessanti sono i neologismi nati per descrivere una tale esperienza: il già citato *destiempo*, ma anche *redrotiempo* o *trastiempo*.

Il primo, coniato da Miguel de Unamuno, si riferisce ad un ritorno al passato, fino alle soglie dell'infanzia e della stessa nascita. Un vivere “a *redrotiempo*” che si può tradurre in un des-vivere: un andare a ritroso nel tempo fino ad arrivare al momento della nascita e al suo confine con la morte, fino a ricordi che potremmo definire pre-natali. Nell'opera teatrale *El otro* (L'altro), scriveva Unamuno:

sentii che mi si squagliava la coscienza, l'anima; che iniziavo a vivere, o meglio a *desvivere*, all'indietro, a *redrotiempo* [ritroso] come in un film che si faccia scorrere al contrario... Iniziai a vivere all'indietro, verso il passato, a marcia indietro, retrocedendo... E la mia vita sfilò e tornai ad avere venti anni, e dieci, e cinque e diventai bambino, bambino! E quando sentii sulle mie labbra infantili il gusto del santo latte materno... scomparsi... morii. Morii al arrivare a quando ero nato, a quando eravamo nati.

Solanes, a tal proposito, ricorda che numerosi sono i testi, in prosa e poesia, nei quali appare il termine «*desnacer*» (dis-nascere<sup>8</sup>) e sostiene che un tale percorso a ritroso nel

<sup>8</sup> L'esule cubano Alejo Carpentier, per citare solo un esempio, descrive in *Viaje a la semilla* un percorso a ritroso del

tempo ha l'effetto inaspettato di introdurre speranza nell'attesa. Se la nostalgia sembra bloccare il tempo verso il passato, la speranza sospende l'avvento del futuro. Anche in siciliano, commenta Solanes, esiste un termine utilizzato dalla mafia per indicare il nesso paradossale tra esilio e speranza: «speranzari».

Tornando ai neologismi sopra citati, conviene soffermarsi su *trasttempo*, coniato dal già citato Montejo. Si tratta di un termine che fa riferimento ad una ulteriorità del tempo dell'esilio, ad un *oltre* riferito tanto al passato come al futuro e che produrrebbe una deformazione o un'elasticità nella percezione del presente stesso. Il tempo dell'esilio non fluisce, ma affluisce: nel tempo dell'esilio non si cammina, ma ci si impantana. Si crea un'immagine ben lontana dall'eracliteo fiume nelle cui acque è possibile bagnarsi una sola volta: l'esilio assomiglierebbe piuttosto a una palude, a uno stagno, alimentato debolmente e ad intermittenza da sorgenti sotterranee, incostanti e a volte imprevedibili.

L'esule si situa sulla soglia del tempo (cfr. Rivas, 2013), in un tempo *altro*, perché fuori dal proprio paese «non si procede dal passato al futuro con lo stesso passo» che si ha quando si vive nella propria patria. Si tratta di un'alterazione (trovarsi fuori dal tempo o imprigionati in esso) «della funzione che passato e futuro hanno in comune: quella di stabilire una prospettiva, quella di dare – al di là della dimensione dello spazio – un significato ai concetti di vicino e lontano». Aspetto valido anche dal punto di vista affettivo: un dettaglio della vita quotidiana percepito in patria come affettivamente “lontano” può diventare “vicino” e suscitare nostalgia. Lo stesso accade per ciò che Wittlin definisce il «ritorno delle parole»:

Parole dimenticate, non più usate nella nostra vita presente, riaffiorano nella nostra coscienza. Tornano come ricordi. Rimane solo la loro forma puramente sonora, da cui la vita è evaporata. Una parola come questa non è più la voce della vita, ma la sua eco. È una conchiglia vuota in cui si può di tanto in tanto sentire il mormorio della vita.

Suggerisce Solanes, che l'esperienza del *destiempo* non deve essere confusa con quella di un non-tempo, ma di un tempo abnorme ed elastico, scandito da ore e minuti differenti. Un tempo dilatato, il tempo di chi è stato lasciato soltanto con la vastità dell'orizzonte. A tal proposito, commentava María Zambrano (2006: 142-143):

L'esiliato è stato lasciato senza nulla, al margine della storia, solo nella vita e senza luogo; senza luogo proprio. Essi invece [i non esuli], con un luogo, ma in una storia priva di antefatti. Dunque, anch'essi senza luogo; senza luogo storico. Infatti, come collocarsi, da dove cominciare, in un oblio e ignoranza senza limiti? Sono rimasti senza orizzonte. E per quanto stiano nella terra, nella loro, dove si parla il loro idioma, dove possono dire: “Sono cittadino”, quando rimane senza orizzonte l'uomo, animale storico, perde anche il luogo, in ciò che si riferisce alla storia. [...]

Mentre all'esiliato è rimasto quasi soltanto orizzonte; orizzonte senza realtà, orizzonte nel quale egli guarda, passa e ripassa, sgrana la storia, tutta la storia [...].

Lo sfasamento temporale prodotto dall'esilio si rende manifesto in particolare modo nel momento del ritorno, in un sentimento di inadeguatezza, che in realtà lo rende difficile, se non impossibile. *Destiempo*, infatti, è un avverbio che in spagnolo significa

---

protagonista, Marcial, che arriva ad includere nel processo di decostruzione anche il mondo inanimato della casa.

“fuori luogo”, “inopportunamente”.

Il *destiempo* è l'uomo [...] che può tornare, per così dire, nello spazio che ha perso durante molto tempo, che può tornare nella sua città, al suo paesaggio, che può esser cambiato però non così tanto; ma il tempo che hanno vissuto gli altri non è il tempo che lui ha vissuto. E quindi si ritrova in un certo senso espulso dal presente e forse anche dal futuro del suo proprio paese. Perché ancora non si è potuto incorporare al futuro, al futuro temporale del suo paese, al suo ritmo, al suo sviluppo. (Abreu, 2011: 498)

Un'espulsione dal futuro linguistico, culturale, politico del paese di origine.

Impossibile tornare, dunque; impossibile *des-exiliarse*, rinunciare all'esilio soprattutto nella sua dimensione temporale. Chiedere agli esiliati di dis-exiliarsi corrisponde quasi al chieder loro di cambiar nome, di subire una dolorosa privazione simile a quella di chi viene privato della pelle (Zambrano, 2006, 142-143), di questa prima superficie di contatto con il mondo. Come affermerà lo scrittore Max Aub<sup>9</sup> al suo rientro in patria dopo il lungo esilio, «Sono venuto, ma non tornato» (Martí, Huertas, 1969: 18).

Non è un caso che molti degli esuli abbiano scritto dell'esilio scegliendo generi come la poesia, la confessione o l'epistola e che pochi abbiano parlato della propria esperienza in trattati o in testi sistematici. E non è un caso che abbiano utilizzato figure mitiche e letterarie come quelle del Don Chisciotte, di Ulisse, del Cid, di Antigone o, ancora, di Endimione. Su due di queste figure vorrei soffermarmi brevemente per concludere: Antigone e Endimione, figure che potremmo considerare al tempo stesso del *destierro* e del *destiempo*.<sup>10</sup>

Nelle scienze naturali, commenta Solanes, si parla di rocce intrusive, facendo allusione a quei minerali che penetrano in strati geologici di origine distinto. Da questo punto di vista, si potrebbe parlare di uno spazio e un tempo “intrusivi” in relazione alle due figure mitiche citate: Antigone, la sepolta viva, e Endimione, il giovane dormiente ad occhi aperti in una caverna.

Molto è stato scritto e detto sul personaggio sofocleo, tanto da farne una figura «eterna», in continua trasformazione e rinascita (Steiner, 1984): un tragica eroina, capace di sfidare il potere maschile, di evidenziare le atrocità della guerra, il conflitto tra l'individuale e il collettivo, di preannunciare un nuovo ordine morale, politico e sociale. Se guardiamo anche solo brevemente all'esilio spagnolo del 1936, ritroviamo Antigone in autori quali José Martín Elizondo, José Bergamín, María Zambrano, José María Pemán, Salvador Espriu, ecc., le cui letture e riscritture ne evidenziano la tragicità, ma anche l'enorme portata simbolica per una attenta lettura del presente.

«Perché muore Antigone? Per chi muore? A che fine muore?», si chiedeva il coro finale dell'opera di Bergamín (2003).

<sup>9</sup> Uno dei personaggi de *La gallina ciega*, testo teatrale di Aub, commenta: «L'uomo va e non ritorna. Per tornare bisognerebbe essere gli stessi di prima».

<sup>10</sup> Figure che ricordano la leggenda coranica dei Sette dormienti di Efeso, della quale riportiamo la versione citata da Enrique de Rivas: «perseguitati dall'imperatore Decio, sette uomini riescono a fuggire e a rifugiarsi in una grotta; scoperti, vengono murati vivi. Invece di morire, cadono in un sonno di trecento anni. Allo svegliarsi, credendo di aver dormito una sola notte, mandano un messaggero in città affinché trovi cibo e beni di prima necessità. Ma il messaggero ritorna a mani vuote: tutto è cambiato (la lingua, la moneta) e nessuno lo riconosce. Convinti di non esser ancora usciti dal proprio sogno, i sette ritornano a chiudere gli occhi» (1996: 131).

Antigone è un'eroina primaverile della specie di Persefone, come lei rapita, divorata viva dalla terra. E non muoiono, non possono morire. Antigone è sepolta viva come la coscienza innocente e insieme pura, in ogni uomo. Antigone mostra così l'azione pura del protagonista della tragedia, che non consiste propriamente nell'azione che compie, che diventa una conseguenza e insieme una condizione. Condizione e conseguenza che, a seconda della misura del tempo successivo, sono separate come un prima e un dopo. (Zambrano, 2002: 110)

Tornando ora all'esempio offertoci da Solanes a proposito delle rocce intrusive, è possibile affermare che l'espulsione dalla polis della figlia di Edipo la fa entrare in uno spazio intrusivo, quello di una tomba. L'espulsione si tramuta in un interrare ed il suo esilio in un *destierro*: una privazione di terra che crea un vuoto nella continuità. Ma l'esilio di Antigone è al tempo stesso un *destiempo*: sepolta viva, è una intrusa nel regno dei morti, una sopravvissuta che si colloca sulla linea di confine tra vita e morte, creando un *trastiempo*, un tempo altro. Le pareti che la imprigionano sono in realtà il simbolo della rottura del muro del silenzio, perché sono pareti nelle quali si è introdotta una fessura, una crepa temporale capace di alterare la continuità della superficie, di aprire una breccia (Elizondo, 1988).

Perché ora conosco la mia condanna: 'Tu, Antigone, sepolta viva, non morirai, ma andrai avanti così, né nella vita né nella morte, né nella vita né nella morte...' [...] Io sono qui, con tutta la vita. Però non ti chiamerò, morte, non ti chiamerò. Andrò avanti da sola con tutta la vita, come se mi toccasse nascere, come se io stessi nascendo in questa tomba. (Zambrano, 1995: 70-72)

Figura interessante e meno nota è quella di Endimione, che lo scrittore Enrique de Rivas sceglie per narrare il suo ritorno in patria. Endimione, figlio di Zeus e della ninfa Calica, deriva dal greco *enduein* (latino *inducere*): il suo nome sembra riferirsi al fatto di esser stato sedotto dalla Luna, «ma gli antichi lo interpretavano come *somnum ei inductum*» (Graves, 1995: 189). La versione più antica del mito lo descrive, infatti, con un giovane pastore, amante di Selene, eternamente addormentato in una caverna.<sup>11</sup> Versioni successive del mito vogliono che sia stato Hipnos a dargli in dono la capacità di dormire con gli occhi aperti e ad offrirgli le sue ali, affinché potesse viaggiare addormentato nello spazio e nel tempo per reincarnarsi.

«Un giorno, Endimione –scrive de Rivas– che era stato preso da piccolo dalla patria della sua attuale incarnazione, stanco di dormire con gli occhi aperti, decise di tornarvi, fatto che gli permise di chiuderli ogni tanto, ma che gli tolse il sonno, non so se per sempre». Una volta arrivato a Madrid, Endimione ha la sensazione di stare in due città diverse: una, ostile e fatta di profili concreti e definiti, da percorrere in assoluta solitudine e dove il tempo passa «secondo le leggi dell'universo ed è una categoria che dipende dallo

11 «Endimione giaceva addormentato in una grotta del monte Latmo in Caria allorché Selene lo vide per la prima volta, si sdraiò al suo fianco e dolcemente gli baciò gli occhi chiusi. In seguito, come taluni narrano, egli ritornò nella stessa grotta e cadde in un sonno senza sogni, dal quale non si ridestò mai più. Ciò accadde forse per sua volontà, poiché lo terrorizzava l'idea di invecchiare; o forse perché Zeus lo sospettava di intessere un intrigo amoroso con Era; o forse perché Selene preferiva baciare il suo corpo inerte anziché essere oggetto della sua non troppo feconda passione» (Graves, 1995: 188).

spazio»; l'altra, fatta di ombre, dove i sapori, gli odori ed i ricordi si moltiplicano, perché è una città «senza tempo o di tutti i tempi, nella quale un minuto contiene cinquanta o trenta anni ed un giardino dietro ad una grata giochi di bambini e manovre di miliziani che sono già infiniti» (2013: 405). Endimione scopre di sentirsi a suo agio, come in patria, solo di notte, perché la notte non ha frontiere, è l'unica patria capace di non convertirsi in prigione. Ricordando il volo (sorvolare non è un mero attraversare e può produrre sfasature spazio-temporali a volte impossibili da sanare), riflette:

La geografia del mio itinerario non può essere segnalata in nessuna mappa delle agenzie turistiche; il tempo del mio volo ha tanti anni come me e non esiste bilancia che possa pesare il mio bagaglio, né magazzino in grado di contenerlo, né doganiere capace di ispezionarlo. I posti degli altri si trovano a babordo o tribordo, fissati all'orditura dell'apparato; il mio, nel vertice di trenta secoli, sospeso tra la paura e una strana curiosità fatta di angustia e di allegria. (Rivas, 2013: 401-402)

È vero, non esistono bilance, magazzini, orologi, mappe e doganieri in grado di ispezionare, pesare, misurare e definire l'esilio: esistono, tuttavia, narrazioni, storie e nomi in grado di farne un'esperienza comunicabile.

## Bibliografia

- Bergamín J. (2003), *Il sangue di Antigone*, Alinea, Firenze.
- Brodskij I. (1988), *Dall'esilio*, Adelphi, Milano.
- Cabrera S. (1970), "Exilio", in M. Ravoni e A. Porta, a cura di, *Poeti ispanoamericani contemporanei*, Feltrinelli, Milano.
- Carrasco E. (2002), *Palabra de hombre. Tractatus de philosophiae chilensis*, RIL Editores, Santiago de Chile.
- Graves R. (1995), *I miti greci*, Longanesi, Milano.
- Martí J., Huertas J. M. (1969), *Max Aub retorno a la tierra. "He venido pero no he vuelto"*, «El Correo Catalán» (11.09.1969), 18.
- Martín Elizondo J. (1988), *Antígona entre muros*, Sociedad General de Autores Españoles, Madrid.
- Solanes J. (1991), *Los nombres del exilio*, prologo di Pedro Grases, Monte Ávila Latinoamericana, Caracas, Venezuela.
- Rivas E. de (1996), *Tiempo y espacio del exilio*, «Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la cultura», 26-27, 125-132.
- Rivas E. de (2013), *En el umbral del tiempo. Poesía compilada (1946-2012)*, UAM / Eón, México, D.F.
- Rivas E. de (2011), "Destierro: ejecutoria y símbolo", in M. T. González de Garay M.T., Aguilera Sastre J., a cura di, *El exilio literario de 1939: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*, GEXEL/Universidad de La Rioja, Logroño. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-literario-de-1939-actas-del-congreso-internacional-celebrado-en-la-universidad-de-la-rioja-del-2-al-5-de-noviembre-de-1999--0/html/ff94149c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_68.html#I\\_6](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-literario-de-1939-actas-del-congreso-internacional-celebrado-en-la-universidad-de-la-rioja-del-2-al-5-de-noviembre-de-1999--0/html/ff94149c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_68.html#I_6)
- Said E. (2008), *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano.
- Serrano Plaja A. (1946), "La cita", *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, Parigi, settembre 1946, III, 22.
- Abreu M. F. de (2011), "Será el volver y no volver? Claudio Guillén: del exilio a la Real Academia. Desexilio y destiempo", in AA.VV, *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Renacimiento, Sevilla, 495-499.
- Wittlin J. (1972), *Splendore e miseria dell'esilio*, «Settanta», 24, 33-42.
- Zambrano M. (1995), *La tomba di Antigone*, La Tartaruga, Milano.
- Zambrano M. (2002), *Il sogno creatore*, a cura di C. Marseguerra, Bruno Mondadori,

Milano.

Zambrano M. (2003), *Le parole del ritorno*, a cura di Elena Laurenzi, Troina, Città Aperta.

Zambrano M. (2004), *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid.

Zambrano M. (2006), “Lettera sull’esilio”, in Ead., *Per abitare l’esilio. Scritti italiani*, a cura di F. J. Martín, Le Lettere, Firenze, 142-143.

Zambrano M. (2013), *La tumba de Antígona y otros escritos sobre el personaje trágico*, Cátedra, Madrid.

Umbral F. (1976), *El cielo azul*, «El Nacional» (10.12.1976), Caracas, Venezuela.

### **Nota bio-bibliografica**

Elena Trapanese (Roma, 1985) ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Pensamiento Español e Iberoamericano e in Scienze Sociali e Statistiche (co-tutela tra l’Universidad Autónoma de Madrid e la Federico II di Napoli). Il suo lavoro di ricerca si articola intorno a due nuclei fondamentali: le relazioni tra letteratura e filosofia e il pensiero iberoamericano del XX secolo, con particolare attenzione a figure dell’esilio spagnolo del 1939.



## 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

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/5202>

### 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).<sup>1</sup>

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'*artifiction* (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'artifiction* 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

---

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> L'obiettivo dell'associazione è portare in Puglia, nell'area del Salento, artisti che restituiscano –

---

<sup>2</sup> 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 visivo<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Oltre a questo aspetto, che riguarda la topologia planare<sup>5</sup> e in qualche modo ci riporta anche alla necessità di chiusura di un testo oggetto di analisi<sup>6</sup>, 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.<sup>7</sup>

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.

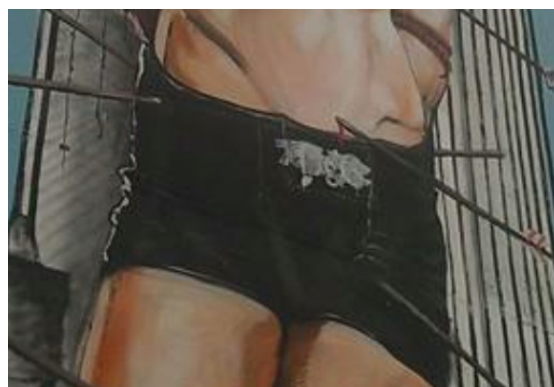
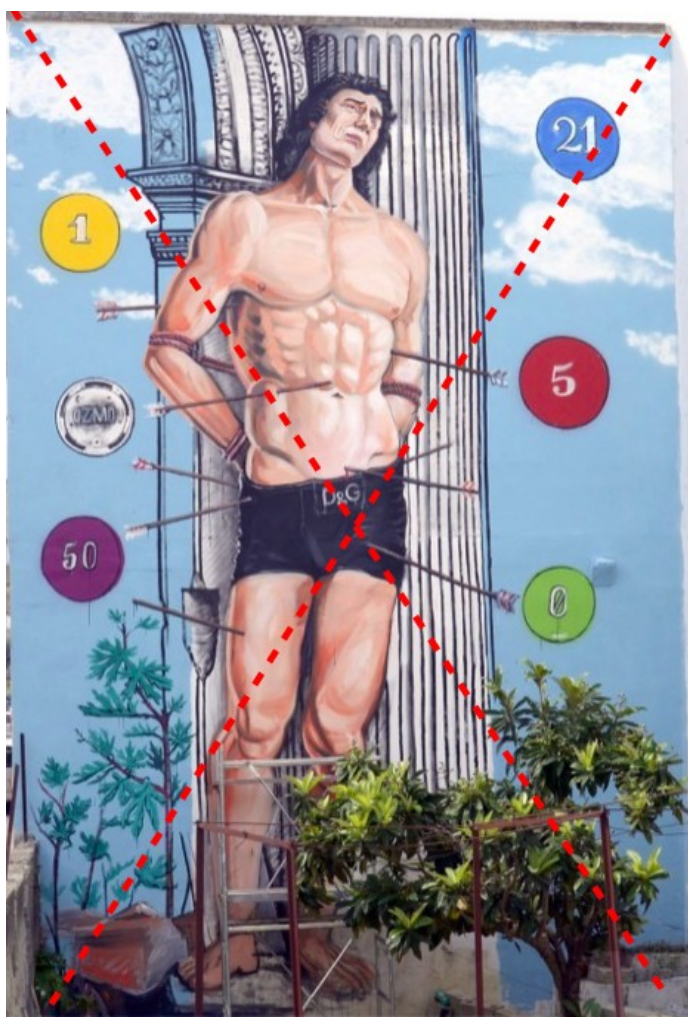
4 Dal sito dell'artista, [www.ozmo.it](http://www.ozmo.it) è possibile visionare una serie di opere di dimensioni davvero considerevoli. Fra queste *Lady Liberty and David sharing the same pedestal* (m.30 per 6) realizzata a Miami, Stati Uniti.

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 elementi<sup>8</sup> 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

<sup>8</sup> 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,<sup>9</sup> 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,

<sup>9</sup> 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:<sup>10</sup> 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:<sup>11</sup> 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,<sup>12</sup> 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 discorso<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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'opponente<sup>15</sup> 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.

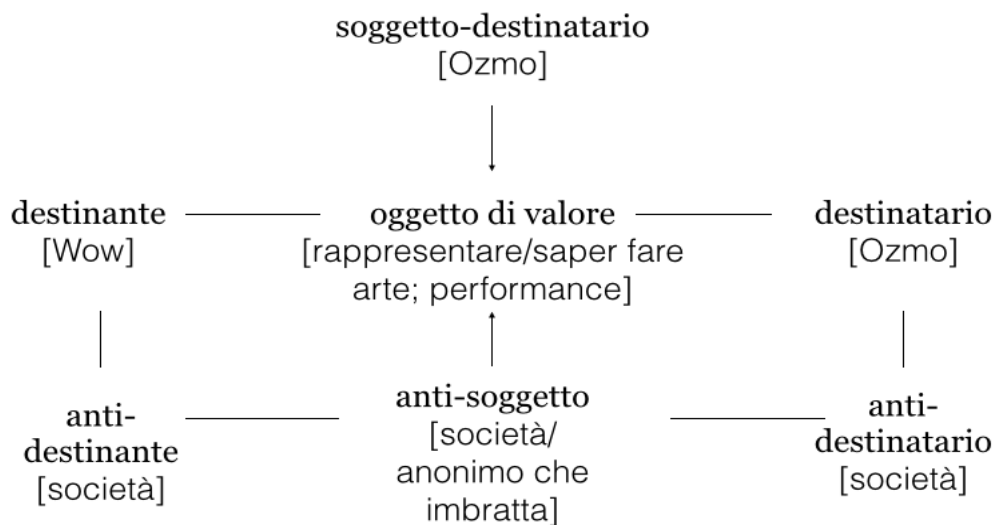
Se l'oggetto di valore è l'essere in vita, ossia la vita stessa, il soggetto Sebastiano subisce una sanzione negativa per opera di un destinante – che indichiamo nell'attore Diocleziano – e di un destinatario collettivo, ovvero i soldati romani che si fanno carico del compito loro assegnato.



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:<sup>16</sup> 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

<sup>16</sup> 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:<sup>17</sup>



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

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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

<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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,<sup>20</sup> 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 fattori<sup>21</sup> 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).<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup>

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 artificazione<sup>24</sup> 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-descrittiva<sup>25</sup> 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 cittadinanza<sup>26</sup> 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

<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> Il racconto visivo in Ozmo – per mano di un elementare dettaglio grafico – risulta denso di questioni che ri-attualizzano e ri-modalizzano<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

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.

## **L'esperienza delle donne migranti e la narrazione come dimora**

Sabrina Garofano

Dipartimento Scienze Politiche e Sociali, Università della Calabria

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/5192>

### **Abstract**

L'articolo condivide alcune considerazioni che emergono dalla relazione dialettica teoria-prassi, nell'esperienza di ricerca. In particolare, si afferma che usando un approccio postcoloniale e femminista, incontrando e ascoltando la voce delle donne migranti, è possibile evidenziare il ruolo della narrazione nella costruzione della soggettività e nella decostruzione del frame migratorio.

**Parole chiave:** donne migranti, approccio postcoloniale, narrazione, metodologia, soggettività

### **Abstract**

The article shares some considerations arising from the dialectic relation theory-praxis, in research experience. In particular, it claims that using a postcolonial and feminist approach, meeting and listening to the voice of migrant women, it is possible to highlight the role of narrative in the construction of subjectivity and the deconstruction of the migration frame.

**Key words:** migrant women, postcolonial approach, narration, methodology, subjectivity

### **Migrazioni e narrazioni postcoloniali**

Studiare le migrazioni rappresenta un esercizio continuo e dialettico tra teoria e prassi che si traduce in forme diverse di approcci e prospettive e che consente di attraversare l'esperienza di ricerca decostruendo categorie e immagini. Una lettura diacronica degli studi sulle migrazioni consente di individuare alcuni passaggi fondamentali inerenti allo studio del fenomeno letto attraverso il prisma di genere. In primo luogo, dallo studio della letteratura di riferimento, si evince la necessità di ricondurre le migrazioni ad un approccio multidimensionale e dinamico, definendo le migrazioni transnazionali come fatto sociale e politico totale. Afferma a tal proposito Salvatore Palidda: «Pensare le migrazioni - già considerate come fatto sociale totale innanzitutto come diceva Sayad - come fatto politico totale permette di vederle come parte della vita umana in quanto tale, di interpretarle e quindi analizzarle nel quadro dei processi di formazione e cambiamento dell'organizzazione politica della società» (Palidda, in Sayad, 2002: XI).

Il fenomeno migratorio, inteso come fatto politico sociale non può essere quindi considerato se non dinamico, complesso e multidimensionale: è di conseguenza impossibile avere un unico modo di interpretare le migrazioni e di strutturare variabili universali intorno a cui formulare la ricerca. La scelta metodologica è legata quindi, alla multidimensionalità del fenomeno stesso e deve contenere la possibilità di mettere in dialogo i quadri teorici e approcci scelti con la dimensione dell'incontro con le soggettività migranti.

Uno dei punti di partenza è rappresentato dalla necessità di uscire fuori da quello che Sayad definisce nazionalismo metodologico (Pepe, 2009) e che si traduce nella scelta di strumenti di ricerca radicati nella visione postcoloniale delle migrazioni e della conseguente produzione discorsiva. Il legame tra colonialismo e migrazioni deve essere preso in considerazione in una riflessione su narrazione e migrazioni proprio perché, come scrive Renate Siebert «non possiamo parlare di immigrazione senza riflettere sul colonialismo perché gran parte delle migrazioni rappresentano una variante del dominio coloniale, sono la sua ombra, e nella struttura stessa di molti processi migratori si perpetua la dimensione coloniale» (Siebert, 2012: 253). Le relazioni di dominio di tipo coloniale sono quindi intrinseche nelle dinamiche migratorie ancor più se si considerano le forme di decostruzione delle stesse a partire dal riconoscimento delle soggettività. Il focus sulle dinamiche migratorie oggi permette di considerare le soggettività migranti inquadrando anche la dimensione politica: «le voci e i corpi [...] nei cantieri di una nuova democrazia che le soggettività migranti stanno costruendo, esprimono anch'esse pratiche costituenti performative di cittadinanza. Sono una possibile forza rivoluzionaria transnazionale» (Perretti, in Carabini, De Rosa, Zaremba, 2011: 10). Tale dimensione necessita di una collocazione politica, laddove si intende considerare l'elaborazione creativa di nuove strategie di cittadinanza a partire dalle dinamiche di riconoscimento (Honneth, 2002) e riconoscimento negato (Siebert, 2003). Collocarsi è in altri termini ciò che si definisce posizionamento, di un allontanamento (bell hooks, 1998) che viene tradotto in pratiche di ricerca scegliendo come categoria e come spazio e tempo di margine.

bell hooks in *Elogio del margine* (1998) invita a collocarci nel margine, ad abitare questo spazio, inteso come spazio di apertura radicale, e allo stesso tempo di crearlo all'interno della cultura dominante per decostruire rappresentazioni dell'alterità legate troppo al rapporto colonizzati-colonizzatori. «La marginalità è un luogo di radicale possibilità uno spazio di resistenza. Questa marginalità che ho definito spazialmente strategica per la produzione di un discorso contro egemonico è presente non solo nelle parole ma anche nei modi di essere e di vivere» (hooks, 1998 :68). Collocarsi al margine significa contribuire a produrre una narrazione alternativa, in uno spazio di riconoscimento che diventa «un luogo capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi». (hooks, 1998 : 68). I margini rappresentano altresì i confini, intesi non come una distinzione che si traduce nello spazio, una divisione tra un “noi” e un “loro”, ma un punto in cui posizionarsi per cambiare prospettiva. In *La terrazza proibita*, anche Fatema Mernissi (2005) offre un esempio

di come sia possibile osservare e decostruire la narrazione dominante a partire dai confini, reali e simbolici, attraverso cui è stata storicamente costruita l'immagine della donna.

A partire da ciò quindi, la scelta metodologica è quella di ascoltare la voce di chi è stato escluso storicamente dai processi di riconoscimento (de Beauvoir, 1976), di chi è stato escluso dalle narrazioni dominanti sulle migrazioni, di chi si colloca al margine, ovvero i soggetti postcoloniali (Loomba, 1998), le donne migranti. La conversione di sguardo diventa quindi uno strumento necessario all'interno della cassetta degli attrezzi del ricercatore (Bichi, 2002), ed è la base per un percorso di ricerca che è soprattutto esercizio di esperienza dell'altro. Fare esperienza coincide con l'assunzione di responsabilità per la propria biografia nel senso in cui «fare esperienza di sé e sviluppare la capacità e sensibilità per fare esperienza dell'altro vanno in un certo senso di pari passo» (Siebert, 2003). La riflessione postcoloniale quindi, permette di far emergere con forza la necessità di dar voce a chi è stato storicamente escluso dalla narrazione dominante, ovvero le stesse soggettività migranti all'interno delle quali è storicamente rintracciabile ciò che è stata definita invisibilità simbolica e reale delle soggettività migranti femminili. Fare esperienza di sé e dell'alterità è un esercizio che diventa un processo chiamato da autrici – come bell hooks o Paola Tabet – un processo di “disimparare”, di mettere in discussione categorie e concetti e «in un certo senso, come suggeriscono i cultural studies ed i postcolonial studies, occorre scoprire le radici dei sistemi di conoscenza moderna nelle pratiche coloniali, cominciando con un processo per disimparare attraverso il quale possiamo mettere in crisi le verità ricevute» (Siebert, 2003)<sup>1</sup>. È necessario prenderne atto e riconoscere la costruzione dell'alterità e l'auto-rappresentazione dominante per decostruire discorsi e modelli interpretativi sulle migrazioni. L'intento dei postcoloniali è quello di riscrivere la storia ripercorrendo lo stesso percorso con altri strumenti e nuovi mezzi: riconoscendo l'inadeguatezza e l'insufficienza di quelle categorie, che alla base delle istituzioni e configurazioni hanno caratterizzato la storia nei paesi occidentali e nelle colonie (Loomba, 2000). Nella pratica di ricerca, tali scelte si traducono nel desiderio di ascolto attivando meccanismi di contro-narrazione – sempre nei termini postcoloniali. Contro-narrare le migrazioni, significa in tal senso «far parlare direttamente, e non per interposta persona, le donne e gli uomini immigrati nel nostro paese, superando identità stereotipate, e favorendo la relazione con queste soggettività vive che sono intorno a noi» (Perretti, in Carabini, De Rosa, Zaremba, 2011: 9).

La ricerca biografica è stata definita come una forma di “ricerca partecipante”, che presuppone quindi una forte rilevanza della relazione tra persone. La partecipazione nella raccolta delle interviste biografiche assume che le figure dell'intervistata e della ricercatrice non siano separate

---

<sup>1</sup> Gli studi postcoloniali, interdisciplinari per natura e definizione, nascono nell'ambito della letteratura nello studio della produzione letteraria delle ex colonie inglesi. Nelle scienze sociali si parla di studi post coloniali facendo riferimento a «una galassia di studi la cui principale caratteristica sta nell'intendere il passato coloniale come un'eredità che contribuisce in modo sostanziale a dar forma al presente. Non è un modo neutro di guardare né alla storia passata né al presente: è un modo critico, o piuttosto autocritico» (Jedlowski, 2009).

ma insieme in una situazione di intervista<sup>2</sup>, intesa come un tipo particolare di azione sociale. Il soggetto intervistato non è solo colei che dona informazioni, non è una miniera dalla quale estrarre materiale che poi il ricercatore lavorerà (Bichi, 2002), ma è un attore sociale in grado di dire il mondo sociale di cui fa esperienza, capace di rendere conto della produzione, riproduzione e regolazione dei meccanismi e dei processi sociali, passando attraverso la vita degli individui concreti, con la sua persona al centro dell'azione. È per questo che risulta necessaria una conversione di sguardo, un cambiamento non solo del punto di osservazione, ma anche delle dinamiche di relazione che si creano durante l'incontro con l'altra. Prendendo come riferimento le definizioni generali fornite dalla letteratura, l'intervista narrativa ha come obiettivo principale la sollecitazione di storie relative all'esperienza degli intervistati, cercando di dare loro voce, suscitando dei discorsi dai quali emerge una propria costruzione di senso<sup>3</sup>. Come scrive Renate Siebert «il racconto di vita permette di cogliere il presente, il passato ed il futuro», ed è quindi «il rapporto tra passato e presente in una interpretazione soggettiva quello che le fonti orali permettono di rilevare» (Siebert, 1999). Il racconto permette poi di cogliere «l'intreccio fra particolare e generale, fra dinamiche globali e risposte locali, fra situazioni sociali ed elaborazioni personali» (Pepe, 2009 : 112). In altri termini si può affermare che l'approccio etnografico permette di concentrarsi sulla natura relazionale, enfatizzando la dimensione temporale. Nella narrazione infatti, il tempo è quello presente, in un continuum con il passato ed il presente stesso. L'uso delle parole riflette altresì tale elemento temporale: il termine donna migrante, e non più emigrata o immigrata, designa una dimensione soggettiva della esperienza della mobilità ovvero, come definisce Campani (2000) una esperienza biografica in viaggio. Donna migrante permette di tenere insieme il frame di riferimento rispetto al paese di partenza, a quello di arrivo, senza bloccare le esperienze in definizioni rigide e chiuse. Questa affermazione ha radici nel lavoro di Sayad, il quale focalizza l'attenzione sulle dinamiche di costruzione del migrante sempre legato a visioni monodirezionali e totalizzanti, suggerendo la necessità «di liberarsi da ogni etnocentrismo e pensée d'Etat, considerando i migranti né soltanto come originari di, né come emigrati, né come immigrati, ma appunto come esseri umani che, oggi più che mai, spesso aspirano inconsapevolmente a un'emancipazione politica che forse può trovare spazio solo in una visione del mondo libera dalle costrizioni a subordinarsi ad appartenenze specifiche» (Palidda in Sayad 2002 :. XI). Parlare di donna migrante riporta ad una idea generale di movimento, «rinvia a tappe e momenti diversi del percorso migratorio e rivela l'ambiguità della definizione che viene data di chi si sposta da un paese all'altro, e, così facendo si oppone al modello sociale di sedentarietà» (Campani, 2000: 17).

---

<sup>2</sup> La situazione di intervista è l'insieme degli avvenimenti che consentono lo sviluppo di un'azione sociale complessa costruita dialogicamente e attraverso la quale viene raccolta e prodotta l'intervista biografica.

<sup>3</sup> L'intervista può essere finalizzata a ricostruire una storia di vita o il resoconto di una esperienza legata ad un particolare tema, in una sorta di negoziazione e cooperazione in cui l'intervistato sceglie la trama, i personaggi ed i concetti delle storie da raccontare



In linea con ciò, utilizzare lo strumento narrativo delle storie di vita permette di «abbandonare la retorica delle donne straniere catturando le percezioni che hanno delle loro vite nella convinzione che la testimonianza di sé esprima un enorme potenziale politico di trasformazione» (Pinelli, 2011: 16). La specificità del percorso di ricerca è legato altresì ad un approccio tipico femminista, laddove le esperienze delle donne migranti rientrano in uno sguardo femminile sul potere visto da posizioni di vulnerabilità.

In particolare, è possibile contrapporre alle immagini egemoniche sulle donne straniere l'idea che queste donne hanno di sé. «Le loro parole e azioni denunciano l'immagine stereotipata e omogenea che il mondo riflette e fanno comprendere come si articolano le loro posizioni: come immigrate occupano posizioni di subalternità dove sono socialmente, politicamente culturalmente dominate e costruite come tali». (Pinelli, 2011: 17).

L'etnografia femminista riesce a mettere in luce gli aspetti ambivalenti delle migrazioni, mettendo in evidenza anche quelli legati alla elaborazione di percorsi innovativi e creativi. Le esperienze delle donne migranti permettono di conoscere processi attraverso i quali le donne hanno nel loro percorso migratorio acquisito e perso potere, riconoscendosi come soggetti al margine. L'approccio etnografico femminista permette ancora, di passare attraverso la marginalità che diventa oppositiva, cercando parole, silenzi e pratiche per rimuovere la subalternità: ciò senza nascondere la dimensione del dominio, anzi mostrandone la sua natura più processuale e pervasiva.

Quindi, pensare il margine non come luogo chiuso ma come posizione politica, rintracciando nella ricerca spazi marginali e nuovi modi per immaginare sé e il potere.

L'ascolto narrativo permette poi di cogliere e restituire lo sguardo di queste donne sulle loro esistenze e sul loro essere soggettività migranti per attraversare la dimensione della quotidianità, spazio per eccellenza della costruzione sociale della realtà e del senso comune. Nella marginalità come posizione politica, le soggettività vengono considerate come soggetto organizzato attraverso coordinate variabili di differenza, si parla di soggettività come molteplice e multiposizionata che a livello teorico ha portato in seguito a ciò che viene definito approccio intersezionale<sup>4</sup>.

La narrazione etnografica quindi, restituisce l'esperienza processuale delle migrazioni, a partire da «soggetti reali con un corpo e una storia, che vivono l'esperienza della migrazione come un processo non innocuo che agisce sulle loro vite e dove, viceversa, esso è continuamente rivisto e modificato nelle pratiche del loro vivere quotidiano». Per chi è sospeso -come Lamri

---

<sup>4</sup> Tale approccio ha ricadute a livello metodologico, e MacCall (2005) individua tre modelli di riferimento. Il primo, anti-categoriale, pone l'accento sui processi di decostruzioni multipli delle categorie. Il secondo, intra-categoriale, mette a tema l'incrocio, ovvero la possibilità di complicare le categorie stesse. E in ultimo, l'approccio inter-categoriale, con il focus sulle configurazioni delle disuguaglianze e sui rapporti esistenti tra la struttura economica e le politiche antidiscriminatorie. I principi dell'approccio intersezionale, vengono poi declinati da Hancock (2007) che contribuisce al dibattito parlando di giustizia redistributiva per rispondere alle disuguaglianze dettate dal potere.

definisce il migrante- la parola è centrale «chi emigra è così preso tra due parole, e due lingue, una da ricordare, l'altra da imparare» (Carabini, De Rosa, Zaremba, 2012: 35).

La narrazione diventa quindi lo strumento di autorappresentazione e di rappresentazione, di eteroriconoscimento e di autoriconoscimento.

### **La narrazione come metodo**

Nel caso della ricerca alla base di questa riflessione <sup>5</sup>, la scelta metodologica di privilegiare la tecnica delle interviste biografiche ed in particolare le storie di vita<sup>6</sup> ha radici nella idea di narrazione come fonte principale per cogliere gli aspetti individuali e collettivi della narrazione migrante.

La storia di vita è un «addestrarsi all'ascolto, ed evitare di far andare via lo stupore che ci accompagna quando violiamo le leggi di gravità del nostro etnocentrismo» (Cassano, in Siebert, 2003) nella consapevolezza che «l'esperienza dell'altro è quindi un esercizio di decentramento di indebolimento della nostra chiusura in noi stessi» (Pepe, 2009).

Nell'intervista narrativa la dimensione dell'incontro si interseca con quella dell'ascolto, in un rapporto tra le due soggettività femminili in questo caso, ricercatrice e donna migrante, che implica una riflessione sul riconoscimento nei confronti di colei che parla anche nella sua presenza corporea. Nelle dinamiche dell'ascolto, nella situazione comunicativa, si arriva a dire «io sono corpo», giungendo alla percezione di sé attraverso la percezione dell'altro. Da questo punto di vista, l'intervista narrativa valorizza l'aspetto dialogico, perché consente di «lasciarsi trasformare dalle vive voci dei parlanti, sorprendere da elementi imprevisi pronti a irrompere a movimentare lo scambio verbale e relazionale» (Chiaretti, 2001: 258).

Processo di decostruzione di categorie e immagini, la scelta del metodo qualitativo ancor di più «consegna nelle mani dei soggetti la possibilità di essere co-partecipi del processo di comprensione del reale» (Pepe, 2009: 102). Co-partecipare significa valorizzare l'elemento dialogico, in uno scambio di percezioni sia per ciò che riguarda la narrazione stessa sia per l'ascolto. Diventa centrale la dimensione del racconto, che non consente di parlare di oggettività, ma di oggettività discorsiva (Bertaux, 1997): «il racconto stesso è esperienza, attraverso la quale, l'esperienza raccontata viene distillata» (Bichi, 2002: 39). La narrazione diventa quindi centrale nella riflessione sulla produzione discorsiva sulle migrazioni, laddove, le

<sup>5</sup> La ricerca, condotta in Francia ed in Italia ha avuto come oggetto i percorsi delle donne migranti. In particolare è stato scelto di mettere a lavoro il concetto di confine/frontiera sia nei termini fisici e analitici, e di applicarlo ai racconti di vita di queste donne. Durante la ricerca sono state incontrate 98 donne, insieme alle quali è stato possibile individuare caratteristiche comuni e specificità dei percorsi, che hanno dialetticamente avviato un processo di decostruzione delle categorie iniziali fino a rielaborare lo stesso significato del termine migrare.

<sup>6</sup> Secondo la definizione di Olagnero e Saraceno, una storia di vita è «un insieme organizzato in forma cronologico e narrativa spontaneo o pilotato esclusivo o integrato con altre fonti, di eventi, esperienze, strategie relativi alla vita di un soggetto e da lui trasmesse direttamente o per via indiretta ad una terza persona» (Olagnero, Saraceno 1993: 10).

soggettività migranti e la loro vita stessa, come affermava Ricoeur, può essere intesa come una narrazione agita, o come una attività e una passione in cerca di una narrazione. La narrazione delle donne migranti incontrate nel corso della ricerca, diventa un processo per cui riconoscere che nel raccontare di noi e degli altri si prende parte ad un processo di creazione e mantenimento del nostro e dell'altrui senso del Sé.

La narrazione di queste donne diventa ponte tra la dimensione personale e quella pubblica, e secondo Jedlowski è lo strumento che conferisce continuità all'esperienza del noi: «limitati nello spazio e nel tempo, opachi a noi stessi, ci affidiamo ai racconti per trascendere i confini della nostra realtà e per elaborare la nostra esperienza, per riconoscerci e farci riconoscere» (Jedlowski 2009:3). Raccontare le storie quotidiane delle donne, in questo caso ascoltare, accompagna in una «dimensione più politica e processuale delle migrazioni femminili contemporanee, cogliendo lo sguardo di chi vive il luogo dell'arrivo come una opportunità e insieme una perdita di potere sulla propria vita» (Pinelli, 2011: 11).

Dai racconti di vita delle donne migranti incontrate, a proposito di sguardi, si può rintracciare la tendenza alla descrizione di alcuni passaggi fondamentali, primo fra tutti lo sguardo che per la prima volta si posa sui luoghi di arrivo. Dalle loro parole emergono stati d'animo e sensazioni dettate spesso dalle differenze con i contesti di partenza o rispetto alle aspettative. “Sono arrivata di notte, non c'erano luci” racconta una donna ucraina arrivata a Pantelleria, o ancora “cercavo con lo sguardo delle case vicine. Non potevo pensare di essere lontana da altre persone” dice una giovane donna proveniente dal Marocco e giunta in un piccolo centro abitato in Sicilia. Riprendendo l'identità come definita da Melucci, ovvero come un processo in continua e dinamica evoluzione, la narrazione permette di mettere dei confini e nello stesso tempo superarli di tenere insieme la frammentarietà dell'io ed il bisogno di riconoscersi e di essere riconosciuti

### **La necessità della narrazione**

A partire da queste basi e approcci teorici che afferiscono alle migrazioni, all'approccio postcoloniale e alle ricadute in approcci e strumenti metodologico, si proverà ora a mettere a fuoco una esperienza di incontro con le soggettività migranti caratterizzate da una forte specificità narrativa. La scelta del margine si traduce poi nella pratica di ricerca, in spazi fisici considerati tali. L'esperienza a Pantelleria è stata una delle tappe più importanti di questa ricerca perché ha permesso di mettere in discussione, ulteriormente, concetti e categorie, a partire da processi di riflessione che hanno il centro nella dimensione dell'incontro. Ed è qui che, ancora una volta, la narrazione diventa partecipata, situata e vissuta.

Susanna, è una giovane donna che vive e che si presenta dicendo «mi piace quello che stai facendo qua, adesso ne parliamo perché anche io sto scrivendo il libro sulla mia storia», per poi continuare, «Ecco è arrivata la mamma – dice Susanna – lei sì che ha da raccontarti!».

Le lunghe conversazioni avute con loro, hanno permesso di riflettere su aspetti come il racconto del viaggio e su come questo abbia contribuito alla tipicità del loro percorso di integrazione, ed è stato possibile in questo caso, ritrovare «l'intima dinamica fra viaggiatore e percorso», che è anche «un dialogo, forse, tra il soggetto ed il suo viaggio» (Siebert, Floriani 2010: 151) ancora di più messo in evidenza dalla descrizione della madre da parte della figlia.

Samira, la madre, non parla subito del viaggio, ma di come sia stata ben accolta in Sicilia ed a Pantelleria in particolare, dell'accoglienza delle donne e degli uomini, mettendo in evidenza le dinamiche di accoglienza che si sviluppano tra il timore ed il desiderio di conoscersi che supera il confine linguistico, ed ancora che trova nell'aiuto reciproco il varco per creare una catena dell'accoglienza «Molto più che al mio paese» continua a sottolineare «Lo racconto sempre, è gente bellissima. Troppo davvero, non pensavo. Quando sono venuta, come sono venuta una cosa troppo brutta, troppo male, troppo troppo. Lo voglio raccontare». È solo dopo aver sottolineato gli aspetti positivi che inizia a parlare del suo arrivo, come se volesse ribadire con forza l'importanza della situazione ottenuta, come se tutto ciò che vive adesso fosse stato il frutto di una grande sofferenza e, soprattutto, mettendo in evidenza la bellezza e la positività con cui si guarda alla nuova vita. «Ora è una cosa bella – racconta a tal proposito – ma quello che ho passato è una cosa brutta, brutta. Ero sola con la bambina, troppo male. Adesso, quando trovo qualcosa bene, è bene.» Lo spirito e le motivazioni con cui questa donna affronta il suo quotidiano hanno, quindi, radici molto profonde nell'esperienza del viaggio, un dolore talmente forte da non poter ancora essere raccontato. Il racconto da parte della ragazza si inserisce nella parole della madre, quasi a rappresentare la voce del ricordo di una situazione vissuta nella incoscienza dell'infanzia, un ricordo che non passa attraverso la narrazione di quanto avvenuto ma attraverso la descrizione della madre.

Quando abbiamo fatto il trasloco la guardavo e le dicevo: mamma fermati non è possibile! Non è possibile che una donna faccia il lavoro di un uomo, ci pensa papà quando torna. Lei diceva: ho detto che lo faccio io! Lei fa sempre le cose degli uomini. Lei vede sempre, non dimentica, è stata troppo male. Lei fa il lavoro di tre persone, da sola. Quando le dico, mamma non fare tutto tu, lei mi risponde: ti ricordi come siamo venute noi qui? Sì, allora quello che faccio non è nulla rispetto a quello che abbiamo passato, passavamo prima.

La sofferenza del viaggio e le difficoltà diventano, la spinta per una integrazione motivata e portata avanti con forte determinazione, quasi a relativizzare le fatiche quotidiane in relazione a qualcosa di più grande. La figlia ha questa immagine di donna, che non è solo legata alla funzione materna, ma a tutto lo stile di vita e gli atteggiamenti raccontati. Le cose degli uomini legate alla forza fisica, come portare gli scatoloni pesanti del trasloco, spostare i mobili pesanti,

si associano nella percezione di Susanna alla forza morale ed alla determinazione. Il racconto del viaggio è sempre legato alla figura della madre, descritto attraverso le reazioni, le parole ed i gesti, facendo passare in secondo piano le altre figure presenti, focalizzandosi sulla esperienza vissuta unicamente a due. «Ci sono stati due tentativi: la prima è stata un inganno» inizia a raccontare facendo riferimento ad un primo tentativo di partenza che si è rivelato un inganno da parte di scafisti che non hanno mai organizzato il viaggio pur avendo ricevuto i soldi dalla madre, e continua

la seconda invece, c'è una cosa che mi ricordo, una frase che ha detto la mamma, mi è rimasta proprio impressa nella mente. Praticamente eravamo quasi arrivati in Italia e quello (lo scafista) ha detto, siccome c'era una grossa nave petroliera, ci diceva salite salite, insomma ci volevano consegnare al governo. Loro volevano tornare indietro con la scusa che non c'era la benzina, ma la benzina c'era. E la mamma si è alzata ed ha detto: No! No, non si torna indietro, o si muore o si va avanti. Io sconvolta, io avevo 5 anni, una a 5 anni non può capire, io invece mi sentivo di capire tutto. Mi sentivo innormale. Ma la mamma che sta dicendo?

Agli occhi di questa figlia, la madre è una eroina che prende in mano la situazione e che addirittura non solo vuole andare avanti, ma mette in campo anche l'alternativa della morte: quell' "o si muore o si va avanti", è un ultimatum che tuona in questa narrazione con violenza, sottolineando la grandissima disperazione di una madre, che ha con sé una figlia, quest'ultima che comprende la situazione, ma che si sente non normale nel viverla.

Conoscere questa esperienza attraverso gli occhi di una bambina assume il carattere di una narrazione, i cui confini tra biografia e racconto fantastico sembrano a chi ascolta quasi inesistenti:

Non auguro a nessuno di fare l'esperienza che ho fatto io in mare. È un po' tragica secondo me. Poi essere l'unica bambina, tutti grandi in una imbarcazione, mi veniva la nausea. Poi avevo 5 anni, chiedevo non ci sono bambini qua? Ero l'unica bambina. praticamente la mamma mi diceva quando andiamo da papà ci sono gli altri bambini. Poi mi svegliavo la notte e dicevo: dove è papà? C'è stata una giornata che giravo e dicevo papà papà. Ed invece mio padre era qua aspettando che la mamma si decidesse a venire. Stare senza papà era bruttissimo. Soprattutto quando sei piccola, io ero piccola, quando sei piccoli non si arriva a capire le cose, quando sei adulto uno cerca di convincersi che non si può arrivare, lo posso capire, se non posso rintracciarlo. Invece da piccolo lo vuoi subito, è come con una caramella.

Una semplicità che realmente destabilizza e sposta lo sguardo dal macro al micro, dalla visione di un adulto a quella di una bambina. Durante un altro incontro con la giovane è lei stessa a parlare di questo in relazione al suo progetto di scrivere la sua storia:

Ho scelto di scrivere perché, visto che in tanti scrivono storie immaginarie, fantasie e cose varie, ho pensato, visto la mia storia è una è un qualcosa di originale e reale, perché non dare

la possibilità agli altri di sapere come si arriva? in fondo pensano tutti che gli stranieri siano terroristi e cose varie. Quindi ho pensato che scrivendo questo libro magari la gente potesse cambiare idea.

L'intento di Susanna non è semplicemente raccontare una storia: ma è quello di far conoscere agli altri quello che succede realmente a chi arriva via mare, per far loro cambiare idea sui migranti, legati al pregiudizio ed allo stereotipo del terrorista. A 13 anni, la volontà di scrivere per decostruire la costruzione sociale del migrante, non è solo interessante, ma importantissimo per quello che è il suo percorso legato a quello della sua famiglia. Quando le viene chiesto infatti, a chi è destinato questo libro? Lei risponde «Io penso che, sia indirizzato praticamente a tutti, perché da un lato fa capire alla gente di non essere diffidente, dall'altro fa capire a chi è straniero che è vero che è pesante arrivare qua, cambiare genere di vita. Però piano piano puoi ambientarti», aggiungendo così un valore educativo per gli altri migranti, una sorta di speranza da comunicare, una speranza che non può essere taciuta.

## Conclusioni

Come si evince da questo esempio, sicuramente specifico e particolare, il racconto assume la forma in cui si esprime il bisogno di ognuno di dare ordine alla propria esperienza. Mettere insieme i pezzi del percorso permette di tracciare un continuum e di legare tra loro motivazioni, esperienza e percorsi. Passato, presente e futuro. «Socialmente e culturalmente private di uno spazio di azione in cui il sé possa rispecchiarsi, le donne cercherebbero nella narrazione la realtà di una soggettività altrimenti negata» (Jedlowski, 2000: 100), ancor più se si tratta di soggettività migranti che necessitano di creare spazi di riconoscimento. Laddove la stessa lingua non può essere abitata perché è estranea, è la lingua dell'altro, lo spaesamento si limita nella narrazione stessa, che permette di conciliare i tempi con le soggettività.

Ascoltare le voci delle donne migranti permette quindi di decostruire la narrazione dominante sulle donne migranti stesse e sulle migrazioni in generale. Considerate come fatti politici, infatti, le migrazioni possono essere narrate seguendo il passaggio e la traduzione del personale in politico, laddove la necessità del racconto diventa richiesta di riconoscimento pubblico, pur se non esplicito. Raccontare e autoraccontarsi permette di mettere in ordine i passaggi, di rintracciare anche i contorni delle soggettività in divenire. Le donne migranti spesso ritrovano nella situazione di intervista la possibilità di parlare di sé stesse e della loro scelta, forse per la prima volta, dinnanzi a una persona che ascolta e che è estranea. Ciò permette di elaborare una narrazione che riesce a dare senso all'intero percorso, di stabilire dove si è arrivati e di essere riconosciute in quanto soggettività migranti. Queste donne abitano i loro racconti, sono immerse in un tempo diverso, quello narrativo, sempre in collegamento col presente e col

futuro. Usano una lingua altra, ibrido tra quella nel paese di partenza e quella del paese di accoglienza, e ne sono consapevoli. Lo sforzo linguistico fa parte anche della dialettica di riconoscimento e dello sforzo di farsi comprendere. Non più lingua del dominante, ma lingua che permette di raccontare, di essere compresa. Le donne migranti vivono “il racconto come dimora” (Jedlowski 2009) perché raccontando, possono finalmente compiere la propria esperienza, possono passare attraverso l’esperienza della migrazione.

## Bibliografia

- bell hooks (1998), *Elogio al Margine*, Feltrinelli, Milano.
- Bichi R. (2002), *L'Intervista Biografica, una Proposta Metodologica*, Vita e pensiero, Milano.
- Campani, G. (2000), *Genere, Etnia e Classe*, Edizioni ETS, Firenze.
- Chiaretti G., Rampazi M., Sebastiani C. (2001), *Conversazioni, Storie, Discorsi, Interazioni Comunicative tra Pubblico e Privato*, Carocci, Roma.
- Carabini C., De Rosa D., Zaremba C., (ac)(2011), *Voci di donne migranti*, Ediesse, Roma.
- de Beauvoir (1976), S., *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris.
- Honneth, A.(2002), *Lotta per il Riconoscimento*, Il Saggiatore, Milano.
- Jedlowski, P. (2009), *Il Racconto come Dimora. Heimat e le Memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Jedlowski P. (2000), *Storie Comuni. La Narrazione nella Vita Quotidiana*, Mondadori, Milano.
- Loomba A. (1998), *Colonialismo/postcolonialismo*, Routledge.
- Mernissi F. (2005), *La Terrazza Proibita. Vita nell'Harem*, Giunti, Milano.
- Pepe M. (2009), *La Pratica della Distinzione*, Unicopli, Milano.
- Pinelli B. (2011), *Donne come le altre*, ed.it, Firenz.
- Sayad A.(2002), *La Doppia Assenza*, Raffaello Cortina, Milano.
- Siebert R. (1999), *Cenerentola non Abita più Qui*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- Siebert R.(2003), *Il Razzismo. Il Riconoscimento Negato*, Carocci, Roma.
- Siebert R. (2012), *Voci e silenzi postcoloniali*, Carocci editore, Roma.
- Siebert R., Floriani, S. (2010), *Incontri tra le righe*, Luigi Pellegrini, Cosenza.

## Nota bio-bibliografica.

Sabrina Garofalo, dottoressa di ricerca in Politica società e cultura presso il Dipartimento di Sociologia e Scienza Politica dell'Università della Calabria è collaboratrice di ricerca presso il Centro di Women's studies Milly Villa dell'Università della Calabria. Tra le sue pubblicazioni "Messaggi nella bottiglia. Percorsi di donne migranti nel Mediterraneo" (Aracne 2012) e "Noi migrante. Una ricerca sulla partecipazione alle associazioni per le donne migranti" (Aracne 2015).



## Religione, sport e mascolinità: L'islam diasporico e le storie dei pugili musulmani.

Valentina Fedele  
Università della Calabria

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/5223>

### Abstract

Lo scopo di questo saggio è di condividere alcune considerazioni preliminari sulla definizione di mascolinità religiosa negli sport, un ambito dove la performatività del corpo è importante, per cui rilevante dal punto di vista del genere, mentre la religione è stata raramente presa in considerazione. Focalizzandosi sull'uso della religione nella narrazione dei pugili musulmani diasporici, il saggio sostiene che le caratteristiche del pugilato, e la sua relazione con l'islam contemporaneo, crea un campo di osservazione privilegiato per osservare allo stesso tempo sia l'affermazione dell'emergente mascolinità musulmana, che il modo in cui l'attuale discorso pubblico sull'islam influenzi la rielaborazione delle appartenenze dei Musulmani diasporici.

**Parole chiave:** Islam, pugilato, diaspora musulmana, mascolinità, religiosità.

### Abstract

The essay aims to share some preliminary considerations on the definition of religious masculinities in sports, a domain where body's performativity is important, therefore relevant from a gender point of view, and religion has rarely been taken into account. Focusing on the use of religion in diasporic Muslims boxers' narrative, the essay argues that the characteristics of boxing, and its relationship to contemporary Islam, make it a privileged field to observe both the affirmation of 'emerging' Muslim masculinities, and the way contemporary public discourse on Islam affects the re-elaboration of diasporic Muslims' belongings.

**Keywords:** Islam, boxe, diasporic Muslims, masculinities, religiosity.

### Introduzione

La performatività della religione, la sua espressione e riconoscibilità collettiva e soggettiva nella sfera pubblica ha assunto una profonda rilevanza nella rielaborazione dei sistemi religiosi, a fronte della de-territorializzazione e de-culturazione (Roy, 2009). La dimensione individuale, la scelta di appartenenza e la dimensione etica, estetica e comportamentale della religiosità, caratteristiche dell'articolazione del religioso contemporaneo, sono particolarmente evidenti nell'esperienza delle comunità diaporiche, come nel caso dell'islam in Europa e negli Stati Uniti.

Come sottolinea Dassetto (1994), infatti, la fragilità delle appartenenze diasporiche autodefinite, rende necessaria la loro continua riaffermazione, fuori dello spazio dei riti, implicando l'insistenza, quindi, sulla dimensione comportamentale capace di dare un senso costante alla *musulmanità*. L'adesione al sistema religioso si configura, così, sempre di più come l'adozione di un preciso stile di vita, agito nel quotidiano, che garantisce al credente una

continua riconoscibilità della propria appartenenza. In questo processo, il corpo, di per sé importante nell'islam e la sua performatività sono investiti della responsabilità della realizzazione nello spazio pubblico dell'essere musulmani.

La performatività dell'islam ha una peculiare declinazione di genere, che raramente però è stata analizzata in riferimento al maschile, se non in relazione a fenomeni di violenza, esclusione sociale, terrorismo, devianza (Amar, 2011). Le soggettività maschili diasporiche sono tendenzialmente concettualizzate nel discorso pubblico come pericolose, inintegrabili per antonomasia, soprattutto dopo l'11 settembre 2001, quando il riferimento ai diversi attentati terroristici che si sono susseguiti negli Stati Uniti e in Europa è diventato parte integrante della costruzione sociale della "differenza islam".

L'articolo propone alcune riflessioni preliminari sulla definizione di mascolinità religiosa nella competizione sportive, un ambito in cui la performatività del corpo è centrale, e quindi rilevante dal punto di vista di genere, ma in cui la riflessione sull'elemento religioso si è spesso concentrata sulla manifestazione pubblica, in un campo considerato a-religioso per eccellenza, dell'appartenenza religiosa, ma non sul suo significato nella elaborazione di soggettività e modelli di genere. Esso si concentra sulle modalità di mobilitazione del referente religioso nei pugili musulmani diasporici. La scelta della boxe dipende dalle caratteristiche proprie di questo sport, dal suo rapporto con la performatività del corpo maschile, dalla sua rilevanza come spazio di socializzazione di giovani appartenenti a minoranze etniche e religiose o a gruppi socialmente ed economicamente marginalizzati o esclusi, nonché dallo specifico rapporto tra boxe e prescrizioni religiose islamiche. In particolare, la relazione stretta tra privato e pubblico che caratterizza delle storie dei pugili rende la boxe un campo privilegiato per osservare sia le definizioni "emergenti" della mascolinità musulmana, che il modo in cui i processi di costruzione sociale dell'islam, influenzano oggi la definizione delle appartenenze dei musulmani diasporici. Proprio per questo, le storie prese in considerazione riguardano pugili ascrivibili alla "seconda generazione", le cui famiglie provengono da paesi a maggioranza musulmana, nati e cresciuti in Europa o negli Stati Uniti e pugili convertiti all'islam. Per quanto la modalità di esperienziare il religioso di queste categorie è diverso, perché diversi sono i contesti religiosi nazionali e i percorsi di socializzazione all'islam, esse condividono l'appartenenza ad un sistema religioso di minoranza, sempre più stigmatizzato, nel rivendicare il quale, si pongono come modelli sovranazionali ai giovani musulmani diasporici. Come sottolinea Mandaville (2001), infatti, è nello spazio transnazionale, all'interno della "sfera pubblica musulmana" che sono da ricercarsi i modelli e le elaborazioni – di genere e non – dell'islam contemporaneo.

### **Appartenenze religiose maschili diasporiche: una difficile definizione**

Come rilevato dalla letteratura sul tema, i fenomeni principali osservabili nel religioso contemporaneo – de-territorializzazione, de-culturazione – sono particolarmente evidenti nell'esperienza diasporica. A fronte dell'allentamento dei legami comunitari e territoriali e della dimensione giuridica a essi connessa, la religiosità si soggettivizza e diventa una scelta, un'appartenenza a una realtà virtuale da immaginare e da costruire. La spiritualità si declina nell'enfasi sulle dimensioni del rapporto diretto con Dio e sull'impegno personale nella ricerca della salvezza, ma anche sull'individualizzazione dei significati che si manifesta con l'atteggiamento definito da Roy (2003: 78) *à la carte*: rispetto alle prescrizioni dell'ortodossia si prende ciò che serve a rispondere alle proprie esigenze. Nello stesso tempo, la riformulazione del religioso come puro, comporta un sovra-investimento sulla dimensione etico-morale del

messaggio, inducendo la necessità di testimoniare la propria appartenenza non solo attraverso le pratiche, ma anche attraverso il comportamento e l'apparenza (Allam, 2002). L'enfasi sulla dimensione etica ed estetica è funzionale anche alle esigenze della modernità che, sottolinea Dassetto (1994), impone il bisogno di un'organizzazione giornaliera del tempo, di una strutturazione di tempi e spazi, anche religiosi, al quale non è più sufficiente il solo spazio delle pratiche.

Nel caso dell'islam diasporico, in particolare nel caso dei giovani delle “seconde generazioni”, l'elaborazione delle forme di riappropriazione dell'islam avviene a fronte dello scontro tra due narrative dominanti – sociale e familiare – che si articolano prevalentemente intorno al religioso e che influenzano la definizione e la modalità di riappropriazione delle risorse del referente islamico, soprattutto tra i maschi. Su questi ultimi le famiglie di origine investono spesso, immaginandoli come viatico della relazione con la società, caricandoli della responsabilità di una riuscita pubblica che è al contempo personale, familiare e comunitaria. Una riuscita che, però, è disattesa anche a causa dello stigma sociale che pesa proprio sui maschi e sull'investimento, di segno contrario, che la società fa sulle donne musulmane come volano d'integrazione possibile (Allievi, 2002). Al contempo, il passaggio generazionale implica un peculiare conflitto intergenerazionale centrato sul rifiuto della violenza simbolica della dicotomia noi (musulmani) – lato positivo – e loro (europei) – lato negativo (Frisina, 2007).

Tale dicotomia è riproposta, con valori opposti, dalla società circostante, dove l'alterizzazione storica dell'islam si concretizza nella retorica della minaccia che questo rappresenterebbe per una presunta identità “occidentale”. I giovani musulmani maschi sono descritti come violenti, delinquenti, sessisti o stupidi, viziosi e deboli<sup>1</sup>. L'inerente alterità del maschio musulmano è dimostrata facendo ricorso a conflitti sociali interni – come le rivolte delle *banlieues* – ma, soprattutto, a eventi internazionali violenti, dall'attacco alle Twin Towers del 2001 all'attentato di Natale 2016 a Berlino, che sostengono la dialettica buono/cattivo.<sup>2</sup> Gli eventi violenti degli ultimi decenni hanno contribuito a formare il *permesso di odiare* (Perry, 2001), legittimando socialmente un discorso islamofobico<sup>3</sup> diretto alla comunità musulmana in generale, ma, in particolare, all'incarnazione del nemico, i ragazzi musulmani non integrati, né integrabili nel sistema “occidentale”, ma all'interno di questo nutriti e socializzati. Un discorso che sembra trovare riscontro non solo nel protagonismo di questi giovani negli attacchi terroristici sul territorio nazionale, ma anche nella loro partecipazione alle operazioni jihadiste internazionali, come *foreign fighters*.

Al centro di queste narrative, l'islam rappresenta un livello di confronto con la famiglia, un repertorio simbolico comune tra le parti, a volte il solo, consentendo al conflitto generazionale di essere detto con parole conosciute e riconosciute. Corano e Sunna possono diventare, uno strumento di contrattazione di spazi e tempi all'interno e all'esterno del nucleo familiare, un mezzo di negoziazione delle appartenenze, di affermazione del sé, utilizzando il repertorio di categorie e simboli religiosi in modo creativo. Nello stesso tempo, il fatto di essere ascrivibile a un'origine musulmana implica, oggi, assumersi l'onere di rappresentare un'intera comunità “immaginata”: i musulmani diasporici devono giustificare il fatto stesso di essere musulmani,

<sup>1</sup> Significativamente, gli elementi di questa retorica riproducono la logica binaria brutalizzazione- demascolinizzazione, che Loomba (2001) individua come costitutiva della narrativa coloniale.

<sup>2</sup> Cfr. Kimmel (2010).

<sup>3</sup> L'islamofobia o l'alterizzazione dell'islam come negativo di un supposto occidentale, non è un fenomeno nuovo, mentre più recente è il dibattito sociologico intorno ad essa e si collega all'utilizzo del termine dagli attivisti europei anti-razzisti a sostegno delle comunità migranti, a partire dagli anni '70, quando l'islam da alterità esterna, comincia a essere percepito come alterità interna. Sul dibattito cfr. Halliday (1999); Allen (2004); Meer e Modood (2009).

prendere le distanze da eventi di cui sono considerati conniventi, quando non corresponsabili, perché accompagnati dal riferimento islamico.

La dimensione estetica e comportamentale, l'elemento performativo non è solo parte di una articolazione contemporanea del religioso, ma diventa, nel caso specifico, funzionale alla riaffermazione del sé: mostrarsi "visivamente" musulmani diventa un modo per rivendicare la propria appartenenza nella sfera pubblica come in quella privata, dimostrarla perfettamente agibile, parte imprescindibile di una identità molteplice non necessariamente oppositiva.<sup>4</sup> L'islam, così, è sovrainvestito di narrazioni e attribuzioni di significato, che influenzano le pratiche di ri-significazione e contrattazione simbolica della religiosità, soprattutto nella ridefinizione delle soggettività di genere. Queste, seguendo Butler (1990), sono costituite attraverso atti performativi e, quindi, vanno comprese in quanto "agite", espresse attraverso l'acquisizione di posizionamenti maschili e femminili, ma anche soggettivamente rielaborate, aperte alla critica, al cambiamento. Le scelte comportamentali, morali, estetiche, religiosamente informate, fanno dunque "avverare" le identità di genere. Il corpo, diventa centrale nell'espressione della musulmanità, il suo utilizzo e la sua esposizione particolarmente significative rispetto alla costruzione delle appartenenze religiose e nella loro articolazioni, e la sua centralità permette di illuminare alcuni elementi relativi alla relazione tra islam e sport.

### Corpo e pratica sportiva nell'islam

Nelle analisi sul rapporto tra religione e sport, l'islam è stato prevalentemente messo a tema seguendo due assi principali: la contrattazione tra presunta laicità dell'ordinamento sportivo e disposizioni islamiche, soprattutto in relazione a competizioni internazionali<sup>5</sup> e il ruolo politico dello sport nei paesi tradizionalmente a maggioranza musulmana, come sistema di legittimazione del potere, verso l'interno, e di promozione del riconoscimento a livello regionale e internazionale<sup>6</sup>. La prospettiva di genere è stata sporadicamente utilizzata, se non rispetto all'abbigliamento sportivo delle atlete, trascurando la relazione tra mascolinità, religione e pratica sportiva, nonché la concezione del corpo e della sua cura nell'islam, rilevante per inquadrare dal punto di vista religioso l'enfasi contemporanea sulla performatività dell'appartenenza.

Nella concezione teologica classica, l'essere umano è creato in corpo e anima, il primo necessario alla piena espressione della seconda. Il corpo, da questo punto di vista, è maschio o femmina e la differenziazione tra corpo maschile e corpo femminile non è casuale, ma è parte dell'espressione della dualità di Dio e caratteristica dell'essenza della natura umana<sup>7</sup>. Uomini e

<sup>4</sup> Una funzione simbolica, in questo senso, è stata rilevata rispetto alle donne musulmane e all'*hijab*, al contempo rivendicato nella sfera pubblica come simulacro delle appartenenze individuali, vessillo della propria aderenza ai valori familiari e elemento di continuità con una linea di memoria transnazionale non solo musulmana, ma femminile (Patuelli, 2006). Dalla stessa prospettiva può essere illuminato il valore simbolico maschile della barba o della *zebiba*, il marchio sulla fronte ascrivibile alle prostrazioni durante la preghiera.

<sup>5</sup> Questo asse di approfondimento si è generalmente concentrato sulla compatibilità delle prescrizioni alimentari (ad esempio durante le Olimpiadi di Londra 2012, svoltesi nel periodo di ramadan) o dell'abbigliamento "islamicamente" corretto, soprattutto rispetto alle atlete, cfr, Pfister (2010).

<sup>6</sup> Recentemente il rapporto tra sport e legittimazione politica è stato indagato in relazione agli eventi legati alle rivolte del 2010-2012, cfr, Tuastad (2014).

<sup>7</sup> Sura 4:1: «Temete Dio, il quale vi creò a una persona sola. Ne creò la compagna e da essi suscitò molti uomini e donne». I versetti delle sure coraniche citate nell'articolo si riferiscono all'edizione curata da Ventura A. (2010), *Il Corano*, traduzione di I. Zilio-Grandi, Mondadori, Milano. Gli *ahadith* citati sono tradotti dall'autrice dalla versione riportata dal sito [www.sunnah.com](http://www.sunnah.com).

donne, corpo maschile e corpo femminile, diversi tra loro, sono uguali davanti a Dio ed entrambi devono essere preservati puri, conservati al meglio, per meglio servirlo (Nasr, 1980).

Non a caso, la *fitra*, la natura nella quale ogni persona è creata e nata<sup>8</sup>, aldilà dell'educazione, contiene non solo elementi teologici – come la disposizione naturale al monoteismo e la sottomissione a Dio – ma anche elementi fisici ed estetici: la *fitra* è anche la bellezza e la perfezione di ogni essere umano come creato da Dio<sup>9</sup>. La cura del corpo è, di conseguenza, fondamentale ed è parte degli elementi disciplinati dalla Rivelazione al pari degli atti di culto (*ibadat*) e di quelli sociali (*mu'amalat*) (Schimmel, 1994). Proprio per questo, già in epoca classica vennero elaborate alcune norme della *sunan al-fitra*, che contribuiscono alla conservazione e al miglioramento estetico del corpo e che includono cura dentale, taglio della barba e delle unghie, igiene personale, depilazione. Il corpo è, inoltre, fondamentale per la corretta esecuzione di molte delle prescrizioni coraniche: solo riferendosi agli *arkan al-islam*, i 5 pilastri della religione musulmana, l'esecuzione delle diverse *rakat* che compongono la preghiera rituale presuppone una importante componente fisica, come anche i riti connessi all'*hajj*, pellegrinaggio rituale a Mecca e gli sforzi richiesti dall'astensione dal cibo nel mese di *ramadan*.

All'interno dei testi si trovano alcuni riferimenti più precisi rispetto alla pratica sportiva. Per quanto riguarda il Corano, la Sura generalmente citata per sostenere la compatibilità tra sport e religione è la 38:41-42: «Ricorda il nostro servo Giobbe quando chiamò il suo Signore «Satana mi ha toccato con sofferenza e tormento». «Batti col piede la terra, avrai dell'acqua fresca per lavarti e per bere». Il versetto ha come argomento principale la figura di «giusto sofferente» di Giobbe, ma il riferimento al battere i piedi come atto salvifico è utilizzato come prova dell'importanza dell'attività fisica nel percorso di fede. Riferimenti più specifici all'attività fisica si trovano negli *ahadith*, che oltre a confermare l'importanza della forza del corpo all'interno di un percorso di fede<sup>10</sup>, riportano alcuni esempi del rapporto tra il Profeta e lo sport, nonché di alcune discipline praticate ai tempi della rivelazione (corsa con i cavalli o i cammelli, tiro con l'arco, scherma, lotta<sup>11</sup>, sollevamento di pesi, salto in alto, lancio del peso, nuoto). Muhammad amava correre e praticare sport soprattutto con la sua famiglia<sup>12</sup> e ne sottolineava spesso l'importanza religiosa, considerando anche la riuscita nello sport un dono benevolente di Dio<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Sura 30:30: «Alza il viso alla religione da vero credente, secondo la natura prima (*fitra*) che Dio ha dato agli uomini».

<sup>9</sup> Sura 40:64: «Dio è colui che vi ha dato la terra come stabile dimora, e il cielo come un palazzo, e vi ha formati, vi ha dato belle fattezze e vi ha donato cose buone»; Sura 95:4: «Abbiamo creato l'uomo nella migliore dirittura di forme».

<sup>10</sup> «Si riporta che Abu Hurairah disse: Il Messaggero di Dio ha detto: «Il credente forte è migliore ed è più amato da Dio del credente debole, malgrado entrambi siano buoni credenti» (Ibn Majah, Kitab al-sunna, libro 1, hadith 83).

<sup>11</sup> Gli *ahadith* di riferimento sono: per quanto riguarda la corsa con cavalli e cammello: «Narra Anas: il Profeta aveva una cammella chiamata al-Adba troppo veloce da essere battuta. Venne un beduino che montava un suo cammello e vinse. Questo risultato fu deludente per i Musulmani che dissero tristemente «Al-Adba è stata battuta!». Il Messaggero di Dio disse «Dio decide e nulla sarà innalzato in questo mondo che Lui abbassi» (Al-Bukhari, Kitab al-riqaq, libro 81, hadith 90). I cavalli sono citati anche in diverse sure, tra cui la 16:8: «(Dio) vi ha dato cavalli, muli ed asini perché li possiate cavalcare e perché siano un ornamento, Egli crea ciò che non sapete». Per quanto riguarda, invece, il tiro con l'arco: «Narra Salama bin Al-Akwa: Il Profeta passò vicino alla tribù dei Banu Aslam che praticavano il tiro con l'arco. Il Profeta disse: «Oh Banu Ismail! Praticate il tiro con l'arco come vostro padre Ismail che era un grande arciere. Continuate a tirare le frecce e in questo modo io sarò con voi» (Bukhari, Kitab al-jihad, libro 56, hadith 113). Rispetto alla lotta, infine: «Narra Ali ibn Rukanah, riportando quello che disse suo padre: Rukanah lottò con il Profeta e il Profeta vinse». (Abu Dawud, Kitab al-libas, Libro 34, hadith 59).

<sup>12</sup> «Racconta Aisha, madre dei credenti: quando ero in viaggio con lui (il Profeta), l'ho battuto alla corsa. Quando sono ingrassata, abbiamo corso di nuovo e lui ha vinto e mi ha detto: «Questa è per quella vittoria!». (Abu Dawud, Kitab al-jihad, libro 15, hadith 102).

<sup>13</sup> Abu Dawud nel Kitab al-jihad (libro 15, hadith 37) riporta: «narra Uqbah ibn Amir: Ho sentito il Messaggero di Dio dire: «(...) Tutti i divertimenti umani sono vani tranne tre: addestrare un cavallo, giocare con la propria moglie, tirare con l'arco e le frecce. Se qualcuno smette di tirare con l'arco dopo essere diventato bravo perché non gli piace, è una benedizione,

L'attività sportiva, religiosamente legittimata, ha dei limiti<sup>14</sup>: in analogia con il gioco e il divertimento, lo sport è un'attività terrena, che, come tale va praticata con moderazione ed è subordinata ai doveri verso Dio, allo spirito della rivelazione e alle norme in essa contenute relative ai comportamenti umani. Lo sport, quindi, non solo non deve distrarre dai doveri verso Dio e dagli atti di culto, ma deve essere praticato rispettando le regole di modestia nel comportamento e nell'abbigliamento, di separazione negli ambienti misti, non deve comportare l'azzardo<sup>15</sup>, né essere pericoloso per sé e per gli altri o indurre alla mancanza di rispetto per l'avversario.

### Islam diasporico, mascolinità e boxe: alcuni riflessioni preliminari

La pericolosità come elemento discriminante nella liceità dello sport si declina in modo peculiare rispetto al pugilato, rendendolo di per sé una contro-narrazione nell'elaborazione contemporanea del rapporto tra islam e attività sportiva. La boxe contravviene, inoltre, in modo diretto alla prescrizione contenuta in un *hadith*<sup>16</sup> di non colpire il volto durante un combattimento o la lotta: questo atto, oltre ad essere rischioso per l'incolumità dell'avversario, potrebbe modificarne le fattezze, alterandone esteticamente la *fitra*. Nella mobilitazione del religioso nel discorso pubblico dei pugili musulmani questo riferimento viene, però, tipicamente taciuto, evidenziando, invece, quegli elementi della pratica religiosa che si adattano o sostengono la pratica della boxe.

Come sottolinea Kaufman (2008), dichiarare la propria posizione rispetto a cause politiche, religiose, diritti umani, non è un atteggiamento usuale negli sportivi, perché comporta reazioni e conseguenze negative, di derisione o di odio, da parte dei compagni, delle società, dei supporters. Il numero degli atleti "attivisti" – nella boxe come negli altri sport – è relativamente limitato, ma questo rende le loro storie particolarmente significative rispetto alle comunità che ne condividono le istanze. Lo sportivo che decide di rivendicare il proprio credo, nella fattispecie religioso, si assume una responsabilità personale e ne paga le conseguenze, diventa un vessillo e un modello del gruppo di riferimento. Gli sportivi musulmani, inoltre, a fronte dell'enfasi narrativa che circonda l'islam in genere e quello diasporico in particolare, diventa un portavoce, un rappresentante dell'intera comunità, per il solo fatto di essere, prima ancora di dichiararsi, musulmani e indipendentemente dall'effettivo attivismo.

Le storie dei pugili, in genere, hanno la caratteristica di facilitare l'identificazioni tra atleti, professionisti o meno, e gruppo di riferimento. Come sottolinea Woodward (2002) nella boxe esiste una particolare relazione tra pubblico e privato, che rende difficile distinguere costruzioni

---

perché non ne è stato grato»".

<sup>14</sup>A tal proposito alcuni gruppi religiosi sostengono l'incompatibilità tra islam e sport agonistico citando la 57:20: «Sappiate che la vita terrena è gioco, divertimento, ornamento vano e motivo di vanagloria tra voi; e i vostri sforzi per moltiplicare ricchezze e figli somigliano ad un acquazzone che fa germogliare delle piante: i miscredenti se ne rallegrano ma poi quelle piante inaridiscono, le vedi ingiallire e poi seccano. Nella vita dell'aldilà c'è castigo orribile oppure perdono e compiacimento di Dio mentre la vita terrena è solo materia di inganno».

<sup>15</sup>Sura 2:219 «Ti chiederanno del vino e del maysir. Rispondi: «In entrambi c'è un peccato grave e anche un vantaggio per gli uomini, però il peccato è maggiore del vantaggio». Il *maysir* era un gioco arabo che consisteva nel lancio di piccole frecce, la cui posta era rappresentata da capi di bestiame, cui viene per analogia assimilato il gioco d'azzardo. La proibizione definitiva di questo come del vino (cui nel Corano è sempre associato), è nella Sura 5:90-91 «Voi che credete il vino, il *maysir*, le pietre idolatriche, le frecce divinatorie sono cose immonde, opere di Satana, dunque evitatele, affinché possiate avere fortuna. Satana, con il vino e il *maysir* vuole gettare l'inimicizia e l'odio tra voi, vuole distogliervi dal ricordo del nome di Dio e dalla preghiera. La smetterete?»

<sup>16</sup>«Il Profeta disse «se qualcuno combatte (o picchia qualcuno) deve evitare la faccia». (Al-Bukhari, Kitab al-atak, libro 49, hadith 42).

sociali e personali, identità soggettive e appartenenze collettive, naturale e culturale, narrative eroiche e storie quotidiane.

I modelli, tipicamente maschili si elaborano, poi, a fronte dell'importanza che nella pratica del pugilato ha la "mimesi". Come evidenzia Wacquant (2002), anche se la boxe è uno sport individuale, la performance dipende sempre da una collettività. Un pugile non si allena da solo, perché è la ripetizione del movimento, la riproduzione mimetica dei gesti del maestro e dei compagni che ne implica la corretta incorporazione. Un pugile crea sé stesso, modellandosi sul maestro e i suoi compagni. Tale riproduzione non si limita all'ambito sportivo, ma favorisce il diffondersi di modelli, l'identificazione rispetto alle storie, personali e sociali, di pugili professionisti o meno, da parte di chi in quel mondo vive o vorrebbe vivere. Un'identificazione che non si ferma ai movimenti, ma ingloba anche tutti quei valori che sono considerati rappresentativi nel mondo della boxe, il controllo, la disciplina, il coraggio. Il modo in cui si rappresentano o sono rappresentati, quindi, i boxer di successo è centrale nella costruzione di modelli "organici" rispetto alla appartenenza, in questo caso religiosa. Nella costruzione dei modelli del maschio musulmano sportivo, la mobilitazione dell'elemento religioso, va, dunque, oltre l'autoaffermazione del sé, contribuendo a contro-narrare la stessa mascolinità islamica e a costruire modelli rilevanti rispetto alla ri-elaborazione delle appartenenze religiose diasporiche.

Questo si lega anche al fatto che la boxe è uno sport tipicamente etnicizzato e razzializzato, attraverso l'articolazione di classe e genere<sup>17</sup>, che ha tradizionalmente coinvolto uomini appartenenti a minoranze etniche. La boxe è uno sport contraddittorio, diviso tra «razzismo e opportunità, disciplina ed eccesso, bellissimi corpi e quelli che sono distrutti e danneggiati, rappresentazioni tradizionali ed alternative della mascolinità» (Woodward, 2002: 5). Essa, inoltre, intrattiene un rapporto particolare con la società circostante e, in diversi contesti, si è dimostrata un luogo privilegiato di rielaborazione delle conseguenze identitarie di diverse forme di esclusione sociale, economica, politica. Anche se nella maggior parte dei casi, la pratica sportiva anche professionistica non determina percorsi di mobilità sociale, la boxe si configura tipicamente come un luogo "sicuro" per uscire dalla strada e trovare sfogo rispetto a percorsi di umiliazione o di non riconoscimento, di autodisciplinamento corporeo o di socialità, di governare la propria vita, spesso vissuta come un destino da sfidare quotidianamente. È per questo che la boxe ha una particolare declinazione rispetto alla partecipazione di atleti migranti<sup>18</sup> e giovani diasporici: essa si configura come uno spazio "altro", terzo rispetto alla narrativa della società e delle famiglie, all'interno del quale ricostruire le identità religiose e di genere, sottraendosi alla citata dicotomia noi-loro.

La boxe, tipicamente considerata un luogo di riproduzione delle mascolinità egemoniche tradizionali,<sup>19</sup> in questo caso è lo spazio nel quale possono affermarsi mascolinità "etno-

<sup>17</sup>La dimensione della classe è quella maggiormente presa in considerazione nelle analisi. Come sottolinea Wacquant (1995: 502): «Che la boxe sia una pratica della working class si riflette non solo nella natura fisica dell'attività, ma anche nel reclutamento sociale degli atleti e nella loro continua dipendenza da lavori manuali o sottoqualificati che sostengono la loro carriera sul ring». Molte pubblicazioni sul mondo del pugilato, scientifiche e non, condannano la boxe come uno sport violento o descrivono i pugili come vittime di un sistema economico-sportivo che tratta loro come «corpi in vendita» (Wacquant, 2002). Dall'altra parte, numerosi sono i racconti, anche romanziati, che sottolineano le traiettorie di vita di quei pugili che, attraverso la boxe, sono riusciti, a costruirsi un avvenire dignitoso (Philonenko, 1997).

<sup>18</sup>Nello specifico della partecipazione migrante, cfr. Vedi Antonelli, Scandurra (2008).

<sup>19</sup>La mascolinità egemonica nell'accezione di Connell (1995) è la forma socialmente dominante di mascolinità, definita attraverso un processo determinato dai gruppi al potere, in una cultura, in un dato periodo storico, legittimando il patriarcato nelle pratiche locali e la stratificazione sociale di genere, agita verso l'esterno nei confronti delle donne e verso l'interno nei confronti di altri uomini, cui mancano le risorse sociali per partecipare alla mascolinità egemonica. L'esclusione della presenza femminile rende il pugilato un luogo privilegiato di dominazione e riproduzione della mascolinità egemonica e delle sue caratteristiche tradizionali, di forza, coraggio, eterosessualità, subordinazione di donne e mascolinità non conformi

religiose” normalmente marginalizzate, in ragione non tanto della mancanza di caratteristiche considerate desiderabili nei modelli maschili dominanti – scarse risorse economiche o orientamento sessuale – ma della presenza di tratti, culturalmente o etnicamente determinati, considerati non desiderabili. Nel pugilato, gli elementi qualificanti di un modello di mascolinità non hanno a che fare tanto con la riuscita economica, con la razza e il sistema socio-religioso di appartenenza con quelle caratteristiche che in un contesto diasporico vengono percepite come ascritte, quanto con l’adozione di uno stile di vita, fuori e dentro il ring, nel quale siano riconoscibili i valori della boxe, le sue regole non morali, giustificate come parte di una cultura della disciplina e del controllo del corpo finalizzato al miglioramento della performance. Tali valori, in particolare quelli dell’autodisciplina, si sposano nelle storie dei pugili musulmani, a quelli islamici, come le regole alimentari, le proibizioni di fumo, alcool, intossicanti, la determinazione nell’astensione rituale dal cibo durante il ramadan, così che lo stile di vita islamico sostiene ed è sostenuto dall’attività sportiva.

Nella boxe convivono, dunque, diverse mascolinità: quella egemonica tradizionale si riproduce nello stesso spazio dove si riproducono di identità maschili, socialmente escluse. Il confronto tra narrazioni e contro-narrazioni di genere favorisce l’affermarsi fluido di modelli ibridi e ibridizzati, “emergenti”, continuamente costruiti e decostruiti attraverso il loro stesso essere agiti e narrati (Inhorn, 2012).<sup>20</sup>

### **La narrazione dell’islam nelle storie dei pugili musulmani diasporici**

Il modello per definizione della rivendicazione dell’islam nella boxe è Cassius Clay/Muhammad Ali<sup>21</sup>, anche se nella sua rivendicazione la questione religiosa si è coniugata, almeno nei momenti più rilevanti, con quella razziale, sostenendola fortemente, rispecchiando da un certo punto di vista i temi rilevanti della Nation of Islam, nella cui visione l’unione tra “razza” e religione è la base della rivendicazione di una identità esclusiva e in molte sue declinazioni escludente, soprattutto nelle intenzioni del suo allora leader Elija Muhammad<sup>22</sup>. L’ingresso nella Nation of Islam negli anni ‘60 gli era stato inizialmente precluso proprio per l’illiceità della boxe. Dopo la vittoria contro Sonny Liston, Elijah Muhammad dichiarò di aver avuto un’illuminazione e accettò la sua domanda, dimostrando come già allora lo sport cominciasse ad assumere una rilevanza nella visione dei movimenti religiosi, nella definizione dell’essere musulmano, e andasse, quindi, valorizzato nella costruzione di una mascolinità islamica. Il binomio “razza”-religione si evidenzia anche nella scelta del nome: quando rinuncia al suo cognome natale, Clay, perché originato nella schiavitù, lo sostituisce con X, un elemento comune nella rivendicazione dei diritti e dell’identità africano-americana degli anni ‘60 e poi con Muhammad Ali, che considera un nome da uomo libero, superando in nome Dio la “differenza” razziale, sostituendola con l’autenticità dell’appartenenza religiosa (Grano, 2009).

La ragione per cui Muhammad Ali incarna l’idealtipo dell’atleta musulmano è, soprattutto, da ricercare nelle conseguenze che si trova ad affrontare per le sue scelte, religiosamente motivate.

---

(Oates, 1997).

<sup>20</sup>La definizione di mascolinità emergente è qui mutuata da Inhorn (2012) che nell’intento di superare l’ottica dicotomica egemone/subalterno tipico degli studi della mascolinità, e rendere conto della partecipazione delle mascolinità marginali alla costituzione stessa del modello egemone, che ne risulta dunque ibridizzato, propone l’utilizzo di tre concetti: dominante, residuale ed emergente, il primo che coincide con l’egemonia, il secondo legato alla tradizione, il terzo che si riferisce ai nuovi significati, valori, pratiche e relazioni continuamente create.

<sup>21</sup>Cfr. Remnick (1998)

<sup>22</sup>Cfr. Tsoukalas (2004)



Quando nel 1966, viene convocato per partecipare alla Guerra del Vietnam, è già campione dei pesi massimi: il suo rifiuto di arruolarsi gli procura la condanna a 5 anni di reclusione (mai scontati), ma soprattutto comporta la rinuncia ai titoli fino ad allora acquisiti e al combattimento per i successivi quattro anni, oltre che all'appoggio di molti americani e a milioni di dollari (Reed, 2004). Le motivazioni del suo rifiuto lo rendono, per motivi diverse, un'icona per i pacifisti, per la comunità africana-americana e per i musulmani laddove l'islam è posto come l'elemento salvifico contro le oppressioni:

Why should they ask me to put on a uniform and go ten thousand miles from home and drop bombs and bullets on brown people in Vietnam while so-called Negro people in Louisville are treated like dogs and denied simple human rights? No, I am not going ten thousand miles from home to help murder and burn another poor nation simply to continue the domination of white slave masters of the darker people the world over. This is the day when such evils must come to an end. I have been warned that to take such a stand would put my prestige in jeopardy and could cause me to lose millions of dollars which should accrue to me as the champion. But I have said it once and I will say it again. The real enemy of my people is right here. I will not disgrace my religion, my people or myself by becoming a tool to enslave those who are fighting for their own justice, freedom and equality [...]. If I thought the war was going to bring freedom and equality to 22 million of my people they wouldn't have to draft me, I'd join tomorrow. But I either have to obey the laws of the land or the laws of Allah. I have nothing to lose by standing up for my beliefs. So I'll go to jail. We've been in jail for four hundred years<sup>23</sup>.

Il rapporto di Ali con la religione si è articolato in modo diverso negli anni, comportando nel 1975 l'uscita dalla Nation of Islam e il passaggio al Sufismo Universale. La consapevolezza, però, di essere investito di una responsabilità sociale e comunitaria rispetto alla rappresentanza dell'islam, diventa uno degli elementi che contraddistingue la sua vita di Muhammad Ali. Più volte, infatti, il pugile è stato chiamato a commentare e a prendere le distanze, a nome della comunità, da eventi terroristici o violenti. Dopo l'attentato dell'11 settembre, malgrado le difficoltà legate alla malattia, interviene in televisione, dichiarandosi musulmano e garanzia dell'estraneità dell'islam e dei musulmani dagli eventi:

I'm a Muslim. I've been a Muslim for 20 years [...] You know me. I'm a boxer. I've been called the greatest. People recognize me for being a boxer and a man of truth. I wouldn't be here representing Islam if it were terrorist [...] I think all people should know the truth, come to recognize the truth. Islam is peace<sup>24</sup>.

A differenza dell'esperienza di Muhammad Ali, la questione della rappresentanza del "popolo" musulmano rispetto alla costruzione sociale della "differenza" islam, nei pugili contemporanei è più involontaria, che volontaria. Le loro storie dimostrano, infatti, un approccio alla religione della come esperienza individuale, stile di vita personale, che sostiene e aiuta la carriera sul ring.

L'esperienza dell'americano Bernard Hopkins, ritiratosi il 17 dicembre 2016, dopo 23 anni di boxe a più di 50 anni, è particolarmente significativa. All'età di 13 viene arrestato per furto e condannato a 18 anni di reclusione<sup>25</sup>. Proprio nel penitenziario incontra la boxe e l'islam: entrambi gli danno un posto nel mondo, determinano scelte di vita etiche e sane. L'islam e la boxe sono entrambi, nel suo racconto, viatici per l'integrazione sociale e la piena affermazione del sé, possibili percorsi di vita "esemplari" che nascono dall'esperienza carceraria, laddove

<sup>23</sup> <http://alphahistory.com/vietnamwar/muhammad-ali-refuses-to-fight-1967/>.

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=O09JGttXYSs>

<sup>25</sup> <https://www.frontproofmedia.com/boxing/from-the-penitentiary-to-the-ring-bernard-hopkins-will-hang-up-the-gloves-december-17th>

questa, invece, viene nella narrazione egemone considerata il luogo della proliferazione di un islam letteralista, spesso jihadista<sup>26</sup>.

E' attraverso l'esempio personale, di uomo pugile musulmano, più che attraverso una presa di posizione pubblica, che passa l'assunzione di responsabilità. Il britannico Anthony Small/Abdul Haqq a proposito della sua conversione e del rapporto tra pugilato e islam dice:

When Islam is presented to boxers, we just accept it. I think the difference with boxers is that with team sports you can always blame someone else for failure, but with a boxer you know when it gets hard and you come through, that God is there— you have a spiritual connection. You might be surprised but a lot of boxers are religious.

Ancora:

The best way to teach Islam is by example and that is what I try to do with my family and the sports people I mix with.[...] Don't take me as a role model! I follow the Prophet (peace and blessings be upon him) and the Companions! Don't just emulate singers and actors. There was no one wiser, more courageous or kinder than the Prophet (peace and blessings be upon him) and his Companions!<sup>27</sup>

Anche la storia dell'inglese di origini pakistane Amir Khan, classe 1986, campione dei pesi superleggeri e secondo nella classifica dei pesi welter, medaglia d'argento dei pesi leggeri alle Olimpiadi del 2004, è in questo senso significativa. Considerato il più popolare dopo Muhammad Ali, ha spesso rivendicato una continuità con il pugile americano e il suo atteggiamento pubblico:

Ali was a champion in and out of the boxing ring because he stood up for what he believed in; I am the same way. I stand up for myself [...]. I am not afraid of saying I am a Muslim. I think some people would be scared to say that they are Muslim, especially during the current time, but I am a proud Muslim. There are a lot of good Muslims out there who are against terrorism, who are against, you know, people killing each other.<sup>28</sup>

In effetti, nella sua autobiografia del 2007, intitolata «Amir Khan: A Boy from Bolton: My Story», il pugile dimostra una certa consapevolezza rispetto alla rilevanza della sua storia per la comunità di riferimento. Nel prologo, infatti, scrive:

In a way it's an ordinary story. Working class lad from the North makes it big through sport. There are plenty of examples of kids like me who have done that. What makes my story unique is my background. I'm British, Bolton born and bred. But my ancestry is Asian, Pakistan. I'm a Muslim. That makes all the difference. There were no Asian lads boxing when I started. There are many now [...] I have never felt victimised because of my background. And I never fought for any cause other than my own. I'm not political. I'm not on a crusade. [...] Since 9/11 and the London bombing in July 2005, just a few days before my professional debut, the spotlight has been on Asian people everywhere. I spoke out against bombings at the time. What those lads did shocked me. It had nothing to do with my faith as I understand it. I hope after reading this book those who know little about the Muslim religion and what it means to follow the teaching of islam in Britain feel more comfortable with their Asian neighbours. It is a force for good not harm. But you would not know that judging by the coverage Muslims get in the media. It tends to be negative stuff. When it is about me it is almost always positive. That's very important for the Asian community in Bolton and the rest of the country.

L'essere un riferimento rispetto alla comunità dei musulmani e degli asiatici, però, sembra

<sup>26</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=\\_OXQyvWdQbM](https://www.youtube.com/watch?v=_OXQyvWdQbM)

<sup>27</sup> <http://www.islamicgarden.com/boxer.html>

<sup>28</sup> <http://bleacherreport.com/articles/2637445-faith-and-fighting-amir-khans-quest-to-be-a-muslim-role-model>.

essere un destino inevitabile, più che una scelta. La religione per Amir Khan è essenzialmente un percorso personale, una scelta di vita legata anche al suo essere un uomo sportivo: la boxe è uno sport con una disciplina e una regola precisa, non è mera violenza ed è per questo non solo si adatta ai musulmani, ma l'islam ne è complemento necessario<sup>29</sup>:

Mentally, we need a break. It's almost as if mentally we need to get fat but people think we don't respect the sport. I don't drink but I like to stay at home and chill. Sometimes, you need to empty your mind of what you do. Ramadan is good for that. It will be hard for me but I've read that it is good to starve the body because it trains the mind. [...] That is why the mosque is important. I sit there, do my prayers and feel free. In the mosque I'm treated as a normal person. Nobody sees me as different. That's what I love about going there. I am normal<sup>30</sup>.

L'esercizio della musulmanità nella sfera pubblica sportiva implica una responsabilità sociale che, spesso, ha implicazioni rilevanti a fronte della stigmatizzazione crescente della "differenza islam". La storia del campione dei pesi piuma britannico di origine yemenita *Prince* Naseem Hamed è secondo Woodward (2004) stata spesso elevata a status mitologico: essa è piena di riferimenti alla possibilità di elevarsi socialmente prendendosi cura di se stessi, con perseveranza, di lottare contro il razzismo e affermarsi anche se non si è un peso massimo, anche da musulmano diasporico, fino ad entrare nella Hall of Fame of International Boxing. Il terrorismo internazionale e le sue conseguenze hanno però un impatto devastante sulla carriera del Principe. Dopo l'11 settembre, come molti atleti musulmani, viene chiamato a commentare quanto accaduto e rilascia un comunicato stampa condannando gli eventi, ma dopo un anno smette di combattere a soli 28 anni. Ufficialmente il suo ritiro è da imputarsi alla scarsa performance del suo ultimo incontro nell'aprile 2001 contro il pugile Marco Antonio Barrera a Las Vegas, prestazione che cominciava a risentire di alcuni problemi fisici conseguenza dei precedenti incontri. Eppure sulla scarsa attenzione al suo stesso ritiro e alla sua figura, secondo altre analisi, ha pesato anche l'improvvisa rilevanza pubblica che la sua confessione aveva preso, passando da credo privato a manifestazione pubblica, indossando pantaloncini con la scritta islam o facendosi chiamare sul ring da un imam<sup>31</sup>.

Recenti sviluppi nella storia del campione britannico dei pesi medi Abdul Haqq aggiungono nuove riflessioni al rapporto tra islam, boxe, modelli maschili musulmani e terrorismo internazionale. Il pugile si ritira dalle scene ancora all'apice della sua carriera. In un video del 2012, uno dei molti video girati e pubblicati dall'ex pugile, appare su un ring con i guantoni per spiegare come il pugilato sia diventato un peso rispetto alla sua progressione spirituale: l'ambiente intorno alla boxe, più che la pericolosità della stessa, dove proliferano alcool, droghe, scommesse, non è adatto ad un vero musulmano<sup>32</sup>. Anche rispetto ai pugili musulmani famosi, Bernard Hopkins e Muhammad Ali, prende le distanze, ponendosi come riferimento alternativo mentre propone il Profeta e i suoi Compagni come unici modelli, un elemento che, si è visto, era parte della sua narrativa religiosa già prima del ritiro.

Da quel momento, Haqq si è fatto conoscere sulla scena pubblica per una serie di eventi non legati più alla boxe: già nel 2010 partecipa a una marcia a Londra contro la presenza britannica nella guerra in Afghanistan, parte di un gruppo detto «Muslims against Crusades», legato

<sup>29</sup> <http://www.boxnation.com/boxers/amir-khan/>

<sup>30</sup> <http://www.independent.co.uk/sport/general/others/amir-khan-interview-one-second-could-end-my-boxing-career-8621877.html>

<sup>31</sup> <https://www.theguardian.com/sport/2001/nov/11/boxing.news>;

<https://www.theguardian.com/sport/blog/2014/dec/07/prince-naseem-hamed-international-hall-of-fame>

<sup>32</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=n-qWKK5xHEk>

all'*Islam4uk*, un movimento considerato estremista. A differenza di Amir Khan, che rivendica la sua identità britannica musulmana, Haqq ne prende le distanze mobilitando, come unici riferimenti nella costruzione della sua identità l'islam e la boxe<sup>33</sup>. In seguito Haqq è balzato alla cronaca per una serie di video nei quali giustifica o nega alcuni atti commessi dallo Stato Islamico, fino all'arresto, nel 2014, per possesso di documenti falsi, sospettato di pianificare di diventare un *foreign fighters* e di diffondere materiale terroristico, accusa dal quale viene assolto. Un nuovo arresto avviene, però, dopo la sua partecipazione al documentario della BBC2 «Muslims like US», per aver espresso opinioni estremiste sulle relazioni di genere e alle attività internazionali dello Stato Islamico. Il 18 dicembre 2016, viene prelevato per essere interrogato e rilasciato con pena sospesa in attesa di giudizio. L'evolversi di questi avvenimenti è accompagnato dalla realizzazione di video in cui l'ex pugile, che ancora esteticamente appare un pugile, muscoloso, allenato e con una maglia sportiva sulla quale campeggia il logo *Islam team*, spiega, ma non giustifica le sue posizioni<sup>34</sup>.

Interessante ai fini della discussione è il video in cui narra del suo ultimo arresto e rilascio, in cui il binomio "razza"-islam viene riproposto con nuovi significati<sup>35</sup>. Haqq racconta di aver chiamato a sua madre, cristiana, dalla prigione, che lo ammonisce rispetto ai pericoli dell'ergersi paladino delle cause degli altri: «Non sei Kunta Kintel<sup>36</sup>». Argomentando, egli rivendica di battersi per gli oppressi e per la libertà, come Kunta Kinte, di essere pronto ad affrontare gli eventi negativi e l'oppressione perché, come tutti i musulmani, è contro la schiavitù, per la libertà e la liberazione. Senza smettere di porsi come uno sportivo, l'immaginario che richiama, il modello di musulmano evocato, si fonda su elementi retorici tipici di quel sostrato culturale nel quale alcuni elementi del radicalismo diasporico trovano spiegazione, se non giustificazione: il sacrificio – talvolta il martirio – del musulmano perseguitato, la prevalenza dell'appartenenza alla *umma* immaginaria ed immaginata, il diniego dell'identità nazionale, il richiamo alla responsabilità rispetto alle cause musulmane nel mondo.

## Riflessioni conclusive

Le storie dei pugili musulmani diasporici sono legate al contesto socio-politico in cui sono inserite e rispecchiano sia gli elementi della ridefinizione contemporanea dell'islam, l'individualizzazione delle credenze, l'enfasi sull'elemento performativo dell'identità religiosa, di genere, esplicitata attraverso lo sport, che le conseguenze degli eventi internazionali e sovranazionali che cambiano le relazioni di potere e le costruzioni sociali nel discorso pubblico prevalenti. Le storie dei pugili richiamate dall'articolo replicano e sovvertono le esperienze che la comunità dei musulmani diasporici affronta nel quotidiano: la discriminazione, l'esclusione sociale, la marginalizzazione, l'islamofobia. Come sottolinea Burdsey (2007), molte storie di pugili musulmani decostruiscono il discorso dominante rispetto alla appartenenza etnica, la mascolinità, le cittadinanze e l'appartenenza mettendo in discussione la natura dinamica delle identità etniche e nazionali. La boxe rappresenta un luogo di rielaborazione delle identità in cui i valori dello sport possono essere riappropriati e rielaborati insieme all'appartenenza islamica, in

<sup>33</sup> In seguito Haqq denuncerà Khan come un'apostata per non aver supportato la protesta contro le truppe britanniche in Iraq e in Afghanistan <https://www.youtube.com/watch?v=VxWYylje9Ik>. La risposta di Khan è contenuta in questa video <https://www.youtube.com/watch?v=IZ7HrwyYbbo>

<sup>34</sup> Rispetto alla partecipazione a «Muslim like US» vedi <https://www.youtube.com/watch?v=QX4jRTs9eao>

<sup>35</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=cMuzZRiX7fM>

<sup>36</sup> Personaggio del romanzo «Radici» di Alex Haley, che racconta la ricerca della libertà dello schiavo Kunta Kinte e della sua famiglia.

cui storie mitiche raccontano di ascese sociali di mascolinità marginali e marginalizzate. Gli atleti che si affermano nel pugilato vivono le conseguenze dell'essere e del dichiararsi musulmani sia in termini di esclusione e discriminazione, sia rispetto all'essere chiamati a giustificare le azioni compiute da altri musulmani. Essi contribuiscono, in quanto evidenti nel discorso pubblico, a confermare, a decostruire e a ibridizzare questa idea, a portare nell'arena transnazionale nuovi modelli, modi diversi di essere oggi uomini musulmani diasporici, testimoniandoli con le loro stesse vite. I diversi modi in cui l'appartenenza religiosa dei pugili viene rielaborata, il significato che essa assume e i comportamenti che essa determina, diventano così modelli possibili per i giovani musulmani diasporici.

Il fatto che questo ruolo sia subito più che scelto, però, fa sì che nessuna delle storie narrate, rappresenta una rivendicazione tale da provocare gli effetti che la rivendicazione di Muhammad Ali ha avuto su lungo termine. Malgrado la consapevolezza che la maggior parte dei pugili mostra rispetto all'importanza della propria esperienza per la comunità di riferimento, essi tendono a sottolinearne sempre il valore individuale, incarnando modelli possibili per i singoli, ma non socialmente significativi. I modelli di mascolinità che essi propongono a livello transnazionale sono rilevanti solo nei termini in cui vengono ritenuti tali dai singoli credenti: da questo punto di vista i pugili musulmani assomigliano più ai micro-intellettuali di cui parla Eickelman (1998), che concorrono nella sfera pubblica musulmana nella definizione delle identità dell'islam diasporico, senza che, però, il loro esempio e la loro rivendicazione produca una sensibilizzazione o un'attenzione sociale che determini un effettivo impatto rispetto alle necessità delle comunità musulmane o rispetto alle costruzioni narrative, spesso islamofobiche, che le riguardano.

**Bibliografia**

Allam K. F. (2002), *L'Islam Globale*, Rizzoli, Milano.

Allen C. (2004), Justifying Islamophobia, Consideration of the European Union and British Contexts, «The American Journal of Islamic Social Sciences» 21 (3).

Allievi S. (2002), *Musulmani d'Occidente*, Carrocci, Roma.

Amar P. (2011), Middle East Masculinity Studies Discourse of “men in crisis”. Industries of Gender in Revolution, «Journal of Middle East Women's Studies» 7 (3), 36-70.

Antonelli F., Scandurra G. (2008), Pugili di Quartire. Etnografia di una Palestra di Boxe, «Etnografia e Ricerca Qualitativa », 3, 425-450.

Burdsey D. (2007), Role with the punches: the construction and representation of Amir Khan as a role model for multiethnic Britain, «The Sociological Review» 55 (3), 611-631.

Butler J. (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York.

Connell R. (1995), *Masculinities*, University of California Press, Berkeley.

Dassetto F. (1994), *L'Islam in Europa*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.

Eickelman D.F. (1998), Inside the Islamic Reformation, «The Wilson Quarterly» 22, 1.

Frisina A. (2007), *Giovani Musulmani d'Italia*, Carocci, Roma.

Grano D. A. (2009), Muhammad Ali Versus the “Modern Athlete”: On Voice in Mediated Sports Culture, «Critical Studies in Media Communication» 26 (3), 191-211.

Halliday F. (1999), Islamophobia reconsidered, «Ethnic and Racial Studies» 22 (5).

Inhorn M. C. (2012), *The New Arab Man. Emergent Masculinities, Technologies and Islam in the Middle East*, Princeton University Press, Princeton.

Kaufman P. (2008), *Boos, Bans, and other Backlash: The Consequences of being an Activist Athlete*, Humanity & Society 32, 215-237.

Kimmel M. S. (2010), *Misframing Men. The Politics of Contemporary Masculinities*, Rutgers University Press, New Jersey.

Loomba A. (2001), *Colonialismo/Post-colonialismo*, Meltemi, Roma.

Mandaville P. (2001), *Transnational Muslim Politics: Reimagining the Umma*, Routledge, London.

Meer N., Modood T. (2009), Refutations of racism in the “Muslim question”, «Patterns of Prejudice», 43 (3-4), 335-54.

Nasr S. H. (1980), The Male and Female in the Islamic Perspective Source, «Studies in Comparative Religion», 14 (1-2).

Oates J.C. (1997), *On Boxing*, Bloomsbury London.

Patuelli M. C. (2006), Le Seconde Generazioni al Femminile: Incertezza delle Appartenenze, Costruzione delle Identità, «Atti del Corso di Formazione Seconde Generazioni: Diritto di Cittadinanza e Pari Opportunità», Bologna.

Perry B. (2001), *In the Name of Hate: Understanding Hate Crimes*, Routledge, New York.

Pfister G. (2010), Outsiders: Muslim Women and Olympic Games. Barriers and Opportunities, «The International Journal of the History of Sport», 27 (16-18), 2925-2957.

Philonenko A. (1997), *Storia della boxe*, Genova, Il Melangolo.

Remnick D. (1998), *King of the world: Muhammad Ali and the rise of the American hero*, Random House, New York.

Roy O. (2003), *Global Muslims. Le Radici Occidentali del Nuovo Islam*, Feltrinelli, Milano.

Roy O. (2009), *La Santa Ignoranza. Religioni senza Cultura*, Feltrinelli, Milano.

Shimmel A. (1994), *Deciphering the signs of God. A Phenomenological Approach to Islam*, New York, State University of New York Press.

Tsoukalas S. (2004), Understanding the Nation of Islam: Toward a More Effective Evangelism  
«Missiology: An International Review» 32 (4).

Tuastad D. (2014), From football riot to revolution. The political role of football in the Arab world, «Soccer & Society» 15 (3), 376-388.

Wacquant L. (1995), The pugilistic point of view: How boxers think about their trade, «Theory and Society» 24 (4), 489-535.

Wacquant L. (2002), Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur, «Revue française de sociologie» 43 (3), 614-617.

Woodward, K. (2002), *Understanding Identity*, Arnold, London.

Woodward, K. (2004), Rumbles in the Jungle: Boxing, Racialisation and the Performance of Masculinity, «Journal of Leisure Studies» 23 (1), 5-17.

**Nota bio-bibliografica** Valentina Fedele è dottoressa di ricerca in Politica Società e cultura e collaboratrice precaria presso il Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali dell'Università della Calabria. I suoi interessi di ricerca riguardano i mutamenti nell'islam contemporaneo, i movimenti sociali nel Maghreb Francofono, le caratteristiche del processo di inculturazione dell'islam europeo. Tra le pubblicazioni recenti: (2015) *Islam e Mascolinità. La definizione delle soggettività di genere nella diaspora musulmana nel mediterraneo*, Mimesis, Milano.



## La scomparsa come narrazione di resistenza.

Corrado Punzi  
Università del Salento

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/5193>

### Abstract

Ettore Majorana, fisico geniale scomparso nel nulla nel 1938, viene descritto come l'archetipo della modernità, ma anche di colui che la rifiuta, mettendo sotto *impasse* il diritto e sfuggendo alla struttura di aspettative in cui la famiglia, lo Stato e l'Università hanno chiuso la sua esistenza, come in una gabbia d'acciaio. La sua scomparsa è la narrazione del disagio dell'individuo moderno e, insieme, delle possibilità di resistenza allo spirito del capitalismo.

**Parole chiave:** identità, scomparsa, modernità, resistenza, narrazione

### Abstract

Ettore Majorana was a brilliant physicist who disappeared under mysterious circumstances in 1938. He is described as the archetype of the modernity, but also the one who refuses it, putting a strain on law and escaping from the structure of social expectations where the family, the State and the university looked his existence, like in a steel cage. His disappearance is both the narration of the modern character's uneasiness and the chances of resistance to the capitalism spirit.

**Keywords:** identity, disappearance, modernity, strength, storytelling

### Introduzione

Ettore Majorana era uno dei fisici del gruppo coordinato da Enrico Fermi, passato alla storia come “i ragazzi di via Panisperna”. Erano gli anni precedenti alla Seconda Guerra Mondiale e “i ragazzi” portavano avanti studi atomici che poi avrebbero condotto, inaspettatamente, alla fissione nucleare. Di Majorana, Fermi disse che era di una genialità pari a quella di Galilei o di Newton. La fama di Ettore, però, anche oggi, non è affatto pari alla sua eccezionalità intellettuale. Questo perché Ettore difficilmente si trova nei libri di scuola. Forse la ragione principale è che Majorana stracciava o bruciava quasi tutti gli articoli e le intuizioni che scriveva. E la scienza, per ricordare qualcuno in modo ridondante, richiede ci si esponga all'osservazione dell'altro: comunicando e scrivendo, lasciandosi giudicare e collocare in una scala gerarchica. Precisamente tutto quello che Ettore si rifiutava di fare o che quando realizzava distruggeva poco dopo, non lasciando traccia. D'altra parte, Majorana era convinto - come disse al suo collega Amaldi - che «La fisica è su una strada sbagliata. Siamo tutti su una strada sbagliata» (Magueijo, 2010: 215-216). Forse quella strada che nel 1938 portò Enrico Fermi a vincere il Premio Nobel per la Fisica e ad andare negli Stati Uniti per collaborare alla realizzazione della futura bomba atomica. Nello stesso anno, invece, Majorana sceglieva un'altra *strada* e

scompariva nel nulla, come ne “Il fu Mattia Pascal”, uno dei testi di Pirandello che amava di più insieme a “Uno, nessuno, centomila” e “Come tu mi vuoi”. Tuttavia, se nel 1975 Leonardo Sciascia non avesse scritto “La scomparsa di Majorana”, probabilmente Ettore sarebbe rimasto un genio quasi misconosciuto. Per spiegare le ragioni del suo interesse nei confronti di Ettore Majorana, Sciascia scrisse un articolo su “La Stampa”, nel quale riportò e commentò alcune parole di Albert Camus: « “Vivere contro un muro, è vita da cani. Ebbene, gli uomini della mia generazione e di quella che entra oggi nelle fabbriche e nelle facoltà, hanno vissuto e vivono sempre più come cani”. Grazie anche alla scienza, grazie soprattutto alla scienza». Agli occhi di Sciascia, Ettore Majorana, scomparendo nel nulla, si rendeva una figura mitica: incarnava, precisamente, il mito del rifiuto della scienza. Tuttavia, nel romanzo, tale rifiuto appariva soprattutto legato ai possibili pericoli della fisica nucleare. Invece, citando questo passo di Camus, Sciascia sostiene, indirettamente, che Majorana possa rappresentare, più in generale, il rifiuto della modernità. Insieme a Camus, infatti, Sciascia prende atto dei paradossi del progresso, dell'implosione della modernità: Majorana, rifiutando se stesso, rinnega contemporaneamente la scienza e le invenzioni del progresso, che producono nuovi muri e nuove barriere e intrappolano la vita in un vicolo cieco come il destino, trasformandola in una *vita da cani*. È per evitare questa *vita da cani* che probabilmente anche Möbius, protagonista de “I fisici” - una opera teatrale del tragediografo svizzero Friedrich Dürrenmatt (1985) -, preferisce fingersi pazzo e farsi rinchiodare in manicomio, bruciando tutti i suoi appunti. Qui, il manicomio è una scelta eticamente più dignitosa rispetto a quella di accettare la fama e la ricchezza in cambio della consegna, al potere politico, di formule di fisica nucleare che potrebbero mettere in pericolo l'intera umanità. «Il mio senso di responsabilità mi costrinse a seguire un'altra via» (Dürrenmatt, 1985: 70), così motiva la sua scelta Möbius, ritenendo di poter essere meno in *trappola* in manicomio che in società. Sembrerebbe quasi che Dürrenmatt si sia ispirato alla vita di Ettore Majorana per concepire quest'opera in cui la fisica diventa la filosofia del nostro tempo, la critica della modernità. Möbius conclude il suo personale pamphlet contro i *Tempi moderni* dicendo: «oggi è il dovere del genio, restare misconosciuto» (Dürrenmatt, 1985: 71). L'unico dovere che anche Majorana ha perseguito minuziosamente. Come il Möbius del 1962 di Dürrenmatt, così il Majorana *ri-narrato* da Leonardo Sciascia nel 1975, preferisce richiudersi fuori dalla società. Nel suo saggio-romanzo, infatti, Sciascia ipotizzò che Majorana si rinchiodasse in un monastero della Calabria, lasciando credere di essere morto. Da allora, scienziati, scrittori, giornalisti, magistrati, registi, hanno cercato di comprendere che fine abbia fatto Ettore Majorana e di addurre delle prove per dimostrare le proprie ipotesi. Così Majorana è stato, tra gli altri, un suicida, un barbone, una vittima dei servizi segreti e un collaborazionista dei nazisti scappato in Argentina insieme ad Eichmann. Nel 2016, però, la Procura di Roma - che aveva riaperto una indagine sulla sua scomparsa -, decise di archiviare il caso, stabilendo che Majorana era vivo in Venezuela fra il 1955 e il 1959, sotto la falsa identità di un certo signor Bini.

Anche qui, ovviamente, si vuole avanzare un'ipotesi sull'enigma di Majorana: il rifiuto di qualsiasi ipotesi. Questa è una ipotesi paradossale ma non contraddittoria, perché il rifiuto di qualsiasi ipotesi non consiste in un'ipotesi che nega tutte le ipotesi altrui tranne se stessa, ma consiste, piuttosto, in un simultaneo accoglimento di tutte le ipotesi, come egualmente valide. La risposta all'enigma non è una soluzione, ma una funzione, «do spazio di tutte le soluzioni possibili, proprio come in matematica», (Magueijo, 2010: 134). Tentando di dimostrare la legittimità di questo approccio e ri-narrando, ancora una volta, il mito di Majorana, si tenterà di narrare quel doppio movimento costitutivo di un'identità moderna: l'oscillamento tra

eteroreferenza e autoreferenza, tra assoggettamento e liberazione, tra identificazione e molteplicità. La storia di Majorana racconterà, quindi, il disagio dell'identità moderna e il suo tentativo di vincerlo tramite pratiche di resistenza e di liberazione.

## L'identità e l'etica dell'assoggettamento

L'identità è un problema moderno, perché è solo con la dissoluzione dei ceti che non è più possibile dare per scontata un'identità, cioè pre-stabilirla ascrittivamente tramite la struttura sociale. Con la modernità, gli individui sono liberi di scegliere come *acquisire* la propria identità, ma tale libertà, tuttavia, pone anche un problema, in quanto è il singolo individuo che deve impegnarsi per costruire la propria identità. L'identità, quindi, diventa un problema e un compito per ciascuno. Questo compito richiede ad ognuno di *costruirsi* il proprio futuro e collega le modalità di gestione del tempo alla propria identità. La libertà di scelta che caratterizza la modernità diventa, allora, anche un *problema* di scelta. In questo contesto, il lavoro è il principale *medium* moderno per la gestione del tempo e per la realizzazione della carriera e, simultaneamente, della propria identità, in quanto «la carriera diventa uno dei processi più importanti per forgiare la concezione che uno ha di se stesso» (Luhmann, Schorr, 1988: 293)<sup>1</sup>. La differenziazione funzionale della società moderna, infatti, non si ripercuote soltanto su una maggiore importanza della carriera nel sistema economico, ma «fa diventare carriera tutto il corso della vita» e, di conseguenza, «non è possibile sottrarre la propria valutazione di sé [...] alla tensione creata dalla carriera» (Luhmann, Schorr, 1988: 293). L'identità del singolo «si determina ormai solo come una cosa, come elemento statistico, come *success or failure*» (Horkheimer, Adorno, 2010: 36). D'altra parte, l'etimologia del termine inglese *career* rimanda a una “strada per carri” e indicava la strada lavorativa corretta, cioè quella diritta e giusta da seguire tutta la vita, al fine di arrivare alla meta prefissata (Sennett, 2001: 9).

Per comprendere quanto la carriera sia uno dei valori centrali della modernità può essere utile rimandare all'analisi di Max Weber (2006) sul nesso tra religione protestante ed economia e a quella di Michel Foucault (2005) sull'influenza dell'intera religione cristiana sulla politica. Se Max Weber, infatti, ha dimostrato come lo spirito carrieristico del capitalismo sia connesso all'etica religiosa protestante, Michel Foucault ha chiarito come la politica abbia mutuato le funzioni del potere pastorale cristiano ovvero l'idea di un pastore che sorveglia il gregge e lo conduce alla salvezza. Dall'incrocio delle analisi weberiana e foucaultiana<sup>2</sup>, è possibile ottenere un quadro di come l'etica pastorale cristiana, tanto cattolica quanto protestante, abbia influenzato l'ordine del discorso della modernità. Quest'ultima ha così dimostrato tutta la sua ambivalenza, cioè la compenetrazione di razionalità e irrazionalità o, meglio, la riduzione dell'irrazionale nella logica del razionale, la ricollocazione funzionale della religione. Foucault, come Weber, descrive la nascita della modernità a partire dal processo di progressiva razionalizzazione della società. Tuttavia, entrambi, contrariamente alla gran parte degli scienziati sociali, non ritengono che la *ratio* abbia determinato in modo esclusivo un processo di secolarizzazione della società e quindi una sostituzione dei modelli della tradizione. Essi, infatti,

<sup>1</sup> La carriera segna definitivamente il passaggio da un'identità premoderna ascrittiva ad una acquisitiva, poiché la carriera indica «una sequela di eventi selettivi che le persone riferiscono a caratteristiche giudicate positivamente o negativamente o che, in altri casi, liberano da tali riferimenti: nel caso limite li riferiscono alla vita o alla morte, per il resto, a conoscenze ed abilità conferite, a ruoli, cariche, voti, valutazioni, indici di stima, appartenenza a sistemi sociali, introiti o ad altre qualità *acquisibili*» (Luhmann, Schorr, 1988: 291).

<sup>2</sup> Cfr. Owen (1994), Szakolczai (1998).

da una parte riconoscono l'inevitabile processo di secolarizzazione, ma dall'altra credono che la religione continui ad esercitare un'influenza rilevante su molti aspetti sociali, anche perché i confini tra razionalità e irrazionalità non sono rigidi. Per entrambi «il passaggio alla modernità delle società occidentali sarebbe quindi un processo ambivalente, segnato, paradossalmente, tanto dall'indebolimento quanto dal rafforzamento dell'influenza esercitata dall'etica cristiana sulle condotte degli individui e delle comunità» (Bernini, 2008: 148). Foucault ha dimostrato la radice comune a cattolici e protestanti, spiegando come le stesse guerre di religione non siano mai state rivoluzioni antipastorali: il pastorato non è mai stato messo in dubbio, semmai sono state lotte per comprendere chi e in che modo avesse il diritto di governare gli uomini. Pertanto, la Riforma protestante non ha mai negato l'etica pastorale cristiana, ma ha solo rivendicato il diritto ad un pastorato più flessibile e sganciato dalla struttura gerarchica della Chiesa. In questo modo la Riforma – insieme all'Illuminismo e alla Rivoluzione Francese – promuovendo l'autonomia del soggetto, ha sdoganato la *soggettività* come il principio dell'età moderna (Habermas, 1997: 17). D'altra parte, la Controriforma ha solo ricollocato il pastorato in una piramide gerarchica. Sia per i protestanti che per i cattolici, pertanto, rimane centrale l'etica pastorale cristiana, cioè l'idea di un agire finalizzato ad una salvezza nell'aldilà. Anche grazie a quest'etica e alla sua successiva secolarizzazione, il futuro è diventato il tempo della modernità, il tempo dell'autolegittimazione del potere. È grazie alle grandi religioni mondiali che è stato possibile costruire e diffondere questa sorta di teologia del futuro, cioè la fede in una meta che viene sempre più allontanata. Il futuro svolge così una funzione di *addomesticamento*, perché è in grado di far ottenere una obbedienza incondizionata al proprio ethos: «Le mete remote devono acquistare significato, quelle prossime devono sempre più perdere peso, per apparire infine senza valore» (Canetti, 2004: 49). In questo modo, le religioni possono giustificare e far sopportare i dolori e le sofferenze terrene, così come gli altri sistemi sociali, dalla famiglia alla politica all'economia, possono fare con i sacrifici del presente. Il futuro, così, è lo *Zeitgeist* che promuove, contemporaneamente, l'incertezza, la contingenza, le infinite possibilità. È il tempo in cui tutto sarà diverso dal passato, perché la modernità, che vive nell'accelerazione, si caratterizza per la crescente differenza tra ambito dell'esperienza e orizzonte delle aspettative, in quanto le aspettative si sono sempre più allontanate dalle esperienze fatte in precedenza (Koselleck, 1972). È prospettando queste infinite possibilità, è con la promessa di un futuro incerto ma eccezionale rispetto al passato, che la politica e l'economia e la famiglia, sulle tracce dell'etica religiosa, ottengono obbedienza al proprio ethos.

«La struttura della carriera nel momento in cui viene vissuta, adottata e non rifiutata, porta ad uno spostamento in avanti delle rilevanze e al dominio del futuro sul presente: e precisamente di un futuro che rimane, nonostante la sua rilevanza dominante, indeciso e incerto» (Luhmann, Schorr, 1988: 299).

Weber spiega come la religione protestante abbia fornito all'individuo moderno sia la fede nel futuro, sia la possibilità di rendere certo, con il proprio agire, un futuro che appare incerto. Tuttavia, tale certezza, come dimostra l'analisi di Foucault, è garantita da tutto il cristianesimo, tanto protestante quanto cattolico: la certezza, infatti, consiste nella convinzione di essere graditi a Dio e quindi di poter raggiungere la salvezza. Secondo Weber, però, i protestanti possiedono un'espressione, *Beruf*, che non è usata dai popoli prevalentemente cattolici e che chiarisce una specifica modalità protestante per raggiungere la salvezza. Infatti, il termine tedesco *Beruf*, così come ancor di più quello inglese *calling*, indicano un *compito* assegnato da Dio:

«l'unico modo di essere graditi a Dio non sta nel sorpassare la moralità intramondana con l'ascesi monacale, ma consiste esclusivamente nell'adempiere ai doveri intramondani, quali risultano dalla posizione occupata dall'individuo nella vita, ossia dalla sua professione, che appunto perciò diventa la sua "vocazione"» (Weber, 2006: 102).

Pertanto, a partire dalla prospettiva di Weber, si può sostenere che l'identità moderna diventi un *compito* da realizzare con il lavoro e soprattutto con la carriera, grazie innanzitutto all'etica protestante. Tuttavia, come molte delle critiche avanzate nei confronti della tesi di Weber hanno dimostrato<sup>3</sup>, è bene non accentuare eccessivamente il nesso tra riforma protestante e capitalismo, anche perché – come poi ha dimostrato anche Foucault (2005) – il ruolo del cattolicesimo pastorale è altrettanto consistente. La differenza sostanziale tra protestanti e cattolici consiste soltanto nel fatto che per i cattolici il *compito* assegnato da Dio è prevalentemente extramondano. Solo con la secolarizzazione e con l'acquisizione politica della pastorale cristiana, è stato possibile ricollocare funzionalmente questa etica religiosa in ambito intramondano: le modalità per raggiungere la salvezza si sono specificate in una economia di meriti e demeriti e così il pastorato è stato *governamentalizzato*, trasformato in un'etica laica, finalizzata alla produzione di identità docili politicamente e utili economicamente. Da una parte, quindi, l'etica pastorale protestante può essere connessa all'intramondanità e all'incentivazione di un agire autodiretto e, dall'altra, l'etica pastorale cattolica all'extramondanità (iniziale) e alla incentivazione di un agire eterodiretto: entrambi gli agire, tuttavia, sarebbero comunque funzionali alla *ratio* del capitalismo.

D'altra parte, come sottolinea Sennet (2001: 122), il termine weberiano di *Beruf* può essere inteso come «l'equivalente tedesco di "carriera"» perché «mette in risalto l'importanza del lavoro come narrazione e lo sviluppo della personalità reso possibile solo da uno sforzo organizzato e a lungo termine». Anche Foucault, del resto, quando ricostruisce la genealogia del pastorato cristiano e del «governo degli uomini» evidenzia come il termine «governo», prima di assumere una valenza politica a partire dal XVI secolo, ricoprisse un vasto campo semantico e indicasse, tra le altre cose, il «seguire o far seguire un percorso». Governo, carriera e *beruf*, quindi, presenterebbero delle analogie connesse al *compito* di seguire una strada. Solo seguendo questo compito e questa strada, l'individuo può divenire effettivamente *moderno*, riducendo la sua identità «a un nodo o a un crocevia di reazioni e comportamenti convenzionali che si attendono praticamente da lui. L'animismo aveva vivificato le cose; l'industrialismo reifica le anime» (Horkheimer-Adorno, 2010: 35-36). Da questa prospettiva, la frase di Ettore Majorana, «Siamo tutti su una strada sbagliata», assume tutta la sua potenza critica nei confronti della *strada* tracciata dalla modernità capitalista.

La famiglia Majorana, in effetti, tentò di fabbricare l'identità di Ettore sin da quando era piccolo: attraverso l'etica e lo spirito della modernità, rinchiudendolo nella loro struttura di aspettative. Già prima di Ettore, molti Majorana si erano distinti in società: grazie a un lavoro *durissimo*, trasformato in un fine a se stesso, in una *vocazione*, erano diventati economisti e giuristi riconosciuti, più volte ministri e senatori del regio parlamento: «dovettero sgobbare tantissimo per ottenere questi risultati», come ricorda una loro zia. Anche Ettore e i suoi fratelli, come i loro predecessori, dovettero sopportare un *regime* educativo durissimo: «Si alzavano alle sei e lavoravano tutto il giorno seguendo un rigido programma di studi steso da loro padre, interrompendosi con pause brevissime per i pasti o per andare al bagno. E non smettevano fino

<sup>3</sup> Cfr. Pellicani (1988), Lüthy (1971), Samuelsson (1973).

a notte, prima di essere spediti al letto. È così che si costruivano i successi della famiglia. Quei bambini non giocavano» (Magueijo, 2010: 40). Ettore, in particolare, aveva dimostrato una precoce genialità, tanto che la madre, già all'età di quattro anni, lo obbligava a estrarre radici cubiche a mente davanti alle amiche nel salotto di casa. Era come se Ettore testimoniassero davanti alla società sia il valore della genetica familiare, sia la validità dei metodi educativi della famiglia. Ma Ettore, già allora, si nascondeva sotto il tavolo per sfuggire alla «osservazione di secondo ordine» (Luhmann, 2006: 26) della madre e delle sue amiche, ad una sorta di panoptismo familiare. Nascondendosi, ma continuando a svolgere la funzione richiesta dalla madre, Ettore tentava di rendere invisibile la propria vergogna: la vergogna di essere un genio e di essere costantemente spiato dalla famiglia, esposto. Se l'identità è «mantenere a distanza» perché «presuppone un relazionarsi e concerne sempre l'altra parte della relazione» (Luhmann, 1983: 204), allora il genio, in quanto esaltazione della differenza, è una radicalizzazione dell'identità, cioè un accrescimento della distanza. La timidezza di Ettore, allora, è una resistenza alla costante esposizione della sua differenza, cioè della sua estrema alterità. La famiglia, esibendolo in modo spettacolare, lo tiene sempre più a distanza dal mondo e dagli altri. Il genio diventa, quindi, la sacralizzazione della distanza. E la vergogna, di cui si colorava il volto e l'agire di Ettore, è la testimonianza di tale separazione. Come ha spiegato Levinas, la vergogna lascia apparire «il fatto di essere inchiodati a se stessi, l'impossibilità radicale di fuggirci per nasconderci a noi stessi» (Agamben, 2010: 97). Ettore, nascondendosi sotto il tavolo, non vuole solo sfuggire alla tortura circense organizzata dalla madre, ma vorrebbe sfuggire alla sua estrema alterità, al suo essere genio, all'impossibilità di essere uguale agli altri. E così la sua vergogna testimonia il suo dissesto, il suo «perdersi come soggetto. Questo doppio movimento, insieme di soggettivazione e di desoggettivazione, è la vergogna» (Agamben, 2010: 97). La vergogna infantile di Ettore può essere vista come manifestazione embrionale di quella che, in età adulta, diventerà un'esplicita *resistenza* all'etica familiare.

Crescendo, però, Ettore dovette liberarsi anche della propria vergogna e convivere con la propria genialità. A sette anni vinse un torneo di scacchi contro professionisti adulti e un quotidiano locale riportò la notizia quasi con sgomento. La manifestazione della sua genialità spingeva così i suoi genitori ad avere aspettative ancora maggiori e, di conseguenza, ad avere una rigidità nella sua educazione superiore rispetto a quella degli altri figli, poiché la rigidità era direttamente proporzionale alle aspettative che rivestivano su di lui. Per queste ragioni, Ettore non visse un'infanzia simile a quella dei suoi coetanei: «poiché non gli era mai permesso uscire a giocare a biglie con gli altri bambini, insieme al suo talento doveva portarsi sulle spalle altrettanta solitudine» (Magueijo, 2010, p. 10). Ettore era solo con la sua famiglia e con i suoi libri, sotto lo sguardo costante della madre. La genialità, quindi, avrebbe gradualmente inchiodato Ettore, più di qualsiasi altro Majorana, alla sua funzione: alla glorificazione dell'etica del lavoro e della carriera, allo spirito del capitalismo. Di conseguenza, dopo aver seguito le prime classi delle scuole elementari sotto la guida del padre, in casa a Catania, Ettore andò a Roma a studiare presso un prestigioso collegio di gesuiti, insieme al fratello e al cugino.

È facile immaginare quale fosse la vita di Ettore nell'istituto dei gesuiti e quali ripercussioni dovette avere la sua identità, già provata dall'etica del lavoro trasmessa in famiglia. Nelle istituzioni totali, come sono i collegi dei gesuiti, infatti, avviene una vera e propria *spoliazione dell'identità* di chi ne fa parte, perché si attua una sottrazione dei corredi privati e, insieme agli oggetti, una sottrazione del soggetto, cioè dell'identità precedente: così, tramite il disciplinamento, si viene costruiti come nuovi soggetti (Goffman, 2003). Nel collegio dei gesuiti, Ettore fu educato a *disciplinare*, cioè ad applicare al proprio corpo quel dominio che lui,

più tardi, in quanto soggetto, avrebbe applicato al proprio oggetto di studio: alla propria disciplina, appunto. Ettore fu *addestrato* ad obbedire. La religione cattolica, infatti, al contrario di quella protestante e di quelle orientali, è una religione dell'eterodirezione: non a caso impone dogmi e interpretazioni. L'identità di Ettore aveva poco spazio per apprendere la propria autonomia. Riesman parlerebbe, appunto, di individuo eterodiretto. Nel collegio dei gesuiti la *direzione* era finalizzata ad una vera e propria *fabbricazione disciplinare* dell'identità: un'identità che doveva essere in grado di raggiungere l'obbedienza pura, cioè la capacità di obbedire a prescindere da uno scopo. Lo scopo invisibile è il rispetto dell'autorità, l'accettazione e la legittimazione della propria dipendenza<sup>4</sup>.

Pertanto, nel collegio dei gesuiti Ettore poté costruire la sua identità a partire da una sottomissione del suo spazio e del suo tempo ad un controllo gerarchico; a partire da un continuo esercizio e da una continua micro-penalità dei comportamenti. Ettore ha costruito il suo sé consentendo la sua gestione nello spazio e nel tempo, nell'ordine dei suoi discorsi. Nel collegio egli ha vissuto il dominio del pastorato cristiano e dell'ascesi. In particolare, Ettore poté vivere una duplice ascesi: innanzitutto extramondana, per la struttura del collegio simile a quella di un monastero e per i riti di fede e di preghiera a cui venivano sottoposti i bambini; secondariamente, però, Ettore poté esperire anche una ascesi intramondana, perché le norme etiche pastorali non erano un insieme di norme morali astratte, bensì quelle regole che si traducono in comportamento quotidiano, cioè in impulsi pratici all'agire. Il suo comportamento quotidiano era studiare: *Ora et labora*. Attività, però, non fine a se stesse, fuori dal mondo, ma finalizzate a costruire il mondo e, insieme ad esso, una propria carriera. Finalizzate, pertanto, a seguire una strada: quella che porta alla propria identità, un'identità tipicamente moderna. Moderna perché sempre più connessa alla propria autodeterminazione, al successo o al fallimento di una carriera. Un'identità paradossale, perché da una parte finalmente può autodeterminarsi ed essere autoreferenziale, ma dall'altra, a partire da Nietzsche, non è mai originaria. La fabbricazione disciplinare è l'altra parte dell'identità moderna, un'identità che – secondo Nietzsche – non è mai abbastanza moderna perché è inzuppata in un'etica cristiana della compassione e della negazione della vita, in una morale da schiavi.

## L'identità e le pratiche di liberazione

Sia in famiglia sia nel collegio dei gesuiti, Ettore era stato sottoposto allo sguardo costante e panoptico dei suoi educatori, al principio moderno della «osservazione di secondo ordine» (Luhmann, 2006: 26). Nella modernità, infatti, la costruzione del senso non è più dogmatica, ma contingente, perché «Quello che viene costruito come realtà è [...] garantito solo dall'osservabilità delle osservazioni» (Luhmann, 2006: 31). Ciò ha come conseguenza quella che Berger (1973) ha definito la «pluralizzazione dei mondi della vita». Questa *pluralizzazione* dovrebbe garantire un aumento dell'autoreferenza e quindi della libertà, ma come accade per molti aspetti della modernità, paradossalmente, c'è maggiore autoreferenza perché c'è maggiore eteroreferenza, c'è maggiore autonomia perché c'è maggiore assoggettamento. In sostanza, nella modernità avviene un simultaneo aumento della libertà dagli altri e della dipendenza dai loro sguardi, cioè dal *riconoscimento sociale*. E la carriera rappresenta l'oggettivazione di questo

<sup>4</sup> Quando analizza il sistema dell'educazione, Luhmann elabora delle interessanti osservazioni sull'*addomesticamento* dell'identità: «lo scolaro viene trattato nell'insegnamento come una “macchina triviale” [...], cioè come una macchina che ad un input, ad es. una domanda od un compito posto, deve produrre un output singolarmente giusto [...]. Ciò significa innanzitutto che lo stato momentaneo del sistema sperimentato – ad es. se lo scolaro ha una passione momentanea o presta attenzione o si interessa in generale – non gioca alcun ruolo per chi lo promuove» (Luhmann, Schorr, 1988: 193-4).

riconoscimento. D'altra parte, la strettoia sociale del riconoscimento comporta, di conseguenza, una omologazione delle osservazioni di primo ordine alle *osservazioni di secondo ordine* (Luhmann 2006), cioè allo sguardo dell'altro, alle sue aspettative. In questo contesto, la famiglia è il primo e più influente sistema nel quale «ha luogo l'osservazione di secondo ordine, e di cui si può fare esperienza diretta» (Luhmann, 2006: 81). In famiglia, l'indifferenza allo sguardo dell'altro, il rifiuto dell'omologazione, vengono tematizzati come assenza di amore e quindi come comportamento deviante. Allo stesso modo avviene in tutti gli altri sistemi sociali, dalla scienza alla politica, dove il potere ha bisogno dello sguardo di secondo ordine dell'opinione pubblica. Ma la centralità moderna dello sguardo di secondo ordine è stata determinata proprio dalla scienza, laddove è stato demolito ogni tipo di autorità che avesse il potere di annunciare la verità ed è stato sostituito con il medium delle pubblicazioni, cioè con il «sottoporre tutte le osservazioni, che hanno la pretesa di trasmettere sapere, ad una seconda osservazione» (Luhmann, 2006: 24).

Ettore era destinato a subire anche in Università la pressione sociale dello *sguardo di secondo ordine*, perché nell'Istituto di Fisica, tutti seguivano «il mantra “o pubblichi o muori” che è parte integrante della sopravvivenza in ambito accademico» (Magueijo, 2010: 110). Per eludere questa pressione, Ettore decise di non farsi osservare e di autorinchiudersi in una costante *spirale del silenzio* (Noelle-Neumann, 2002): in una spirale che lo proteggeva non solo, e semplicisticamente, dalle opinioni altrui, ma dall'etica dominante, dallo spirito e dai mantra del capitalismo. Sin dai primi mesi nell'Istituto di Fisica diretto da Fermi, infatti, Ettore iniziò ad acquisire la sua autonomia dallo sguardo dell'altro e a rendersi autoreferente. Infatti, nonostante producesse teorie da Premio Nobel, anticipando alcune intuizioni che ad Heisenberg valsero appunto il Nobel, si rifiutava di pubblicarle, forse anche perché rifuggiva dall'idea di essere osservato, nel ricordo traumatico del panoptismo spettacolare a cui lo sottoponeva la madre davanti alle sue amiche da salotto.

In questo modo, Ettore non solo si rendeva inosservabile, ma si poneva anche al di fuori della competizione. Al contrario di tutti gli altri, non fece mai il minimo sforzo per ottenere una posizione accademica, come se fosse una lotta indegna da combattere e troppo semplice da vincere, per un genio come lui. D'altra parte, Ettore non apprezzava chi si sbracciasse unicamente per costruirsi una carriera, tanto che anche del suo «amato Schopenhauer», scrisse che da vecchio aveva «l'autentica faccia del professore rabbioso che dopo aver detto male di tutti i cattedratici, finalmente ce l'ha fatta ad avere una cattedra anche lui» (Tonini, 1984: 93). Secondo Sciascia, «come Stendhal Majorana tenta di non fare quel che deve fare, quel che non può non fare» (Sciascia, 1999: 35). Ma Ettore fa venire in mente anche *Bartleby, lo scrivano* di Melville (1853). Bartleby è lo scrivano che non scrive, ma è soprattutto colui che preferisce non adeguarsi alla modernità. Non a caso il sottotitolo del racconto di Melville è *Una storia di Wall Street*: non scrivendo, infatti, Bartleby non si adegua a Wall Street, all'emblema del capitalismo. La sua formula, *I would prefer not to*, è «una sospensione che tiene tutti a distanza» (Deleuze, 2012: 15-16), quindi è una riaffermazione dell'identità come differenza: differenza dallo spirito del capitalismo, dalle logiche della catena di comando. Da questa prospettiva, l'identità di Ettore viene descritta perfettamente dalla definizione dell'identità proposta da Max Frisch, il quale «ha definito l'identità come il *rigetto* di quello che gli altri vogliono che tu sia» (Bauman, 2003: 43).

Nonostante Ettore avesse ricevuto una educazione cattolica, il suo tentare *di non fare quel che deve fare, quel che non può non fare* può essere interpretato, corrispondentemente allo scriba che non scrive, come un oltraggio a quell'etica protestante che il capitalismo assunse, almeno inizialmente, come suo spirito guida. Secondo quest'etica, infatti, non fare quel che si



deve fare è *perdere tempo* e la perdita di tempo è il peccato più grande. Nel *Christian Directory*, come ricorda Weber, Richard Baxter offre un compendio della teologia morale puritana in cui afferma che

«Se Dio vi indica una via dove voi [...] potete guadagnare di più che seguendo un'altra strada, e se voi la rifiutate e seguite il cammino che apporta un guadagno minore, allora voi contrastate uno degli scopi della vostra chiamata (“calling”), voi rifiutate di essere amministratori (“stewarts”) di Dio e di ricevere i suoi doni per poterli usare per lui, se lo dovesse chiedere» (Weber, 2006: 222)

Weber precisa che «la parabola di quel servo che veniva scacciato perché non aveva fatto fruttare il suo talento affidatogli pareva anche esprimere direttamente questo. *Voler* essere povero equivarrebbe a voler essere malato – si argomentava spesso» (Weber, 2006: 222). Ettore, quindi, rifiutandosi di *far fruttare il suo talento*, non solo compie il peccato più grande, sperperando la genialità che Dio gli ha chiesto di amministrare, ma viene visto dagli altri come “malato”, come qualcuno che manifesta evidenti problemi caratteriali. In questo caso, è alla sua personalità che si imputa la sua estrema differenza, la sua estraneità al senso comune. D'altra parte, continua Weber, «Il pensiero dell'*obbligo* dell'uomo nei confronti della proprietà affidatagli [...] pone sulla vita il suo gelido peso. Quanto maggiore diventa il possesso, tanto più grave [...] diventa il sentimento della responsabilità relativa, per cui si deve conservarlo intatto, a gloria di Dio, anzi aumentarlo con un lavoro indefesso» (Weber, 2006: 229). Pertanto, se con *proprietà affidatagli* intendiamo anche la proprietà intellettuale, la proprietà del proprio genio, Ettore allora è rifuggito dal *gelido peso* delle sue responsabilità. Da questa prospettiva, Ettore non è fuggito dai totalitarismi che pure in quegli anni imperversavano nel cuore dell'Europa, ma, ancora più radicalmente, dal potere della burocratizzazione e di quella struttura di aspettative in cui la famiglia, l'Università e lo Stato hanno chiuso la sua esistenza, come in una *gabbia d'acciaio*, come in un *destino ineludibile*. Ettore, pertanto, si rifiuta di partecipare ai rituali produttivi e normalizzanti di quel potere capitalistico che sopravviverà alle dittature e riutilizzerà, con minore intensità ma con maggiore efficacia, le stesse tecniche di governo dell'alterità, di parcellizzazione della vita:

Il rifiuto di Ettore e la sua fuga, tuttavia, hanno anche una funzione creatrice. Secondo Agamben (2012: 55), infatti, lo «scriba che non scrive [...] è la potenza perfetta, che solo un nulla separa ormai dall'atto di creazione». Ogni potenza di essere o di fare qualcosa è «sempre anche potenza di non essere o di non fare. Questa “potenza di non” è il cardine segreto della dottrina aristotelica sulla potenza» (Agamben, 2012: 55). Acquisendo questa potenza, secondo Deleuze (2012: 33), il figlio diventa così un *Originale*, cioè una *Figura solitaria* che non ha padre ed è lui stesso il simbolo della creazione. In questo modo, Majorana diventa critico della modernità, ma perfettamente moderno nella sua autopoieticità, nella sua capacità di costruirsi a partire da sé: si rende creatore del senso, spodestando il padre-Fermi della sua creazione e «della sua parola esemplare e il figlio della sua possibilità di riprodurre o copiare» (Deleuze, 2012: 25).

## Conclusioni

Prima di scomparire nel nulla, Ettore invia una serie di messaggi il cui intento sembra solo quello di confondere le tracce e suggerire spiegazioni divergenti. Eppure dal giorno della sua scomparsa fino ad oggi, si rincorrono spiegazioni che sembrano contendersi l'assolutezza della realtà. Con le modalità della sua scomparsa, invece, Ettore ha voluto proprio impedire che si potesse stabilire *una* verità. È come se egli abbia voluto fuggire non solo dalla scienza e dal

potere, ma dalla più generale possibilità di essere osservato. D'altra parte, la sua narrazione muta è, almeno in senso figurato, *antigiuridica*: infatti, se il diritto ha la funzione – come ritiene Luhmann (1977) – di stabilizzare le aspettative, Ettore ha cercato in tutto modi di contrastare la giuridicità del diritto e degli altri osservatori sociali; d'altra parte, Ettore ha anche costretto il diritto ad una *impasse*, perché esso non ha potuto osservare Ettore tramite il suo codice binario. Majorana, infatti, non era osservabile né come vivo né come morto e, di conseguenza, il diritto si è trovato costretto a temporalizzare la sua impossibilità di decidere, risolvendo la sua *impasse* solo nell'aprile del 1939, tramite lo stabilimento della morte presunta e l'archiviazione del caso.

Con la sua scomparsa, Majorana ha inoltre realizzato una perfetta circolarità tra teoria e prassi, perché si è comportato come una particella di quell'universo microscopico che ha sempre studiato. Il lavoro scientifico di Ettore, infatti, si incentrava anch'esso su una scomparsa: la sparizione di energia. Tale sparizione rivelava la presenza di una nuova particella, quasi impossibile da svelare, perché è una particella che può essere simultaneamente qui e altrove. Quindi, Majorana può essere interpretato come *La particella mancante*, come il titolo di un libro affascinante, in cui si sostiene che nella sua vicenda ci sia «Un'analogia perfetta tra scopritore e scoperta, osservatore e osservato» (Magueijo, 2010: 50). Anche dalla recentissima ri-narrazione costruita da Giorgio Agamben (2016) in *Che cos'è reale? La scomparsa di Majorana*, emerge questa circolarità tra teoria e prassi. Secondo il filosofo italiano, infatti, Majorana - in un suo articolo che si rifiutò di pubblicare e che oggi si definirebbe “non attinente alla disciplina” (*Il valore delle leggi statistiche nella Fisica e nelle scienze sociali*) -, espresse l'idea di una sostanziale analogia tra il *reale* della fisica quantistica e il *reale* delle scienze sociali: in entrambi i casi, il *reale* non avrebbe una sua oggettività, perché dipenderebbe da leggi probabilistiche che impedirebbero qualsiasi sua conoscenza, senza un intervento soggettivo decisivo. Quindi, tanto nel mondo subatomico quanto nel mondo sociale, le leggi della statistica non consentirebbero all'osservatore di esaudire la sua presunzione di *conoscere* la realtà, ma soltanto di governarla, cioè di costruirla: di inventarla. Da questa prospettiva, allora, l'ipotesi presente - che legittima la validità di tutte le ipotesi elaborate finora - è che Majorana abbia applicato alla sua vita le teorie di cui si occupava: rendendosi una particella impossibile da individuare e affidando alla modernità il compito di costruire la *realtà* di Majorana, stabilendo una ed una sola possibilità sulla sua identità, cioè inventando un'altra menzogna, o un'altra verità. Rendendo possibile qualsiasi interpretazione sulla sua scomparsa, Majorana ha dimostrato indirettamente la sua teoria sul rapporto tra l'uomo e quella che ama chiamare *realtà*; nello stesso tempo, Majorana ha voluto sfuggire a qualsiasi tentativo di blocco in una identità, di *arresto* nello spirito della modernità.

In tutta la sua vita Ettore si è autorinchiuso in una *spirale del silenzio*, ma si potrebbe sostenere che lui abbia cominciato a narrare proprio quando ormai non lo poteva più fare: quando è scomparso. L'idea è che il suo silenzio non fosse semplicemente una forma di timidezza, o peggio un germe di follia, ma un modo per proteggere la sua identità dall'oggettivazione del racconto. Grazie al silenzio teneva segreta la sua identità e quindi la sacralizzava. D'altra parte, come ha chiarito Benjamin (1995) nel saggio su *Il narratore*, la modernità si caratterizza per un'atrofia dell'esperienza e, soprattutto, del racconto. Il reduce della prima guerra mondiale, infatti, come archetipo dell'individuo moderno, è incapace di raccontare la sua esperienza, ma non tanto per una indicibilità delle atrocità della guerra, quanto per una sua *inaudibilità*, cioè per l'assenza di una comunità disponibile all'ascolto. Allo stesso modo, si può sostenere che Majorana, durante la sua vita, non avesse una comunità disponibile

ad ascoltare il suo racconto tragico della modernità, i suoi dubbi sulla scienza, il suo disagio ad appiattirsi sulle aspettative dell'altro, a valutare gli individui in relazione alle loro prestazioni e alle loro carriere. È per questo che Ettore in tutta la sua vita, si chiude in una spirale del silenzio che può essere vista come resistenza all'ordine del discorso della modernità. Solo dopo la sua scomparsa, invece, inizia a narrare, perché comprende di poter creare una sua *comunità narrativa*, ma solo nel futuro. Rendendosi mito del rifiuto della scienza e, più in generale, della modernità, Ettore sa di poter parlare alla posterità, a quella che Canetti chiama anche la «massa dei non ancora nati», una comunità immaginaria, che Ettore aiuta a costruire: «è considerato nobile e non vano sforzo il presentire la massa dei non ancora nati, il voler loro bene, il preparare loro una vita migliore e più giusta. Nella preoccupazione generale per il futuro della terra, questo senso dei non ancora nati ha il maggior significato» (Canetti, 2004: 55). Ed è questo il lascito più importante di Ettore, la sua modernità: la possibilità di essere moderno e di criticare la stessa modernità, di rifiutarla, di renderla molteplice e contingente, come la sua identità. Perché se non è possibile scappare dal tempo in cui vive, dall'epoca a cui siamo condannati, è almeno possibile scappare dal suo spirito. Fuggendo dalla propria identità e dalla sua oggettivazione, Ettore ha narrato l'alterità dell'identità moderna e ha invitato a pensare un'alterità possibile per la stessa modernità.

## Bibliografia

Agamben G. (2012), *Bartleby o della contingenza*, in Deleuze G, Agamben G., *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata.

Agamben G. (2010), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino.

Arendt H. (1996), *Vita activa*, Bompiani, Milano.

Baumann Z. (2003), *Intervista sull'identità*, Laterza, Roma-Bari.

Benjamin W. (1995), *Angelus Novus*, Einaudi, Torino.

Berger P. L. (1992), *Robert Musil e il salvataggio del sé*, Rubbettino, Messina.

Berger P., Berger B., Kellner H. (1973), *La pluralizzazione dei mondi della vita*, in Sciolla L. (a cura di) (1983), *Identità. Percorsi di analisi in sociologia*, Rosenberg&Seller, Torino.

Bernini L. (2008), *Le pecore e il pastore. Critica, politica, etica nel pensiero di Michel Foucault*, Liguori Editore, Napoli.

Canetti E. (2004), *Massa e potere*, Adelphi, Milano.

Canguilhem G. (1998), *Il normale e il patologico*, Einaudi, Torino.

Deleuze G. (2012), *Bartleby o la formula*, in Deleuze G, Agamben G., *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata.

Durrenmatt F., (1985), *I fisici*, Einaudi, Torino.

Foucault M. (1993), *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino.

Foucault M. (2001), *Un'estetica dell'esistenza*, in Id, *Biopolitica e liberalismo. Detti e scritti su potere ed etica 1975-1984*, Medusa Edizioni.

Foucault M. (2005), *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano.

Foucault M. (2012) *Sull'origine dell'ermeneutica del sé*, Cronopio, Napoli.

Goffmann E. (2003), *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino.

- Habermas J. (1997), *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Roma-Bari.
- Horkheimer M., Adorno T. (2010), *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino.
- Jedlowski P. (a cura di) (1992), *Il disagio di essere moderni. Intervista a Peter Berger*, in "Rassegna italiana di Sociologia", a. XXXIII, n. 1, gennaio-marzo.
- Jedlowski P. (2009) *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Koselleck R. (1972), *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Il Mulino, Bologna.
- Luhmann N., Schorr K.-E. (1988), *Il sistema educativo. Problemi di riflessività*, Armando Editore, Roma.
- Luhmann N., (2006), *Osservazioni sul moderno*, Armando Editore, Roma.
- Lüthy H. (1971), *Da Calvino a Rousseau*, Il Mulino, Bologna.
- Magueijo J. (2010), *La particella mancante. Vita e mistero di Ettore Majorana, genio della fisica*, Bur, Milano.
- Nietzsche F. (1976), *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano.
- Nietzsche F. (1977), *La gaia scienza e idilli di Messina*, Adelphi, Milano.
- Noelle-Neumann E. (2002), *La spirale del silenzio. Per una teoria dell'opinione pubblica*, Meltemi, Roma.
- Owen D. (1994), *Maturity and Modernity: Nietzsche, Weber, Foucault and Ambivalence of Reason*, Routledge, London-New York.
- Pellicani L. (1988), *Saggio sulla genesi del capitalismo. Alle origini della modernità*, Milano.
- Ponsetto A. (1986), *Max Weber. Ascesa, crisi e trasformazione del capitalismo*, Milano.
- Rossi P. (1988) *Max Weber. Oltre lo storicismo*, Il Saggiatore, Milano.
- Sciaccia L. (1975), *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, Milano.
- Sciolla L. (2010), *L'identità a più dimensioni. Il soggetto e la trasformazione dei legami sociali*, Ediesse, Roma.

Sciolla L. (a cura di) (1983), *Identità. Percorsi di analisi in sociologia*, Rosenberg&Seller, Torino.

Sennett R. (2001), *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, Feltrinelli, Milano.

Simmel G. (2009), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma.

Szokolczai A. (1998), *Max Weber and Michel Foucault. Parallel Life-Works*, Routledge, London.

Taylor C. (1994), *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari.

Tonini V. (1984) *Il taccuino incompiuto. Vita segreta di Ettore Majorana*, Armando Editore, Roma.

Weber M. (2006), *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Bur, Milano.

### **Nota bio-bibliografica**

Corrado Punzi è PhD e assegnista di ricerca in “Filosofia del diritto”, presso il Dipartimento di Scienze giuridiche dell'Università del Salento. Si occupa della teoria dei sistemi sociali e del post-strutturalismo, focalizzandosi sulla relazione tra potere e costruzione dell'individuo nella modernità. Ha svolto ricerche di antropologia giuridica, realizzando documentari etnografici sui processi di democratizzazione in Italia, Cile e Burundi. Tra le sue pubblicazioni: *Democrazia come paradosso. Luhmann, Foucault e Canetti: sentieri convergenti*, Pensa Multimedia, Lecce, 2011.

## L'essenza spettrale delle cose L'immaginario moderno nella *post-serialità* e nel *postumano*

Adolfo Fattori

Accademia di Belle Arti di Napoli

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/5194>

### Abstract

L'ingresso nella tarda modernità è segnato da robusti mutamenti nell'identità che sembrano condurre verso una nuova condizione, quella *postumana*, e che si riflettono e rispecchiano nella fiction, televisiva, cinematografica e letteraria. Riemergono nell'immaginario, come fantasmi, le figure del soprannaturale.

**Parole chiave:** Sé, Modernità, Serialità, Postmodernismo, Postumano

### Abstract

Entrance in high modernity is marked by vigorous changes in identity that seem to lead toward a new condition, posthuman, and that are reflected in tv-series, movies, novels. Figures of supernatural, like ghosts, resurface in our imagination.

### Keywords

Self, Modernity, Seriality, Postmodernism, Posthuman

«La spiegazione reale dell'accadere reale non mi interessa [...] Mi interessa ciò che è spiritualmente tipico, vorrei dire addirittura l'aspetto spettrale dell'accadere»  
(Robert Musil)

«L'uomo postumo trascorre per infinite maschere senza fissarsi in nessuna [...] è il suo Unheimliches. L'essere postumo illumina a fondo gli eventi più segreti»  
(Massimo Cacciari)

### La condizione "*post*"

«Il Sè è una specie di finzione, Bernard [...] La coscienza non esiste», dice il dottor Robert Ford (Anthony Hopkins) al suo collaboratore Bernard Lowe (Jeffrey Wright), che ha appena scoperto di non essere umano, ma di essere un... androide? un cyborg? un replicante? Comunque un essere artificiale, come quelli che programma e riprogramma nel suo lavoro, i cosiddetti "residenti" che popolano l'immenso "parco a tema" in un mondo che potrebbe

essere il nostro, spostato di poco in avanti nel tempo rispetto ai nostri anni, *Westworld* (Nolan, Loy, 2016, 1x8), e di cui Ford è stato uno dei creatori, insieme ad un certo Arnold, morto ormai da tempo. In questo parco, "*Dove tutto è concesso*", gli umani possono entrare e vivere avventure quasi "vere": possono combattere, uccidere, stuprare: possono fare tutto quel che vogliono ai "residenti", ma a loro non può capitare niente, mentre le "creature" che lo popolano vengono riparate e ricollocate nel parco, e ancora, ancora, ancora...

Qualche anno prima, in un'altra serie tv altrettanto raffinata e già di culto, *True Detective*, il protagonista, il detective Rustin "Rust" Cohle (Matthew McConaughey), così catechizzava in auto il suo partner, Martin Hart (Woody Harrelson): «Siamo cose che si illudono di avere un sé, una secrezione di esperienze sensoriali e di sensazioni, programmati per avere la totale certezza che ognuno di noi è qualcuno, quando in realtà non siamo nessuno» (Pizzolatto, 2014, 1x1). Rust è un poliziotto completamente disincantato, nel suo passato si intuisce che si nasconde qualcosa di oscuro e doloroso, che lo ha reso un assoluto nichilista.

La consapevolezza che sia la centralità dell'umano nella realtà (Rustin Cohle in *True Detective*), sia la sua coscienza di sé (Robert Ford in *Westworld*) non siano altro che due costrutti sociali, e che «L'identità (sia da considerare) in termini puramente dialettici e processuali e senza alcun riferimento a presunte ed improbabili 'entità' fisse e stabilite una volta per tutte» (Pecchinenda, 2008: 7) è il *requiem* definitivo per l'umano della modernità e la sua presunzione, e per le fantasticherie sulla coscienza.

Ecco, nella tensione che si crea fra questi due monologhi ho l'impressione che precipitino i tre terreni di ricerca della riflessione contemporanea: quelli che ruotano intorno al *postmodernismo*, al *post-seriale*, al *postumano* – laddove non potremmo parlare di *post-seriale* e di *postumano* se non nel contesto del postmoderno, essendone questi un riflesso, una articolazione (Brancato, 2014).

Intuitivamente riconosciamo come *post-seriali* – quindi *postmoderne* – le due serie, e nelle tracce di dialogo riportate percepiamo la visione di una dimensione umana ormai staccatasi da quella della modernità classica, definita dal Soggetto nato con l'Umanesimo.

Intanto, cerchiamo di circoscrivere il campo in cui ci muoveremo.

## Postmoderno

Della diffusione del concetto di "postmoderno" – e del suo derivato, "postmodernismo" – è semplice richiamare i tratti salienti: tutto ha origine dal fortunato volume *La condizione postmoderna Rapporto sul sapere* pubblicato nel 1980 (in Italia l'anno successivo) dal ricercatore francese Jean-François Lyotard, che prese a prestito un termine entrato in uso in architettura attorno agli anni Cinquanta del Novecento a partire dagli Stati Uniti per indicare una condizione in cui «The Post-Modern Age is a time of incessant choosing. It's an era when no orthodoxy can be adopted without self-consciousness and irony, because all traditions seems to have some validity» (Jencks, 1977).

Da allora il termine ha conosciuto una notevole fortuna, dimostrandosi decisamente efficace per indicare un concetto utile a isolare e circoscrivere fenomeni che sfuggono a definizioni più dirette, originali. Dopo Lyotard, è stato lo studioso americano Fredric Jameson (2007) a utilizzare il termine *postmodernismo* nella maniera più fertile – sicuramente di più del francese, nei termini delle implicazioni e delle analisi che è riuscito a sviluppare.

Da questo inizio, il prefisso "post" si è diffuso ad aree più specifiche, ma sempre pensate come connesse alla più generale "condizione postmoderna".

In sintesi possiamo dire che la *postmodernità* è l'epoca in cui grazie allo sviluppo di tutti i



mezzi di comunicazione si è completata quella "compressione spazio-temporale" (Harvey, 2002) che era iniziata nel quarantennio a cavallo fra il XIX e il XX secolo (Kern, 2007), e che ha prodotto un significativo mutamento nella percezione che abbiamo della nostra identità e del nostro rapporto con la società. Jameson integra queste considerazioni affermando: «Il postmodernismo è ciò che ci si trova di fronte allorché il processo di modernizzazione si è compiuto e la natura è svanita per sempre. Rispetto a quello precedente, si tratta di un mondo più compiutamente umano, nel quale la 'cultura' è diventata un'autentica seconda natura» (cit.: 5-6).

Sviluppando il discorso, precisa poi come nella postmodernità si percepisca il «presente in quanto storia», una forma di storicità che «... forse si potrebbe chiamare troppo del futuro anteriore, lo straniamento e il rinnovamento come storia della nostra lettura del presente» (cit.: 287). Come esempio di questa percezione, lo studioso americano cita un romanzo di Philip K. Dick, in cui – scrive – si fa «esperienza del presente come passato e come futuro» (ivi: 289).

Harvey e Jameson connettono l'ingresso nella postmodernità al passaggio della produzione industriale alla fase del postfordismo, alla progressiva informatizzazione della produzione, e all'imporsi del primato del capitale finanziario su quello industriale.

Più in generale, però del postmodernismo Jameson, tornando ai luoghi d'origine del termine, approfondisce la dimensione estetica: gli interessa sottolineare come nella postmodernità – di cui il postmodernismo è l'espressione – saltino tutte le distinzioni e le gerarchie tradizionali, storiche, estetiche, letterarie... come è perfettamente espresso nel «video (come) la forma artistica *par excellence* del tardo capitalismo»<sup>1</sup> (ivi: 91). Il *video*, il luogo dove cinema e tv nella tarda modernità precipitano, insieme all'analogico e al digitale, così da poter cominciare a parlare di "postcinema" (cfr. Denson, Leyda, 2016), oltre che di post-televisione. E con il riarticolarsi dell'organizzazione delle forme estetiche in termini di produzione, distribuzione, e consumo, si rompe definitivamente il senso dello scorrere del tempo: la commistione, ibridazione, contaminazione degli stili, dei discorsi, delle opere – storicamente determinate – in cui si è espressa la produzione di oggetti estetici porta con sé anche il senso della fine del *tempo* della Storia. E in televisione conduce a modalità nuove – che riorganizzano la struttura delle narrazioni e propongono nuove soggettività – quelle che per comodità, in mancanza di meglio (cfr. Brancato, 2011), indichiamo come post-serialità.

## Post-seriale

Le analisi più articolate e approfondite sui tratti distintivi della post-serialità rispetto alla serialità televisiva tradizionale, generalista, oltre a richiamare la rottura eventuale delle precedenti divisioni fra i generi televisivi e la loro ricombinazione, mettono l'accento sulla rottura della censura sui rigidi interdetti sociali relativi a sesso, violenza, turpiloquio in programmi che si rivolgevano potenzialmente a tutti i telespettatori di una tv ancora – solo – generalista (cfr. ad es., Brancato, ivi). La nascita delle prime tv via cavo emancipa produttori e consumatori dai limiti della censura paleotelevisiva e anticipa lo scenario attuale. La serie *Sex and the City* (Star, 1998-2004; cfr. Brancato, ivi: 31) della Hbo, imperniata sulla vita e l'interiorità di quattro amiche newyorkesi ne è l'esempio più citato. Così, fra l'altro, la Hbo si aprì una strada che si sarebbe dimostrata estremamente fertile per le serie tv degli anni successivi.

Ma per la nascita della dimensione postseriale dell'immaginario televisivo bisogna

---

<sup>1</sup>Jameson usa i termini "postmodernità" e "tardo capitalismo" come fungibili. Vi aggiungo il termine "tarda modernità", preso da Anthony Giddens.

considerare un precedente di almeno otto anni prima: il serial *I segreti di Twin Peaks* di Mark Frost e David Lynch (1990-1991). Già dalle prime inquadrature, e dalle prime note della sigla iniziale, gli spettatori capirono di essere davanti a qualcosa di diverso da tutto ciò cui erano stati abituati. E non rimasero delusi, perché la cittadina immaginaria in cui si svolgeva la vicenda era davvero un altro mondo. Come di un altro mondo e di un altro – straniante – tempo erano i personaggi che la popolavano. Le ambientazioni, gli abbigliamenti, i comportamenti, pendolavano fra gli anni Cinquanta e i Novanta – fra gli anni del sogno americano e quelli del suo smascheramento (Del Pozzo, 2002: 171-); i luoghi erano fungibili, alieni, *lateral*i rispetto alla geografia abituale. Alcuni personaggi provenivano più dal mondo del fantastico che dalle prosaiche realtà delle *soap operas* (Teti, Tirino, 2016) cui i due autori si erano ispirati, come "il Gigante", "il Piccolo uomo", "la Signora ceppo", "l'uomo senza braccio". Personaggi misteriosi, che emergevano dall'irrazionale per poi ritirarsi, in silenzio come ne erano usciti... Tutti elementi ispirati alla poetica di David Lynch e alle sue ossessioni, già sperimentate in *Eraserhead* (1977) e in *Velluto blu* (1986).

Lynch e Frost rimescolano tutto: i generi narrativi, i media audiovisivi (c'è già tanto cinema, nel serial, ad anticipare gli esiti successivi del post-seriale), i timbri e i toni del narrare. E scardinano le leggi fondamentali del racconto. Lasciando sullo sfondo la consegna primaria del narratore (condurre l'interlocutore lungo la strada che porterà alla soluzione) si fermano a descrivere la vita della cittadina nei suoi frammenti, nelle sue tessere, vagabondando fra i vari luoghi, fra le varie storie, fra i vari personaggi, alludendo, senza mai esplicitarlo, alla presenza, dietro lo schermo di una rispettabilità bacchettona e tradizionale, di un groviglio di desideri e passioni irregolari, inaccettabili, oltre che qualcosa di ancor più oscuro, selvaggio: il *sacro* nella sua versione più ancestrale, ctonia, incontrollabile, e inconsapevole. Quello delle forze naturali scatenate in tutta la loro potenza distruttiva – la vera origine del soprannaturale, creato dai nostri più antichi antenati, inermi nei confronti della violenza della natura. Il desiderio di *verità*, di scioglimento della trama, innescato dalla domanda che fa da *claim* al serial, "Chi ha ucciso Laura Palmer?", per loro serve solo come tessuto di fondo, come sentiero su cui far camminare la vicenda.

Scriva Lynch:

Mark Frost ed io avevamo quest'idea. Il progetto che avevamo proposto era la storia di un omicidio misterioso, ma alla fine quest'ultimo avrebbe dovuto essere relegato nello sfondo; poi ci sarebbe stato un piano di mezzo, costituito da tutti i personaggi della serie; infine, in primo piano, ci sarebbero stati i protagonisti di ogni singola settimana, quelli che avremmo trattato in dettaglio. Quanto all'omicidio, volevamo lasciarlo a lungo in sospenso [...] *era il mistero l'ingrediente magico*: avrebbe fatto vivere Twin Peaks molto più a lungo (Lynch, Rodley, 2016: 230-231, corsivo mio).

Ancora, il fulcro del serial, la giovane "reginetta" di Twin Peaks, Laura Palmer (Sheril Lee), è l'assoluta protagonista, ma lo è totalmente *in absentia*. Ne vediamo all'inizio della puntata pilota il volto, già cadavere, la rivediamo nelle foto presenti in casa, a scuola, e nelle riprese – pochi secondi – di un videotape.

Una presenza incorporea, fantasmatica, già trapassata a simulacro tenuto in vita dai supporti della cultura delle immagini riproducibili, dall'analogico della fotografia all'elettronico pre-digitale delle videocamere casalinghe. Ma fatalmente presente nel serial, a nutrirne la progressione, e all'esterno, nel mondo reale (quello del *profilmico*, verrebbe da dire), a soddisfare le attese dei fans del serial grazie al suo *Diario* (Lynch J., 1991), rapidamente pubblicato – altro indizio del mutamento nei rapporti fra strategie dei network, attese del pubblico, organizzazione del mercato.

Lynch *riabilita*, per così dire, il soprannaturale, il *sacro* nella sua forma più ancestrale, quella più allusiva e indeterminata, quella della paura e di dimensioni senza tempo e senza geometria, che già aveva fatto trasparire in *Velluto blu* (cit.). Dichiara Isabella Rossellini, allora compagna del regista: «I film di David hanno molto più a che fare con le sensazioni che con la storia; non sono tanto delle indagini antropologiche o psicologiche dei personaggi, quanto delle impressioni surreali, ricche di situazioni trascendentali» (Lynch D., Rodley, cit.: 169).

In *Twin Peaks* il tempo si è fermato: nelle singole biografie, nello scorrere della Storia. Tutto è sospeso in una bolla, il mondo esterno non si muove più. È il tempo della tarda modernità, che sembra essersi arrestato in una palude senza mutamenti. La percezione che riverbera dagli individui di fine millennio. L'esaurirsi della forza narrativa delle grandi ideologie della modernità, la fine della spinta al progresso e al futuro fanno percepire agli umani della tarda modernità una stasi, un fermarsi e un impaludarsi della Storia e del mutamento sociale – e quindi anche delle biografie individuali.

La cittadina di Twin Peaks è un luogo di confine, fra il mondo "normale" e una realtà liminale, dove ancora si aggirano forze "oscure e inquietanti"<sup>2</sup>. E nello stesso tempo segna uno spartiacque, fra la vecchia serialità e i nuovi sentieri della narrazione televisiva. Chi non se ne accorge è l'Abc, il broadcaster, che spinge perché gli autori confezionino un finale che proponga una qualche soluzione dell'enigma, che risulterà deludente e fiacco. L'esigenza del network – un'esigenza condivisa socialmente – era che in qualche maniera si ristabilisse l'ordine in un mondo di cui Lynch e Frost mostravano la natura segreta, profonda, *spettrale* che si nascondeva dietro le rassicuranti apparenze. Meglio farà poi David Lynch, che si "vendicherà", per così dire, proponendo nella pellicola che farà da prequel del serial, *Fuoco cammina con me* (1992) una soluzione decisamente più morbosa, sgradevole, estrema, mostrando forse involontariamente in anticipo un ulteriore passaggio verso l'integrazione fra apparati del cinema e apparati televisivi.

La contaminazione fra i generi – letterari e televisivi – non è in *Twin Peaks* solo un artificio per spiazzare lo spettatore e tenerlo agganciato per il collo, è anche il riflesso di uno dei tratti del postmodernismo: come se tutti i prodotti estetici precedenti nel loro percorso storico vadano a sbattere contro un muro di gomma immaginario, posto alla fine del Novecento, e lì si fermino, mescolandosi e ibridandosi fra loro, assumendo una scambiabilità assoluta fra i segni distintivi che li contraddistinguono, ormai indipendenti dai loro referenti, mimeticamente a ciò che avviene nel *reale*, nel *sociale*, qualsiasi cosa vogliano dire ancora questi due termini.

Il filosofo francese Jean Baudrillard, nel suo apocalittico, affabulatorio argomentare, aveva colto la deriva del tempo verso cui si procedeva, già all'inizio degli anni Ottanta:

Una volta finito il senso della storia, una volta superato questo punto d'inerzia, ogni evento diviene catastrofe, diventa evento puro e senza conseguenze [...] È anche la catastrofe del senso: l'evento senza conseguenze si segnala per il fatto che tutte le cause possono essergli indifferentemente imputate senza che niente permetta di scegliere... (1984: 16).

Più tardi, un paio di anni dopo l'uscita di *Twin Peaks*, il francese ritorna sul tema: «In un momento imprecisato degli anni Ottanta del XX secolo, la storia ha fatto un'inversione di rotta. Una volta superato l'apogeo del tempo, il vertice della curva dell'evoluzione, il solstizio della storia, comincia la fase discendente degli eventi, il percorso in senso inverso» (1993: 21). Baudrillard, ispirandosi a Friedrich Nietzsche e a Guy Debord, coglie "a naso" una atmosfera, uno "stato d'animo", la percezione di una *fine*. La stessa che restituiscono Lynch e Frost

<sup>2</sup>Come Lynch ebbe a definire il suo primo lungometraggio, *Eraserhead La mente che cancella*.

attraverso il loro serial tv: la Storia si è fermata, con essa il progetto dell'umano nel mondo, dell'Uomo nato con l'Umanesimo ha raggiunto il suo esito – ampiamente fallimentare, si potrebbe dire. Una *teoria* di promesse e impegni non mantenuti verso se stessi, verso il resto del mondo. "Il fardello dell'uomo bianco" – se vogliamo, in particolare quello ricco, maschio, colto: le élites dell'Occidente. Lo scrive benissimo il sociologo Alberto Abruzzese in *Il crepuscolo dei barbari* (2011): «La vicenda che oggi culmina nella crisi del soggetto moderno può essere narrata in altro modo: come nascita trionfo e caduta dell'umano nel mondo». E ancora, in una intervista:

L'intera progressione socioculturale del soggetto moderno si è radicata nella dialettica tra comunità perduta e società a venire, dunque nel "principio speranza" di un possibile avvento di una democrazia reale, di un benessere universale, di una felicità futura in grado di sanare le ferite inferte all'umanità dalla violenza del contratto sociale e dei modi di produzione della civiltà capitalista. Ma il Capitale è solo la forma storica del generale desiderio umano di sopravvivenza, del singolo servo-padrone. Il progressismo tecnologico dei mercati ha continuamente rimosso le tragedie novecentesche, le forme di sterminio raggiunte dal potere. Il dolore delle vittime, così come la morte quotidiana di interi popoli lasciati ai margini della ricchezza occidentale. Questa logica lineare e salvifica delle forme di dominio è stata caratterizzata dall'incrocio tra processi di desacralizzazione del mondo e nuovi processi di sacralizzazione. Sino ad oggi. Dopo la morte di dio, ha trionfato la vita dell'essere umano che, specchiandosi nel divino, ne è risultato deluso e disperato.

L'oggetto-soggetto di culto di questi processi alterni è stato l'individuo, l'essere umano come identità, divina e insieme mondana, posta al di sopra di qualsiasi altro essere vivente. Identità sterminatrice e edificatrice al tempo stesso. Identità che è alla base di ogni sistematico fallimento dell'essere umano nella sua pretesa di distinguersi dalla violenza della natura, delle sue leggi fondate sulla potenza affermatrice e insieme mortale del più forte e sulla cecità del proprio destino. Identità che in nome dello spirito religioso (delle chiese e degli stati, infine degli imperi) ha inibito il senso riposto nel sacro, cioè nell'indicibile dell'essere umano e della sua appartenenza al mondo (Fattori, 2012).

Il declino *disorienta*. *Twin Peaks* "rimedia" (cfr. Bolter, Grusin, 2002) in termini di *straniamento*, questa condizione. Di fatto, annulla lo scorrere lineare, orientato, del tempo, lo rende *indeterminato*. E riaprendo le porte alla sfera del sacro, attraverso il fantastico, l'*horror*, chiude il circuito della fine del tempo storico riattualizzando le radici dell'immaginario contemporaneo: l'inquietudine connessa alla "demagizzazione del mondo" e la sua espressione nella narrativa, l'*Unheimlich*.

Ecco, forse l'elemento di fondo – già presente nella serialità in generale – che il post-seriale esalta è l'indeterminatezza del tempo, quello narrativo, quello dello spettatore. Che si trova preda di due desideri contrastanti: *la soluzione delle vicende che coinvolgono i personaggi, la continuazione all'infinito della storia che stanno seguendo, in cui sono immersi*. Si pensi a *Lost* (Abrams, Lindelof, Lieber, 2004-2010), al "lavoro" dei fans – e questo è un altro elemento del post-seriale, connesso allo sviluppo impetuoso del Web, alla elevazione a potenza delle possibilità di dialogare sulla narrazione che si segue – al loro "lutto", quando la storia finisce, fornendo le soluzioni invocate...

È nell'esaltazione di questo movimento, insieme all'evocazione del magico, che crea una nuova dialettica temporale fra attesa e desiderio, che è forse l'aspetto più profondo della post-serialità.

## Postumano

È forte la consapevolezza che con l'esaurirsi della spinta della modernità si stia prosciugando, insieme con la sua sicurezza ontologica, anche la centralità dell'individuo nato con questa. Che

stiano avanzando all'orizzonte nuove "entità"<sup>3</sup> che per ora, per continuare la discussione, propongo di indicare come "coloro che si sotituiranno all'Umano" così come nato con l'Umanesimo: *un individuo dotato di riflessività del Sé, che colloca se stesso al centro della realtà*, dotato di autoconsapevolezza, e della capacità di governare e modificare il mondo (Hughes, 2006).

Con Anthony Giddens (cfr. 1999) possiamo assumere che il passaggio dalla modernità classica alla tarda modernità (che per il sociologo inglese sta per postmodernità), si sia completato quel processo che ha condotto ad una completa "riflessività del Sé", ma anche all'emergere di incertezze e di paure connesse alla percezione della nostra formazione sociale come una "società del rischio", in cui l'individuo ha abdicato al controllo del suo ambiente – sociale e naturale, passato sotto il controllo di "sistemi esperti", specialistici e specializzati, sempre più astratti e distanti dall'individuo. Questo processo comporta una severa incrinatura della "sicurezza ontologica" e la percezione che il mondo sia tornato ad essere governato da forze oscure, inquietanti, *perturbanti*, mentre appare come sfibrata, esaurita, la potenza progressiva dello stesso individuo moderno, così come definito a partire dall'Umanesimo. Come sembrano concludere anche il sociologo australiano John Carroll (2009) e il filosofo canadese Charles Taylor (2006). Continuando sulla stessa falsariga Alberto Abruzzese (cfr. *supra*) scrive: «L'identità appare corrosa e disaggregata da una serie di fattori di crisi che sono andati crescendo con la forza impercettibile ma inarrestabile che eventi locali e eventi globali – al di là della loro più o meno episodica affermazione – riescono ad avere nelle trame quotidiane del senso comune» (cit.: 79).

E nello stesso tempo si interroga sulle soggettività che sostituiranno l'umano e che potremmo definire "postumane".

In altri termini, anche la sociologa Linda De Feo ragiona sugli stessi temi:

La precarietà del reale, e delle categorie attraverso cui il reale può essere compreso, l'impossibilità di imbrigliare razionalmente l'intera realtà, la radicale assenza di essere, inteso come persistenza stabile nel mondo, sfociano nell'attuale implosione dell'antinomia tra naturale e artificiale, compiutamente realizzata da corpi fluttuanti, che smarriscono la dimensione sacrale, il riferimento a un principio immutabile, e rivelano la propria inabilità a sostenere un'identità forte e precisa, a marcare, con la propria singolarità e intangibilità, il *limen* tra interno ed esterno, a corroborare un mito originario di fondazione (2009: 90).

... dove il riferimento a "corpi fluttuanti" e "implosione dell'antinomia fra naturale e artificiale" rimanda – direi – alla progressiva contaminazione e ibridazione delle identità con le tecnologie del digitale, sia applicate direttamente al corpo organico, sia interfacciate e interagenti con esso attraverso hardware e periferiche del computer.

Le prime definizioni del termine si concentrano sulle ibridazioni fra organico e artificiale in riferimento al corpo. Così, in *Lessico della comunicazione* (Abruzzese, 2003) Davide Borrelli, alla voce "Postumano", definendolo per opposizione alla relazione moderna fra "umano" e tecnologie, funzionanti di fatto come protesi, come "prosecuzione funzionale dell'organismo", scriveva:

Nel postumano, che trova nel motivo immaginario del *cyborg* la sua espressione più emblematica, la tecnologia si impianta invece direttamente all'interno del corpoproducendo un ibrido biotecnologico che – *decostruendo ogni dualismo fondato sulla base di una prospettiva essenzialistica* – rende improprio distinguere tra organico e inorganico, umano e macchinico, naturale e culturale, femminile e maschile (: 453, corsivo mio).

D'altra parte, la stessa De Feo con Michela Mastrodimone avevano rilevato come l'integrità

<sup>3</sup>Uso il termine "entità" in mancanza di meglio, almeno per ora.

del corpo "moderno" fosse già stato messo in discussione dalle sperimentazioni di artisti d'avanguardia come Stelarc (cfr. Mastrosimone, 2009), riprendendo di fatto le argomentazioni di Teresa Macrì in *Il corpo postorganico* (2006). Ma le modifiche e le intrusioni sul corpo dell'umano erano state già previste in anticipo non da uno studioso, ma da un romanziere, James J. Ballard, con il suo *Crash* del 1973, rielaborato per il cinema da David Cronenberg nel 1996, in cui la fusione fra naturale e artificiale, organico e metallico avveniva in un delirio – cercato ad arte – di "dolore e desiderio" (Ballard, 2004: 144-145; cfr. Fattori, 2013a: 203-206). sembra evidente come, ancora agli inizi degli anni Settanta del XX secolo, si cominciasse a percepire l'emergere di nuove modalità di rapporto fra l'interiorità e il corpo, ma queste venivano vissute ancora in termini – almeno per la morale comune – di violenza e perversione, cosa che Ballard, nella sua lucida iconoclastia, metteva in primo piano.

Intanto, nell'ansia di classificazione e di definizione, Giovanni Boccia Artieri (come ricorda Mario Tirino, 2016) propone una distinzione fra corpo *tecnorganico* e *postorganico*, laddove col primo termine si deve intendere il corpo rimodellato sia con interventi di superficie come piercing, tatuaggi e altro, sia quello modificato da intrusioni profonde, come innesti invasivi, protesi biotecnologiche e altro ancora, mentre col secondo Boccia Artieri pensa al corpo smaterializzato e "tradotto"<sup>4</sup> negli ambienti digitali.

Ancora, al dibattito si è aggiunta la ricercatrice Rosi Braidotti (2014) che, se come ricordato da Tirino (cit.), invita a "pensare l'uomo partendo dal superamento della dicotomia natura/cultura", allude anche alle nuove soggettività (per ora minoritarie) che si presentano sulla scena del mondo occidentale come presenze che prefigurano il postumano.

E, oscillando fra immaginario e realtà, devo pensare anche a Sergio Brancato, che in *Fantasmia della modernità* (2014) si concentra anche sullo zombie, come figura emergente oltre l'umano. Come peraltro fa anche la ricercatrice bolognese proveniente dall'area degli studi post-coloniali e delle ricerche di *gender* Gaia Giuliani (2015), ragionando su alcune produzioni cinematografiche e televisive del dopo 11 settembre 2001, in cui gli zombies diventano metafora del "barbaro" proveniente dal sud del mondo, che in alcuni casi viene combattuto, in altri viene "addomesticato" e ridotto a utile servitore domestico (cfr. Fattori, 2016).

Siamo di fronte ad una ampia gamma, quindi, di definizioni e di opzioni, che animano il dibattito sul postumano, ad una raggiera di posizioni e proposte che evidenzia la provenienza e gli interessi dei partecipanti al dibattito – e che, implicitamente, evoca una possibile pluralità del novero delle soggettività che potrebbero rivendicare la propria appartenenza al postumano, quasi "trascorrono per infinite maschere senza fissarsi in nessuna" – laddove già la sociologia della conoscenza parla di "pluralismo" delle visioni del mondo e dei progetti di vita come tratto comune degli individui della contemporaneità (cfr. Berger, Luckmann, 2010).

E allora, per bisogno di completezza – continuando a pedolare fra immaginario narrativo e riflessione teorica – alle figure candidate al postumanesimo è d'obbligo aggiungerne un'altra. Nel 2009 esce nelle sale cinematografiche *Moon* del regista inglese Duncan Jones.

Il protagonista è Sam (Sam Rockwell), un giovane che – coadiuvato da un'intelligenza digitale, cura la manutenzione di una stazione umana sulla Luna. È in attesa che il suo periodo sul satellite della Terra finisca, per poter tornare sul pianeta d'origine e riunirsi alla moglie e alla figlia – nata dopo la sua partenza. Solo che... solo che poco prima della data della sua partenza, Sam scopre di non essere l'unico Sam: prima di lui ce ne sono stati altri, dopo di lui ce ne saranno ancora. Sam, come il Sam che ha trovato esanime vicino ad una installazione della base che era andato a controllare, è un clone. Lui, come "l'altro Sam" ha solo i ricordi del Sam originale, umano, che li aveva preceduti tutti. La sua memoria, la sua *vita* sono fittizie, è solo

<sup>4</sup>"Tradotto" nei due sensi, di "trasferito" e "trascritto".

una copia identica, ma nata in laboratorio, di un uomo che ormai è tornato a casa da tempo, e che non ha ormai più nessun rapporto con le vicende che si svolgono sulla Luna. Ma, essendo una copia identica all'originale – l'estremo approdo della logica della serialità, a ben pensarci – avendone i ricordi – *ha anche i sentimenti, le emozioni, le pulsioni del Sam "naturale"*. È *umano*, in tutto. Solo, la sua vita a orologeria: la data della sua "morte" è già fissata (cfr. Paura, 2010). L'aspetto che qui mi interessa del film, oltre alla tematica del clone in generale, è il fatto che noi spettatori seguiamo tutta la vicenda *dal punto di vista di Sam*, fino al colpo di scena rivelatore.

Due anni prima dell'uscita del film nelle sale, Jean Baudrillard affrontava l'argomento della clonazione. E scriveva:

Ma forse, possiamo interpretare tutto ciò come una specie di avventura, una prova eroica: usando l'artificializzazione degli esseri viventi per capire, infine, quale parte della natura umana può sopravvivere alla grande ordalia. Se scoprissimo che non tutto può essere clonato, simulato, programmato, selezionato geneticamente e neurologicamente, allora ciò che sopravviverebbe potrebbe veramente essere chiamato 'umano': e a questo punto potremmo identificare una volta per tutte le vere inalienabili qualità dell'umano. Ma è ovvio che ci potrebbe essere il rischio, in questa avventura sperimentale, *che niente sia in grado di superare il test – cioè che l'umano sia permanentemente cancellato* (2009: 30, corsivo mio).

Al di là delle estremizzazioni, con il clone, che si aggiunge ad androidi, cyborg, zombies, minoranze varie,<sup>5</sup> si completa questa sorta di zodiaco del Terzo millennio: tutte figure – metaforiche o referenziali – di ciò che potrebbe seguire l'umano nel governo del mondo, tutte frutto della scienza e della tecnologia, reale o immaginaria della modernità,<sup>6</sup> «infinite maschere senza fissarsi in nessuna». Tutte figure in cui è in discussione la dialettica fra corpo e mente.

Lo studioso francese mette – in forma più brutale di altri, che ho citato più sopra – il dito nella piaga: la scomparsa dell'umano della modernità potrebbe avvenire in forma più radicale e definitiva di quanto possiamo immaginare in termini puramente antropologici, come riflesso della fine della modernità: potrebbe sparire anche nella sua esistenza fisica, sostituito materialmente dalle copie di se stesso. Guadagnerebbe, per certi versi l'immortalità (questo l'esito della provocazione di Baudrillard), ma sarebbe – come nel trasferimento delle nostre memorie nelle banche dati di qualche server digitale – un'immortalità vicaria, di cui saremmo del tutto inconsapevoli, e la definitiva scomparsa delle nozioni di *tempo* e *spazio*, i due parametri basilari su cui fondiamo la percezione del nostro essere-nel-mondo: *l'assenza di tempo* della postmodernità.

Torniamo così all'inizio dell'esplorazione che ho avviato: il monologo del detective Cohle in *True Detective*: il nostro essere «cose che si illudono di avere un sé». Rust Cohle appare, nel suo totale disincanto, nel suo distacco da tutto, come l'individuo che ha perfettamente completato la parabola del Sé moderno. Cinico e solitario, segnato da un trauma antico che rimane solo intuito, mostra di non aver bisogno di nessuno, orgoglioso del suo nichilismo assoluto, ma dotato di un'etica ferrea, blindata, anche se spietata, totalmente impermeabile a narrazioni consolatorie che pure nei nostri anni si sono affermate, come quelle New Age o "psicologica" (cfr. Illouz, 2013; Fattori, 2013b), tese a resuscitare tentazioni essenzialiste più o meno mascherate o ipostatizzate. Cohle non si è inventato queste riflessioni, le ha raccolte da

<sup>5</sup>Come nelle riflessioni della Braidotti.

<sup>6</sup>Anche gli zombies: piuttosto che residuo o inserzione nell'immaginario contemporaneo dell'immaginazione del soprannaturale, gli zombies sono in genere le vittime di un virus sfuggito al controllo, o di una catastrofe nucleare; più raramente, di una invasione aliena, se escludiamo quelli del film *L'isola degli zombies* di Victor Halperin, del 1932. All'appello non mancano i "mutanti", che ribattezzati "inumani" popolano la serie *Agents of S.H.I.E.L.D.*

un filosofo tedesco discepolo di Arthur Schopenhauer, Julius Bahnsen, radicalmente pessimista, che scrive: "L'uomo è un'autocosciente nullità".<sup>7</sup> Sulle vicende narrate, incombe un'atmosfera malata, inquietante, impregnata di soprannaturale – e esplicitamente, nelle intenzioni di Pizzolatto, ispirata ai racconti dello scrittore horror Thomas Ligotti e di Howard Phillips Lovecraft.

Forse sta a lui, e ai suoi simili prefigurare la nascita del postumano, di un individuo che è *oltre* i caratteri dell'umano, ma che forse li realizza completamente, assumendo su di sé tutto il peso della lotta contro il Male (cfr. Fattori, 2014; Ribaldo, 2015).

A fargli da contrappeso i "residenti" del mondo di *Westworld* – androidi, cyborg, replicanti? – destinati (condannati?) a vivere infinite esistenze, a lungo uguali l'una all'altra, in un tempo circolare, fino a quando interviene qualche variazione nella sceneggiatura, nella "narrazione" in cui sono inseriti, e che è, di fatto, l'avventura che vivono, direi "iperrealisticamente", gli "ospiti", gli umani paganti che visitano *Westworld*. Così, man mano che arrivano i gruppi di ospiti, i residenti – "resettati" – replicano inconsapevoli la propria parte. Solo che non tutto va sempre come dovrebbe andare, e in qualche modo alcuni residenti cominciano ad avere dei "falsi ricordi", a vivere delle interferenze della memoria, del ricordo, ad avere dei "flash" di eventi che dovevano dimenticare... Il fatto è, come spiega Ford a Bernard, che tutti i residenti vengono forniti di un "antefatto", una storia personale precedente, in genere un episodio tragico, che serve a renderli più "umani". E questa, evidentemente, a un certo punto comincia a interferire con la loro programmazione. Non solo: qualcuno di loro comincia a farsi domande – come gli umani si fanno almeno dai tempi di Shakespeare, Cervantes, Calderon de la Barca – su quale sia lo statuto *vero* di quella che è abituato a considerare "la realtà", intuendo di essere solo una marionetta, mossa da fili neurali che la fanno illudere di prendere decisioni, effettuare scelte – esattamente come nei racconti di Ligotti, in cui i protagonisti percepiscono, terrorizzati e in preda alla disperazione, di essere solo manichini destinati alla sofferenza per il piacere di entità inconcepibili, come in *Sogno di un manichino* (Ligotti, 2012: 41-).

E il cerchio così si chiude: presi, noi spettatori, da una dimensione che rimanda da un lato a *The Truman Show* (Weir, 1998) e *Matrix* (Wachowski, Wachowski, 1999), dall'altro a *Blade Runner*, ci ritroviamo come dentro uno specchio, in cui è il simulacro a chiedersi cos'è che colpisce i suoi sensi, e qual'è il suo statuto... Crollano, per i residenti, i pilastri di quello che considerano il "mondo-dato-per-scontato".

Con *Westworld* si supera una soglia, si attraversa quella membrana non più fra l'organico e l'artificiale, ma fra il soggetto e l'oggetto di esperienza, fra il Sé riflessivo e la pura esistenza. Cosa ci separa più, dall'artefatto, se anche questo si interroga su se stesso? Ecco, forse, l'altra prospettiva del postumano, un'entità che "supera la prova di Turing", come si accenna in una delle battute finali del serial.

Si allude solo a quell'"aspetto spettrale degli avvenimenti", quel "momento spiritualmente tipico" di cui parlava Robert Musil ragionando sul senso profondo del suo capolavoro, *L'uomo senza qualità* (1962): «La storia di questo romanzo risulta essere che la storia che vi si sarebbe dovuta narrare non viene narrata». Così, come in *Twin Peaks*, in *Westworld* le storie che non vengono narrate sono tante: quelle dei residenti, quella della creazione del parco... O meglio, nella narrazione cui assistiamo ne vengono narrate le premesse, "antefatti" che si uniscono a quelli costruiti per i residenti del parco, per gli androidi, mentre il racconto procede intrecciando più piani

---

<sup>7</sup>Citato in Ligotti, 2016: 13. Come spesso succede quando "il saggio usa l'indice per mostrare la Luna", i critici di Pizzolatto, l'autore di *True Detective*, non avendo mai sentito parlare di Bahnsen, si sono comportati come "gli stolti che guardano il dito", accusandolo di aver plagiato Thomas Ligotti, uno dei più interessanti autori di horror contemporaneo, il vero erede di H. P. Lovecraft.



temporali, tornando su se stesso. Tutto nelle vicende narrate è circolare, fungibile, evanescente, perché il nucleo reale, il motore delle cose è altrove, è nascosto, è fatto solo intuire.

In mancanza di categorie nuove, di una strumentazione immaginativa adeguata a interpretare il nuovo, la narrazione post-seriale si organizza evocando il sacro, in tutte le sue forme: la circolarità del tempo in *Westworld*, la percezione di presenze invisibili, malvage, che si affacciano appena oltre i limiti delle nostre percezioni in *Twin Peaks*, in *True Detective*, e in *Westworld*, anche, se pensiamo ai residenti.

Riflettendo le incertezze contemporanee, queste narrazioni "rimediano" un atteggiamento che sembra far ricorso, per dare un nome – e quindi un senso – alle cose, a un vocabolario arcaico, ancestrale, che rimanda a forze insensibili e cieche, al Destino, al Fato, a deità indecifrabili, che si manifestano attraverso la furia delle forze naturali scatenate.

Riemerge il *sacro*, insomma, che in tempi di crisi epocale, di paure e insicurezze come quelli attuali assume le forme più spaventose, più malevole. Il tempo diventa qualcosa di indeterminato, la realtà diventa indecifrabile. Di fronte ad un futuro indeterminabile, a figure, pratiche, sensibilità forse nuove, per ora ampiamente indecifrabili, unica possibilità, per affrontare la condizione umana *nuova*, il nichilismo assoluto, come in Rustin Cohle – erede, peraltro dei grandi nichilisti del XX secolo, come il poeta tedesco Gottfried Benn, o lo scrittore svizzero Friedrich Dürrenmatt (cfr. Fattori, cit.: 186-; 224-). "Uomini postumi", per dirla con Massimo Cacciari, per la capacità predittiva che hanno mostrato: «Anch'essi "praticano" la società, vanno tra gente travestita, sono oggetto di conoscenza, di considerazione e di interesse. *Ma insieme... fanno i fantasmi*» (1980: 16-17, corsivo nel testo).

## Bibliografia

- Abruzzese, A., *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma, 2003.
- Abruzzese, A., *Il crepuscolo dei barbari*, Bevivino, Milano, 2011.
- Ballard, J. G., *Crash*, Feltrinelli, Milano, 2004.
- Baudrillard, J., *Le strategie fatali*, Feltrinelli, Milano, 1984.
- Baudrillard, J., *L'illusione della fine*, Anabasi, Milano, 1993.
- Baudrillard, J., *L'illusione dell'immortalità*, Armando, Roma, 2009.
- Berger P. L., Luckmann T., *Lo smarrimento dell'uomo moderno*, il Mulino, Bologna, 2010.
- Bolter J. D., Grusin R., *Remediation*, Guerini e Associati, Milano, 2002.
- Borrelli, D., *Postumano*, in Abruzzese, 2003.
- Braidotti, R., *Il postumano*, DeriveApprodi, Milano, 2014.
- Brancato, S., *Post-serialità*, Liguori, Napoli, 2011.
- Brancato, S., *Fantasmia della modernità*, Ipermedium, S. Maria C. Vetere, 2014.
- Cacciari, M., *Dallo Steinhof*, Adelphi, Milano, 1980.
- Carroll, J., *Il crollo della cultura occidentale*, Fazi, Roma, 2009.
- Cronenberg, D., *Crash*, Canada/Gb, 1996.
- De Feo, L., *Dai corpi cibernetici agli spazi virtuali*, Rubettino, Soveroa Mannelli, 2009.
- Del Pozzo, D., *Ai confini della realtà*, Lindau, Torino, 2002.
- Denson S., Leyda J. [ed.] *Post-Cinema: The Orizing 21ST-Century Film*, REFRAME Books (a REFRAME imprint) 2016, <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema>.
- Fattori, A., *Guardare a un altro orizzonte insieme a Alberto Abruzzese*, "Quaderni d'Altri Tempi", 37/2012,  
[http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero37/bussole/q37\\_b01.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero37/bussole/q37_b01.html).
- Fattori, A., *Sparire a se stessi*, Ipermedium, S. Maria C. Vetere, 2013a.
- Fattori, A., *Ti/tubare e soffrire*, "Quaderni d'Altri Tempi", 42/2013b,  
[http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero46/bussole/q46\\_b06.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero46/bussole/q46_b06.html).
- Fattori, A., *Indeterminazione e risvegli*, "Quaderni d'Altri Tempi", 52/2014,  
[http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero52/bussole/q52\\_b04.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero52/bussole/q52_b04.html)
- Fattori A., *Postumanità, dis-umanità. Spettri del futuro: zombies, alieni, mutanti, cloni e nuove oppressioni*, in FUTURI 7, giugno 2016.
- Giddens, A., *Identità e società moderna*, Ipermedium, Napoli, 1999.

- Giuliani, G., *Zombie, alieni, mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*, Le Monnier, Firenze, 2015.
- Harvey, D., *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 2002.
- Hughes, T.P., *Il mondo a misura d'uomo*, Codice, Torino, 2006.
- Illouz, E., *Perché l'amore fa soffrire*, il Mulino, Bologna, 2013.
- Jameson, F., *Postmodernismo Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma, 2007.
- Jencks, C., *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, NY, 1977.
- Kern, S., *Il tempo e lo spazio La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- Ligotti, T., *I canti di un sognatore morto*, Elara, Bologna, 2012.
- Ligotti, T., *La cospirazione contro la razza umana*, il Saggiatore, Milano, 2016.
- Lynch, D., Rodley, M., *Io vedo me stesso*, il Saggiatore, Milano, 2016.
- Lynch, J., *Il diario segreto di Laura Palmer*, Sperling & Kupfer, Milano, 1991.
- Lyotard, J.-F., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1981.
- Macri, T., *Il corpo postorganico*, Costa e Nolan, Genova, 1996.
- Mastrosimone, M., *Stelarc, se questo è un uomo*, "Quaderni d'Altri Tempi", 19/2009, [http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero19/03mappe/q19\\_m02stelarc01.htm](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero19/03mappe/q19_m02stelarc01.htm)
- Musil, R., *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 1962.
- Paura, R., *Dalla Luna a Marte, c'è sempre meno spazio per gli uomini*, "Quaderni d'Altri Tempi", 28/2010, [http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero28/bussole/q28\\_b04.htm](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero28/bussole/q28_b04.htm)
- Pecchinenda, G., *Homunculs*, Liguori, Napoli, 2007.
- Ribaldo, C., *Case infestate*, "Quaderni d'Altri Tempi", 56/2015, <http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero56/episodi/13.html>
- Taylor, C., *Il disagio della modernità*, Laterza, Bari-Roma, 2006.
- Teti, M., Tirino, M., *Una visione della serialità tv e di una vita fuori del comune: l'immaginario poetico de I segreti di Twin Peaks/1*, "Officina sedici", 12/2016, <http://www.officinasedici.org/2016/12/15/visione-della-serialita-tv-dellesistenza-dal-comune-limmaginario-poetico-de-segreti-twin-peaks-marco-teti-mario-tirino/> .
- Tirino, M., *Tecnoimmaginari postumani*, "Segnocinema", 202/XXXVI, 11/12-2016.

## Videografia

Abrams, J.J., Lindelof, D., Lieber, J., *Lost*, Abc, Bad Robot, Grass Skirt, Usa, 2004-2010.

Jones, D., *Moon*, Gb, 2009.

Lynch, D., *Eraserhead La mente che cancella*, Usa, 1977.

Lynch, D., *Velluto blu*, Usa, 1986.

Lynch, D., Frost, M., *I segreti di Twin Peaks*, Abc, Usa, 1990-1991.

Lynch, D., *Fuoco cammina con me*, Usa, 1992.

Nolan, J., Loy, L., *Westworld Dove tutto è concesso*, Hbo, Usa, 2016.

Star, D., *Sex and the City*, Hbo, Usa, 1998-2004.

Wachowski A., Wachowski L., *Matrix*, Usa, 1999.

Weir, P., *The Truman Show*, Usa, 1998.

Whedon, J., Whedon, J., Tancharoen M, *Agents of S.H.I.E.L.D.*, Abc, Marvel, Mutant Enemy, Usa, 2013-.

## Nota bio-bibliografica

Adolfo Fattori, 1955. Ha pubblicato, fra l'altro, *L'immaginazione tecnologica* (1980), *Di cose oscure e inquietanti* (1995), *Memorie dal futuro. Spazio tempo identità nella fantascienza* (2001), *Materia dei sogni Elementi di sceneggiatura per le scienze sociali* (2006), *Cronache del tempo veloce. Immaginario e Novecento* (2010), *Sparire a se stessi. Interrogazioni sull'identità contemporanea* (2013). Ha curato con Antonio Fabozzi la voce *Fantascienza* nella *Letteratura Italiana* Einaudi (1984). Insegna Sociologia della comunicazione presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Ha insegnato Sociologia della comunicazione presso l'Università Federico II.

**Fausto Colombo e Ruggero Eugeni (2015), a cura di, “*Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia - Volume II. I media alla sfida della democrazia (1945-1978)*”, Vita e Pensiero, Milano.**

Francesca Fichera

Università degli Studi di Napoli Federico II

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/5199>

In questi anni di tensioni e frizioni continue fra i concetti di globale e locale, l'idea di progettare e mettere a punto una *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia* risulta tanto ambiziosa quanto necessaria. In tema di narrazioni, l'obiettivo di raccontare l'Italia attraverso i media e i media *attraversanti* l'Italia entro una prospettiva “a tutto tondo” viene colto e raggiunto dal Dipartimento di Scienze della comunicazione e dello spettacolo dell'Università Cattolica del Sacro Cuore con un'opera in tre volumi. Fra *I media alla sfida della modernità (1900-1945)* (Bernardi, Mosconi 2016) e *I media alla sfida della convergenza (dal 1975 a oggi)* (Grasso 2016) quella de *I media alla sfida della democrazia (1945-1978)*, a cura di Fausto Colombo e Ruggero Eugeni, va a costituire la tappa intermedia e insieme cruciale di tale percorso narrativo. Si parla non a caso di “normalizzazione repubblicana” al di là delle sue più ovvie conseguenze sociopolitiche, mettendo cioè sotto la lente la reazione dell'ancora giovane sistema mediatico italiano rispetto al decisivo cambio di rotta del Paese ed entro i termini della successiva cesura temporale che ne ha segnato la storia: gli anni Settanta, decennio della crisi mondiale e della sua drammatica interiorizzazione da parte del contesto nostrano.

È evidente la scelta di effettuare prima di tutto una suddivisione macrostrutturale in periodi di tempo ben definiti, *modus* che diviene necessario applicare, come precisato da Colombo stesso in introduzione al testo, anche allo sviluppo dei singoli volumi e dei saggi che li compongono. Il *fil rouge* cronologico interno passa tuttavia su un piano di minore risalto rispetto all'articolazione in sezioni tematiche del corpus testuale, diviso fra Teatro, Informazione, Editoria, Cinema, Radio, Tv, Musica e Pubblicità per quelli che paiono chiari motivi di orientamento alla lettura – e che sarebbero già di per sé sufficienti a sottolineare il ruolo di *strumento formativo* di alto livello specialistico rivestito da quest'opera. A ciò s'aggiunge l'intrinseca *coralità* del testo, resa concreta dall'ulteriore segmentazione delle sue unità e dunque dalla varietà di contributi e di autori chiamati a riempire le sue aree specifiche. Per ogni parte del discorso valgono e si dipanano narrazioni e punti di osservazione differenti, impegnati sia a passare in rassegna gli elementi storiografici più noti che a riportare alla luce quei processi spesso lasciati nell'ombra di questioni solitamente ritenute – sia per ragioni di spazio che di concetto – d'importanza prioritaria nell'ormai ampio bacino degli studi sull'industria culturale. È quanto accade per esempio con la digressione curata da Roberto Della Torre in merito ai rapporti fra pubblicità e cinema d'animazione del Belpaese, oppure nell'ambito del focus di Paola Abbiezzi che racconta della fortuna del radiodocumentario.

L'unico *a solo* del coro di interventi orchestrato dai curatori porta la firma di Gioachino Lanotte e riguarda la musica. Piuttosto che all'evidente corposità del testo, sembra abbastanza lecito riportare il senso di tale *isolamento* alla funzione particolare che l'oggetto in esame, ossia l'industria musicale, ha saputo assumere rispetto all'insieme delle produzioni culturali dell'Italia di metà Novecento: quello di catalizzatore, *contenitore*, emblematica narrazione delle narrazioni. Nel saggio di Lanotte si rispecchia l'intero impianto logico e cronologico di questo

secondo volume della *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia* ma anche, e prima di tutto, trovano spazio quelli che sono i suoi nodi, i suoi temi, le sue linee-guida; non ultima, l'indagine sulle svariate implicazioni sottese al passaggio generazionale dal secondo dopoguerra in avanti. Ancora una volta nell'introduzione al testo, Colombo ribadisce quanto aveva già evidenziato fra le pagine de *La cultura sottile* (1999) e cioè che esiste una relazione decisiva fra generazioni e sviluppo di nuovi contenuti e strategie di consumo dei media. Lungi dall'approfondire un dibattito che necessiterebbe di una trattazione a sé e perciò inadeguato ai vincoli dati dal formato antologico, Colombo si limita a individuarne i punti focali raggruppando le generazioni in base all'ordine con cui si sono affacciate sulla scena sociale e al loro *peso* in termini culturali. Tale analisi delle dinamiche generazionali, che *linka* implicitamente all'articolo di Lanotte e non solo rivelando la natura ipertestuale nascosta del libro, sconfinava inevitabilmente nella riflessione su un'altra figura sociale – e nel caso specifico anche professionale – che è parte integrante degli ingranaggi dell'industria culturale: quella dell'autore. Il racconto della trasformazione della scena musicale italiana dagli anni Cinquanta ai Settanta, come pure gli excursus sui grandi nomi del teatro e del cinema presenti nelle sezioni dedicate, passa per le persone ancora prima che per gli eventi – perché *l'apparato canzonettistico* non sarebbe stato possibile senza lo spirito di iniziativa dei direttori d'orchestra prima e del coraggio di singoli autori e imprenditori nella sua fase più matura.

La narrazione delle dinamiche di scambio fra intellettuali e pubblico, sistema produttivo e personalità autoriali, è senza dubbio e giustamente uno dei principali *leitmotiv* di questo volume, fra quegli elementi che ne realizzano concretamente il desiderio di coerenza e unitarietà a scanso della straordinaria varietà di punti di vista che lo costituisce. Nella *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia* il compito di fornire uno strumento storiografico completo sui decenni più complessi e tumultuosi del nostro passato culturale convive con quello di offrire un bagaglio di riferimenti utili anche alla più circoscritta delle ricerche di settore.

## Bibliografia

Bernardi Claudio, Mosconi Elena (2016), a cura di, *I media alla sfida della modernità (1900-1945). Volume I*, Vita e Pensiero, Milano.

Colombo Fausto (1999), *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano.

Grasso Aldo (2016), a cura di, *I media alla sfida della convergenza (dal 1979 a oggi). Volume III*, Vita e Pensiero, Milano.

## Nota bio-bibliografica

Francesca Fichera nasce a Napoli, dove vive e studia. Dopo la laurea in Storia e Critica del Cinema conseguita all'Università di Salerno, si specializza in Sociologia e Storia dei Media presso l'Università Federico II di Napoli, dove prosegue il suo percorso come dottoranda in Scienze Sociali e Statistiche. Giornalista pubblicista iscritta all'Ordine e attiva su diverse testate, dal 2013 collabora con la rivista scientifica *Quaderni d'Altri Tempi*. Scrive e pubblica racconti di genere.