

OLTRE LA LINEA

1

Curatori della collana:

Simonetta Bisi (“Sapienza” Università di Roma)

Paolo de Nardis (“Sapienza” Università di Roma)

Nicola Porro (Università di Cassino)

Nicola Porro

CORPI E IMMAGINARIO

Memoria, seduzione e potere
dal Milite ignoto al *Grande Fratello*



BONANNO EDITORE

Proprietà artistiche e letterarie riservate
Copyright © 2010 – Gruppo Editoriale s.r.l.
ACIREALE – ROMA

www.bonannoeditore.com – gruppoeditorialesrl@tiscali.it

A Giulia

Indice

Introduzione pag. 9

Parte I

**1. Corpi della memoria e dell'identità:
la narrazione del Milite ignoto** „ 15

1.1. Dall'inutile strage alla vittoria mutilata „ 15

1.2. Il primo atto. Un teatro di morte e pietà „ 17

1.3. Un centro mobile: immagini ed emozioni „ 22

1.4. Il secondo atto. Una scelta sciamanica „ 26

1.5. Il terzo atto. In marcia nella nazione „ 30

1.6. La fondazione di una religione politica „ 35

1.7. Il quarto atto. L'apoteosi „ 38

1.8. Il corpo del soldato e le sue icone „ 41

1.9. Ideologia e ingegneria della memoria „ 45

1.10. Conclusioni „ 49

2. Corpi della devozione, del carisma e del potere „ 53

2.1. Il saio e l'orbace „ 53

2.2. Padre Pio: la narrazione delle stimmate „ 54

2.3. Il santo e l'arcano „ 59

2.4. La chiamata „ 64

2.5. Un corpo sugli altari „ 70

2.6. Le icone dei nazionalismi „ 74

2.7. Mussolini: il corpo totale „ 78

2.8. Dall'apoteosi alla profanazione „ 84

2.9. Un rito cruento „ 88

2.10. Un cadavere ingombrante „ 92

2.11. Conclusioni „ 95

Parte II

3. Corpi della fantasia, della tecnica e della trasgressione „ 99

3.1. Una transizione culturale „ 99

3.2. I corpi della radio: il racconto del pallone „ 102

3.3. <i>I corpi della radio: figurine e parodia</i>	pag. 107
3.4. <i>I corpi della radio: arrivano gli alieni</i>	„ 110
3.5. <i>I corpi della celluloid: telefoni bianche e maggiorate</i>	„ 116
3.6. <i>La religione del desiderio</i>	„ 124
3.7. <i>La trasfigurazione dei leader</i>	„ 127
3.6. <i>Il corpo sovversivo: Lisa Lyon</i>	„ 131
3.7. <i>Corpo epifanico e corpo mutante: Moana e Orlan</i>	„ 135
3.8. <i>Un corpo elettronico: Ezio Auditore, nobiluomo fiorentino</i>	„ 144
3.9. <i>Conclusioni</i>	„ 149
4. Corpi di reality: la seduzione al tempo del “Grande Fratello”	„ 151
4.1. <i>L'ideologia del format</i>	„ 151
4.2. <i>Voglia di Grande Fratello</i>	„ 154
4.3. <i>Il populismo digitale</i>	„ 156
4.4. <i>Tipologie della conquistista</i>	„ 160
4.5. <i>La normalità sdoganata</i>	„ 163
4.6. <i>Una procace ambiguità</i>	„ 167
4.7. <i>Sulla nave di Foucault</i>	„ 170
4.8. <i>Fenomenologia del corpo-sineddoche</i>	„ 173
4.9. <i>Il pop aristotelico</i>	„ 177
4.10. <i>Ritorno al panottico?</i>	„ 181
4.11. <i>Un ozio senza riposo</i>	„ 185
4.12. <i>Totem e tribù</i>	„ 188
4.13. <i>Un romanzo d'appendice ipermoderno</i>	„ 191
4.14. <i>Prede e predatori</i>	„ 195
4.15. <i>La seduzione sportivizzata</i>	„ 199
4.16. <i>Una linea Maginot</i>	„ 202
4.17. <i>Il siparietto di Alessia</i>	„ 205
4.18. <i>La tv di carne</i>	„ 208
4.19. <i>Conclusioni</i>	„ 212
Conclusioni	„ 215
Bibliografia	„ 227

Introduzione

Questo volume è dedicato all'analisi di narrazioni del corpo in varie stagioni e in diversi contesti della tarda modernità. Racconti che rinviano a icone delle quali si cercherà di ricostruire, con gli strumenti della ricerca sociale, l'impatto sull'immaginario collettivo. Ci si propone così di far emergere latenze culturali, trame sottese e significati elaborati o rielaborati in relazione a mutevoli sensibilità o, più raramente, a esplicite finalità ideologiche.

Nella prima parte si proporrà una ricostruzione di potenti icone corporali che accompagnano in Italia la stagione finale di quelle che Lyotard (1979) ha chiamato *Grandi Narrazioni*. Nella seconda ci si occuperà invece di varie micronarrazioni, che condensano figure simbolo della transizione alla tarda modernità.

L'opposizione fra un *prima*, dominato dalle ultime Grandi Narrazioni, e un *dopo*, la fase tardo-moderna delle micronarrazioni, è puramente didascalica. Serve a evidenziare i tratti salienti di quella stagione di incerto profilo definita, in mancanza di meglio, come postmodernità. O meglio: di quella configurazione sociale, che si esprimerà nell'ideologia della globalizzazione e negli apparati simbolici della *ipermodernità*. Formula quest'ultima che più correttamente riassume sia gli elementi di continuità sia quelli di discontinuità nei confronti dell'epoca tardo-industriale.

Le Grandi Narrazioni, evocatrici di memoria e produttrici di identità, non si sono esaurite con la cesura storica rappresentata dalla Seconda guerra mondiale. Le rivoluzioni politiche della seconda metà del XX secolo, le lotte di liberazione nazionale contro il colonialismo, i movimenti contro la segregazione razziale hanno prodotto gallerie iconiche poderose. I volti e i corpi di Gandhi e Mao, di Castro e Guevara, di Luther King e Mandela ne hanno offerto incarnazioni suggestive. Due grandi seduttori dell'immaginario, come Kennedy e Obama, daranno consistenza iconica e proiezione planetaria alla narrazione del Sogno americano negli anni della Guerra fredda e in quelli della globalizzazione. Il repertorio di favole e immagini che da secoli dà forma al rapporto fra seduzione e potere, privilegio dinastico e fatalità tragica, rivivrà nella narrazione iconica di

Grace Kelly e di Lady Diana. Le contemporanee monarchie repubblicane celebreranno la fusione di seduzione e potere in coppie *glamour* di straordinario impatto mediatico: prima John e Jacqueline Kennedy e qualche decennio dopo Nicolas Sarkozy e Carla Bruni, il presidente francese e la top model italiana. Immagini celate o inquietanti – il volto mascherato del subcomandante Marcos o le figure ieratiche dell'imam Khomeini e dello sceicco del terrore Osama Bin Laden – incarnaeranno gli incubi dell'Occidente e una controstoria della globalizzazione. Anche i 'corpi del male' saranno parte essenziale di narrazioni politiche affidate a riti di degradazione e profanazione, come nella brutale rappresentazione del processo e della fucilazione dei coniugi Ceausescu. Attraverso il corpo detronizzato di Saddam – frugato, ristretto in una gabbia di tribunale, penzolante in diretta televisiva da una forca – si cercherà di suscitare l'illusione di una definitiva sconfitta del totalitarismo terzomondista. La competizione per la conquista dello spazio fra le due superpotenze della Guerra fredda, Usa e Urss, è un altro esempio di Grande Narrazione sopravvissuta alla presunta fine delle Grandi Narrazioni. Anch'essa si fisserà nell'immaginario collettivo attraverso icone corporali: in quella compressa nella capsula di una navicella spaziale del cosmonauta sovietico Gagarin (1961) e otto anni dopo nelle sagome danzanti sulla superficie lunare degli astronauti statunitensi Armstrong e Aldrin (1969). Anche la rivoluzione informatica e telematica o i progressi della genetica, della medicina, della biologia e della bionica, che consentiranno formidabili applicazioni alla vita quotidiana, danno forma a narrazioni collettive. Non prive a loro volta di figure simbolo, da Christiaan Barnard a Bill Gates. Interminabile sarebbe l'elenco dei repertori iconici che si sviluppano in territori colonizzati dall'immaginario del corpo, come lo spettacolo e lo sport.

Fra la fine dei Cinquanta e la fine dei Novanta l'ideologia delle magnifiche sorti e progressive dell'umanità si condenserà addirittura in due umili icone non umane: quella della cagnetta Laika, primo inconsapevole martire della corsa allo spazio (1957), e quella della pecora Dolly, primo mammifero clonato da una cellula adulta (1996).

È dunque opinabile liquidare le Grandi Narrazioni della memoria, della seduzione e del potere come un puro retaggio del passato (Lipovetsky 2004). Ed è altrettanto evidente come già nell'epoca fra le due guerre, segnata dalle fortune ideologiche e militari dei totali-

tarismi, la cronaca, l'arte, il sistema mediatico, lo sport abbiano dato vita a molteplici micronarrazioni. Tutte incastonate nel loro tempo storico ma insieme capaci di anticipare il racconto pubblico della tarda modernità. Charles (2009) ha approfondito la critica alla tesi di Lyotard sulla fine delle *metanarrazioni*. L'ipermodernità, a suo parere, non nega i quattro pilastri della modernità: liberazione e valorizzazione dell'individuo, idea della democrazia come solo sistema capace di coniugare libertà e sicurezza, ideologia del mercato, sviluppo tecnoscientifico come risposta universale ai problemi dell'umanità. Secondo questa tesi, le Grandi Narrazioni sfumano nella memoria collettiva e perdono il loro potere ordinativo soltanto perché le abbiamo interiorizzate, perché 'pensiamo e agiamo come dei moderni'. Per Charles l'ipermodernità è piuttosto la modernità libera dalle illusioni, privata del trascendente. Una 'modernizzazione della modernità' che ne radicalizza i principi e fa propria un'etica (e un'estetica) secolari, ispirate ai consumi di massa e a una visione della vita emozionale e individualistica.

Questo approccio aiuta a comprendere come l'immaginario del Novecento, attraverso grandi o piccole narrazioni che spesso assumono il corpo a metafora sociale, conosca una progressiva trasformazione di stilemi, linguaggi, codici comunicativi. La storia delle comunità umane è da sempre scritta nei corpi (Cipriani 2005). Il corpo dà evidenza a diritti (*l'habeas corpus*), a differenze (il genere, l'appartenenza etnica), a forme di stigma (povertà, esclusione, disabilità). Può addirittura divenire un'arma (i kamikaze). Ogni epoca produce tuttavia proprie narrazioni culturali e iconiche del corpo. La crisi dei sistemi ideologici totalizzanti, per un lato, e lo sviluppo, la diversificazione e la progressiva ibridazione dei media, per l'altro, mutano davvero la rappresentazione della modernità.

Uno sguardo d'insieme sembrerebbe confermare un luogo comune della letteratura sociologica contemporanea: a sistemi di significato e repertori visuali strutturati, coerenti e compatti si sostituisce un caleidoscopio di immagini e frammenti. La stilistica dei musei delle cere – corpi del potere e della seduzione filologicamente riprodotti e fissati nel tempo – si oppone al racconto solubile dell'era digitale, capace di 'interpretare' icone reali o di inventarne a ripetizione di immaginarie. Un'osservazione ravvicinata rintraccia però linee di continuità, persistenze e reminiscenze identitarie. Lo

scenario è animato da ibridazioni, prestiti e scambi, negoziazioni di senso. Non autorizza generalizzazioni e conclusioni sbrigative. Le icone dell'immaginario corporale si offrono come possibile campo di indagine per verificare e insieme problematizzare e contestualizzare non tanto la *rappresentazione* quanto la *costruzione* di significato della tarda modernità.

L'ipotesi di lavoro adottata non presuppone dunque una radicale discontinuità fra il tempo delle Grandi Narrazioni e il presente storico. Si propone piuttosto di sottoporla a verifica, distinguendo fra le due arene di significato in un'accezione *debole* e strettamente metodologica. L'analisi ha riguardato alcuni esempi di rappresentazione-costruzione iconica associati alle Grandi Narrazioni del primo Novecento (il racconto mitopoietico del Milite ignoto, la stigmatizzazione di padre Pio, la narrazione e la contronarrazione del corpo di Mussolini) e una serie di micronarrazioni giudicate rappresentative della tarda modernità. Fra queste ultime ci si è soffermati sul caso esemplare costituito dal 'racconto dei corpi' in un reality televisivo di successo.

Nello svolgimento dei temi trattati si è fatto ricorso a strumenti e strategie di ricerca differenziati: la ricostruzione storico-interpretativa di alcune epopee del nazionalismo e della devozione religiosa; la descrizione di vicende, personaggi e immagini 'minori' ma esemplari del percorso che conduce all'ipermodernità; infine una ricerca empirica condotta attraverso l'analisi di un programma di intrattenimento.

I casi indagati riguardano prevalentemente ma non esclusivamente l'Italia. L'ipotesi di lavoro, tesa a cogliere la relazione fra immaginario e produzione di identità collettive, si è via via definita attorno alla relazione fra le categorie di memoria, seduzione e potere. Esiste in materia una vasta letteratura antropologica, sociologica e storico-sociale. L'ispirazione è però venuta principalmente da due *profezie romanizzate* che anticipano il genere della fantascienza del disincanto, sottratta agli entusiasmi e alle ingenuità del positivismo. Il riferimento è al *Mondo Nuovo*, immaginato negli anni Trenta da Aldous Huxley (1932), e al *1984* con cui George Orwell (1949), alla fine dei Quaranta, dà veste narrativa all'incubo di un nuovo totalitarismo. Racconti che si concentrano sulle strategie di controllo che

hanno per oggetto quelli che Foucault avrebbe definito ‘corpi assoggettati’. Già Neil Postman (1985), optando dichiaratamente per la tesi di Huxley, li aveva assunti come alternativi paradigmi di significato per una riflessione sociologica sull’umanità contemporanea. Malinconicamente condannata a ‘divertirsi da morire’ piuttosto che sottoposta al regime tecno-poliziesco paventato da Orwell.

Filosofi e sociologi della tarda modernità, da Foucault a Bauman, da Giddens ad Agamben, hanno declinato questa problematica nei termini della *biopolitica*. Altri, come Baudrillard, Lyotard, McLuhan, Castells, Langman, Augé, Maffesoli e Postman – o in Italia Melucci, Cipriani, Borgna e Pozzi –, hanno rintracciato nel racconto postmoderno (o *ipermoderno*) un’impronta iconica e corporeale che meglio di ogni altra allude alla ricerca di significato, incerta, controversa e contraddittoria, della contemporaneità. Corpi che abitano villaggi globali, città delle reti, comunità re-tribalizzate, non-luoghi e iperluoghi e tutti gli spazi fisici e simbolici in cui la fantasia lessicale dei sociologi ha ubicato la ricerca di senso del nostro presente. *Rappresentazioni* sociali che attraverso *icone* corporali prefigurano *costruzioni* dell’identità e del significato.

I termini, che ricorreranno frequentemente nel testo, vanno preliminarmente precisati. Una *rappresentazione* sociale è prodotta dall’intreccio fra immagini mentali che riproducono aspetti e funzioni del corpo e *icone* (Farr e Moscovici 1989). Queste ultime denotano rappresentazioni concrete, esplicite e tangibili. Capaci di fissarsi nell’immaginario di massa, come il corpo macchina che, in sintonia con la cultura dell’industrialismo, fornì l’archetipo contemporaneo del corpo del lavoratore, del soldato e dell’atleta. Per estensione, figure significative di una cultura sociale, identificabili in personaggi simbolo, possono essere analizzate come icone. Per *costruzione* sociale della corporeità intendiamo invece quei processi, metodi e saperi tramite i quali una formazione sociale agisce in maniera tendenzialmente organizzata e relativamente continuativa sulla morfologia dei corpi, la loro stessa fisiologia e i loro comportamenti. La medicalizzazione dell’efficienza fisica è un esempio di costruzione sociale della salute.

In breve: quelli di cui ci si occuperà in questo lavoro sono corpi *sociali*. Essi istituiscono però una cesura rispetto alla nozione di

‘corpo sociale’ ereditata dalla sociologia funzionalistica e dall’analisi politologica, concentrate sui gruppi, le classi e le istituzioni. La rappresentazione strutturale dell’ordine sociale si è sempre espressa, d’altronde, attraverso metafore corporali. Da Platone a Menenio Agrippa, sino alla descrizione delle caste e degli ordini feudali, le gerarchie sociali si sono sempre definite somaticamente (la testa, il cuore, il ventre ecc.). In qualche caso, come quello del Giappone medievale sino all’epoca Tokugawa compresa (1603-1868), è un sistema di tabù associati a pratiche del corpo a generare l’esclusione. Il contatto con il sangue (macellai, conciatori), le pratiche che hanno a che fare con la materialità della nascita e della morte (levatrici, boia, becchini) o con esperienze corporali impure (meretrici) collocavano al di fuori delle caste riconosciute i ‘non uomini’ (*binin*). Uno stigma che ancora nel XXI secolo, seppure legalmente rimosso, continua in parte a colpire il cetto dei *burakumin*.

L’occidentalizzazione del mondo, privilegiando un modello di *società somatica* (B.S. Turner 1995), ha imposto una sorta di dittatura culturale della bellezza e dell’efficienza. Indagarne i caratteri e le traiettorie impone un approccio prevalentemente interpretativo, concentrato sui vissuti, i simboli e le narrazioni. Nella prima parte (capitoli 1 e 2) si svilupperà un itinerario diacronico con il ricorso a contributi della ricerca storica e storico-sociale. Nel primo capitolo della seconda parte saranno ricostruiti alcuni *cammei corporali* della transizione. Sarà invece di tipo sincronico e basata su materiali empirici l’analisi condotta sulla versione italiana (l’edizione numero 9) del *Grande Fratello* televisivo.

Un ringraziamento al dottor Mauro Bonanno per aver sostenuto un progetto ‘oltre la linea’ e ai colleghi Simonetta Bisi e Paolo de Nardis per aver condiviso l’ispirazione del lavoro e per i loro consigli e incoraggiamenti. Grazie anche a Patrizio Paolinelli per il prezioso contributo alla letteratura relativa al *Grande Fratello* e all’analisi dei materiali. Mia figlia Eugenia ha collaborato alla rilevazione empirica e a integrare l’analisi con un’ottica di genere e di generazione, aiutandomi a sopravvivere al visionamento del reality e a coglierne aspetti che mi sarebbero sfuggiti.

N. P.

Parte I

1. Corpi della memoria e dell'identità: la narrazione del Milite ignoto*

1.1. *Dall'inutile strage alla vittoria mutilata*

Il primo agosto 1917 papa Benedetto XV aveva definito la Prima guerra mondiale 'inutile strage'. Pochi mesi dopo ne avrebbe parlato come del 'suicidio dell'Europa civile'. Un anatema motivato da ragioni etiche e da preoccupazioni politiche che conteneva in sé un'intuizione sociologica. La nascita delle contemporanee società di massa è infatti convenzionalmente associata in Europa alla Grande guerra che insanguina il continente fra il 1914 e il 1918. Essa rappresenta l'epilogo cruento della stagione della nazionalizzazione. Darà però anche origine a quel mito del combattente che costituirà fra le due guerre un elemento nevralgico nella costruzione delle ideologie nazionalistiche e dei loro apparati simbolici. Le dimensioni del conflitto sono terrificanti. Durante la guerra perdono la vita tredici milioni di persone, in gran parte giovani maschi arruolati nei diversi eserciti nazionali. La più sanguinosa esperienza bellica del passato, la campagna di Russia condotta dall'armata napoleonica nel 1812, era costata la vita ad 'appena' 400.000 uomini. Con la Prima guerra mondiale l'esperienza della morte diviene un'esperienza di massa, influenzando anch'essa profondamente l'immaginario nazionalistico in gestazione. Secondo Mosse (1990) la costruzione del mito politico combattentistico ebbe origine da un'esigenza di legittimazione politica delle leadership dei Paesi belligeranti. Si trattava di rendere

* Il capitolo rappresenta una versione aggiornata dell'articolo pubblicato su "Rivista trimestrale di Scienza dell'Amministrazione", LIII, 2, 2009: 5-28, con il titolo *Il corpo della Nazione. Mito politico e immaginario nazionalistico nella narrazione del Milite ignoto*.

accettabile l'esperienza senza precedenti del sacrificio della vita a scala di massa. Negli stessi anni, la guerra suggerisce a Freud l'idea di un principio di morte (*Thanatos*) opposto e complementare al principio di piacere (*Eros*), mentre Jung indagherà la funzione dei simboli nelle strategie di elaborazione del lutto collettivo. Le logiche politiche e le elaborazioni intellettuali incontrano però i corpi nella loro materialità. I corpi dei caduti ancora dispersi nei campi di battaglia e quelli dei reduci feriti, mutilati, offesi nella loro stessa dignità di uomini. Le associazioni dei reduci e il movimento dei volontari saranno fra i protagonisti di una produzione simbolica in cui la mistica del sacrificio si associa a una domanda di ri-nascita. La morte dei combattenti si fa antefatto eroico di una palingenesi nazionalistica. Al mito politico nazionalistico non serve celebrare un corpo individuale e dotato di prerogative soprannaturali, come nel culto religioso dei santi martiri. Si fa strada l'idea che debba essere un corpo nella sua vulnerabile materialità a rappresentare quello, per definizione *politico*, della Nazione. Per trasformarsi nel corpo di tutti esso non dovrà appartenere a nessuno, dovrà essere anonimo. La sacralizzazione dei poveri resti di un soldato senza nome dovrà rappresentare la pietà, ma anche l'orgoglio ferito di un'intera nazione. Sentimenti e risentimenti che prendono le forme di un'altra rappresentazione corporea, quella della 'vittoria mutilata'. È il tema, agitato dalla propaganda nazionalistica, del mancato riconoscimento all'Italia dello status di grande potenza mondiale. Il trattato di pace, sottoscritto nel 1919 a Versailles, aveva infatti frustrato le ambizioni espansionistiche dell'Italia, che pure aveva contribuito alla sconfitta degli Imperi centrali pagando il tributo di sangue di seicentocinquantamila caduti. La 'vittoria mutilata' finirà per alimentare un risentimento diffuso, che la propaganda nazionalistica indirizzerà tanto verso le potenze democratiche, dipinte come rapaci e decadenti, quanto contro un ceto politico italiano giudicato inerte e remissivo sino alle soglie della complicità. Quella del Milite ignoto è una narrazione fondata sul ricorso costante a metafore della corporeità. Essa descrive un itinerario dell'identità e nell'identità che dà forma e significato a un mito politico in gestazione. Attorno ad esso si delincheranno arene di conflitto e significati controversi (Jedlowski 2002). La ricostruzione della vicenda che si proporrà si articola in quattro consecutivi passaggi temporali.

Attraverso di essi si svilupperà un'imponente operazione di *ingegneria della memoria* e prenderà forma il significato sociale della vicenda.

1.2. *Il primo atto. Un teatro di morte e di pietà*

L'esito militare del conflitto aveva disegnato un ordine mondiale inedito. Quattro imperi si erano dissolti. Era emersa una nuova gerarchia delle potenze. Ferite profonde erano però state inferte anche ai regimi democratici. Con la pace si resero evidenti all'opinione pubblica europea le dimensioni della tragedia. In tutti i Paesi imperversava una drammatica crisi economica, con disoccupazione di massa e acute tensioni sociali. Alle sofferenze patite in guerra e alle loro conseguenze sociali si era aggiunta l'emergenza sanitaria della micidiale epidemia di febbre spagnola. I campi di battaglia erano ancora disseminati di resti umani privi di decorosa sepoltura. In Italia l'intero arco alpino orientale rappresentava una sorta di immenso cimitero che era necessario 'bonificare', verificando la possibilità di identificazione dei corpi non riconosciuti e accelerando le procedure previste dalle norme sanitarie e urbanistiche. Date le condizioni di conservazione delle spoglie, l'identificazione non era sempre facile. Spesso le piastrine di riconoscimento consentivano solo di identificare l'armata di appartenenza dei caduti. I poveri resti venivano così frequentemente avviati a ossari improvvisati.

Già nel 1920 il generale Giulio Douhet, un militare di forte temperamento e dalla carriera burrascosa, nonché fondatore dell'Unione nazionale ufficiali e soldati, aveva proposto in un articolo intitolato *Per la tomba del Soldato ignoto al Pantheon*, pubblicato il 24 agosto sul periodico *Il Doverè* da lui diretto, di tumulare solennemente a Roma le spoglie di un soldato ignoto a rappresentare tutte le vittime della guerra. Il generale si preoccupa di evitare incomprensioni sul senso politico della proposta. Rivolgendosi soprattutto alle forze della sinistra, egli afferma che la celebrazione

non significa affatto l'apoteosi della guerra. Significa l'esaltazione del cittadino che ha compiuto il suo dovere fino alla morte, perché

tale era il suo dovere. Qualunque sia l'assetto sociale cui un partito può aspirare vi saranno sempre dei doveri che esigono di essere compiuti fino alla morte [...] l'apoteosi del Soldato non è l'esaltazione di un ceto, di una classe, di una categoria, è l'esaltazione di tutto un popolo nei suoi figli più devoti.

Un apposito disegno di legge sarà approvato dalla Camera dei deputati nel gennaio 1921. “Tutte le madri italiane che non potevano piangere sulla tomba del proprio figlio – si legge nei verbali della seduta parlamentare – avrebbero tratto motivo di conforto dall'esistenza di una sorta di sepolcro comune”, esposto alla venerazione popolare. Sull'esempio di quanto avvenuto in Francia un anno prima, le ragioni della pietà si sarebbero dovute coniugare con un'intenzione patriottica di elevato impatto simbolico (Fussell 1975)¹.

Il 20 Agosto 1921 il ministro della guerra, Luigi Gasparotto, emanò le prime disposizioni per la pianificazione e organizzazione delle “solenni onoranze alla salma senza nome di un soldato caduto in combattimento alla fronte italiana nella guerra italo-austriaca 1915-1918”. Allo scopo fu costituita una commissione, presieduta dal Tenente Generale Paolini e composta da alti ufficiali, compresi alcu-

¹ L'idea di onorare l'intera Nazione combattente nelle spoglie di un caduto ignoto è testimoniata per la prima volta in Danimarca, dove già nel 1858, dopo la prima Guerra dello Schleswig, era stato dedicato un memoriale al 'Fante Sconosciuto'. Otto anni più tardi gli Usa avevano reso omaggio con un monumento commemorativo a tutti i caduti non identificati della Guerra civile. Prima dell'Italia, la Gran Bretagna celebra nel 1920 il Milite ignoto dell'Impero britannico allestendo una solenne sepoltura nell'Abbazia di Westminster. Una lapide ne ricorda il sacrificio con un significativo accostamento simbolico al corpo dei re, a suggerire – in una rivisitazione della classica ricerca di Kantorowicz (1957) sul doppio corpo del sovrano – la ricomposizione in un'identità comune di monarchia e popolo. L'incisione, quanto mai sobria, recita: “*They buried him among the kings Because he Had done good toward God and Toward His house*”. La tradizione militare britannica onora però una tomba vuota, il cenotafio di Westminster. Fastosa è la cerimonia che accompagna a dimora il soldato ignoto francese, le cui spoglie vengono seppellite a Parigi sotto l'Arco di Trionfo l'11 novembre 1920. Anche il Canada riserverà una solenne sepoltura al suo caduto ignoto della Prima guerra mondiale, presso il Canadian War Memorial di Ottawa.

ni medici del corpo di sanità, e da quattro ex combattenti (un ufficiale, un sottufficiale, un caporale e un soldato) designati dal sindaco di Udine, Luigi Spezzotti. La città veniva così riconosciuta come la capitale morale della guerra, per l'ubicazione prossima ai principali luoghi di combattimento e per le sofferenze patite dalla popolazione civile. Tutti i membri della commissione erano pluridecorati di guerra.

Si convenne che l'esumazione delle salme avvenisse nelle undici località che per la violenza dei combattimenti e per il numero dei caduti potevano rappresentare i principali scenari del conflitto. La scelta cadde su Monfalcone, il S.Michele, Gorizia, l'Alto Isonzo, il Cadore, Asiago, il Pasubio, il Tonale, il Monte Grappa, il Montello e Capo Sile. È la geografia della guerra guerreggiata che in larga misura coincide con i territori 'irredenti' assegnati all'Italia con il Trattato di Versailles. In ogni località la commissione avrebbe presieduto all'esumazione di una sola salma. Le operazioni dovevano seguire un protocollo rigoroso ed essere minuziosamente ricostruite in un verbale ufficiale. Le salme sarebbero state collocate in bare di legno grezzo, preparate da artigiani di Gorizia e perfettamente identiche per forma e dimensioni. Le operazioni si sarebbero dovute concludere entro il 27 Ottobre, data indicata per la loro traslazione nella cattedrale di Aquileia. Qui il giorno successivo, dopo la benedizione religiosa, si sarebbe svolta la cerimonia nel corso della quale la madre di un caduto non riconosciuto avrebbe scelto la bara destinata alla tumulazione nel Vittoriano.

Ai primi di ottobre del 1921 la commissione si mette al lavoro. Il tempo a disposizione è poco ma i commissari decidono di non separarsi e di procedere insieme a tutte le operazioni programmate. Attraverso il ponte della Priula sul fiume Piave raggiungono la città di Bassano, immortalata da una delle più popolari canzoni alpine. Superando la Val Sugana raggiungono Trento. Non avendo trovato salme insepoltite sui monti circostanti Rovereto, si opta per una salma senza nome già tumulata nel cimitero di guerra di Lizzana. Il lavoro di esumazione è lungo e delicato. Agli occhi della commissione appare un fante "in atto di tranquillo e sereno riposo" che indossa divisa e giberne. Avvolti nel tricolore, i resti del caduto vengono depositi nella prima delle undici bare. Come da disposizioni, il capo è appoggiato su un cuscino composto da rami di pino. Varcato il

Pian delle Fugazze, oltre le Porte del Pasubio, la commissione raggiunge un grazioso cimitero allestito nelle vicinanze delle preesistenti trincee. Qui si procede all'esumazione di una salma che, su richiesta del sindaco di Schio, è trasportata nella chiesa parrocchiale affinché la cittadinanza possa tributarle gli onori dovuti. In particolare, si legge in una cronaca, il saluto di quelle spose che "...con il cuore straziato accarezzavano con infinito amore le teste dei bimbi, che negli occhi portavano l'immagine del padre defunto". Le prime due salme vengono provvisoriamente ospitate a Bassano, dove la Casa del Soldato funge da camera ardente. Nella zona dell'Altopiano di Asiago la commissione rinviene una croce seminasosta da una parete di roccia che era sfuggita al minuzioso censimento dei funzionari addetti alle onoranze ai caduti. La salma sottostante appare completamente vestita, il busto avvolto in una mantellina militare. La piastrina, cucita all'interno della giubba e ormai quasi corrosa, viene inviata a un laboratorio per tentare una difficile identificazione. Dietro un albero crivellato di colpi, un'altra croce segnala la presenza di resti umani. Si tratta di un soldato austriaco che non è possibile identificare e che viene inumato insieme ad altri caduti dell'armata austro-ungarica. Un groviglio di filo spinato consente però di localizzare un tratto di trincea presidiato. In un crepaccio di roccia vengono rinvenuti due cadaveri di soldati italiani armati. Nelle giberne le cartucce d'ordinanza. Nessuno risulta identificabile e la scelta fra i due viene affidata alla sorte. Sul Monte Grappa, segnalata da una croce all'interno di una piccola valle, è rinvenuta un'altra salma non identificabile che si aggiunge a quelle già prescelte. In un altro scenario strategico della guerra, quello del Montello, ben 3200 salme erano già state ricomposte in un cimitero di guerra. Anche qui la commissione si trova nella necessità di affidare la scelta alla sorte. Essa cade su una cassa corrosa dal tempo e dalle intemperie. Il cadavere, deposto nella bara di legno, è trasportato nella vicina Conegliano dove, insieme agli altri caduti, viene vegliato dalla cittadinanza in un antico tempietto. Qui si aggiunge una bara proveniente dal Basso Piave, nella zona di Ca' Gamba di Jesolo, dove insieme alle truppe dell'Esercito avevano operato reparti della Fanteria di Marina. Il pellegrinaggio delle spoglie conosce un momento di particolare intensità nella città di Udine. Qui i feretri fanno il loro ingresso il 13 otto-

bre, accolti da un'imponente manifestazione popolare. Collocate su affusti di cannone, le bare vengono trasportate attraverso due ali di folla sino alla chiesa di Santa Maria del Castello che sorge ai piedi della storica torre cittadina e che ospiterà per cinque giorni le salme. Davanti alle bare coperte di bandiere e di fiori, cui fanno da corona vecchi moschetti raccolti nelle trincee, obici e grandi bossoli di granaie trasformati in portafiori, sfilano migliaia di cittadini. L'omaggio ai caduti si ripeterà a ogni stazione del percorso, giorno e notte per otto giorni. Più di ventimila persone sfileranno davanti alle salme, vegliate ininterrottamente da una guardia d'onore rappresentativa di tutti i corpi delle Forze armate. Da Udine la commissione raggiunge l'area di guerra dell'Ampezzano, attraversando Tolmezzo, il Passo della Mauria, Pieve di Cadore, Cortina e i campi di battaglia delle Tofane e del Falzarego. Nessuna salma non identificata viene rinvenuta. Così, da un cimitero alpino sul Monte Crepa, costruito all'ombra degli abeti, è esumata una nuova salma che, dopo la benedizione nella parrocchia di Cortina, raggiunge a Udine le bare degli altri commilitoni ignoti. Il 18 ottobre il corteo degli eroi senza nome, salutato da salve di cannone, muove da Udine in direzione di Gorizia. La strada che dalle retrovie conduce alla prima linea, lambendo il San Michele e il Sabotino che erano stati teatro di autentiche carneficine, è la stessa evocata in un celebre canto antimilitarista. Le salme sono accolte nella chiesa di Sant'Ignazio, dove si rinnova incessante l'omaggio della popolazione. La commissione, risalendo l'Isonzo, ha intanto raggiunto la cima del Monte Rombon, vicino a quella Caporetto dove alla fine del 1917 si era consumata la disfatta delle truppe italiane. Qui, dietro una parete di roccia, viene trovata una croce senza nome. Rimossa poca terra e pochi sassi, appaiono un cranio e ossa ancora rivestite da brandelli di uniforme. La salma, non identificabile, viene ricomposta e trasferita a Gorizia. Le successive ricerche si concentrano sul Monte S. Michele. Sopra Gorizia, alle falde del Monte San Marco, segnalata da una rozza croce di legno priva di scritte, viene trovata la salma di un fante che impugna ancora il fucile. Sarà la nona a raggiungere Gorizia. La tappa finale della commissione è rappresentata dall'area del Carso. Le ricerche si concentrano attorno a Castagnevizza, dove un palo di legno spezzato e la presenza di filo spinato inducono a pensare a resti umani sepolti

in fretta sotto l'infuriare dei bombardamenti. Il maggiore medico Nicola Fabrizi, incaricato della ricomposizione dei resti, constata però che gli arti sono di dimensioni diverse e non consentono di individuare un solo corpo. Più in profondità viene tuttavia rinvenuto un altro caduto, sul quale cade la scelta. Dal campo di battaglia di San Giovanni in Tuba, alla foce del fiume Timavo e non lontano da Monfalcone, si rintraccia una croce di legno quasi completamente consumata dal tempo. Indica la dimora di quello che diviene l'undicesimo eroe ignoto destinato a raggiungere i compagni prima dell'ultimo trasferimento nella basilica di Aquileia. La mattina del 27 ottobre il solenne corteo lascia Gorizia per raggiungere Aquileia, dove è accolto da una folla straripante. Le voci bianche di oltre mille bambini delle scuole elementari intonano la *Canzone del Piave*. È l'inno della riscossa che accompagnerà ovunque, come una vibrante colonna sonora, la marcia del Soldato senza nome verso il Vittoriano. La prima bara viene trasportata nella basilica da un gruppo di madri che hanno perso i figli in combattimento. Le altre sono portate a spalla da veterani e mutilati di guerra. Su ogni feretro, la bandiera tricolore e un elmetto cinto di alloro. Un mazzo di undici crisantemi è stato posto davanti al catafalco centrale. Li accompagna un foglietto, vergato con grafia infantile e firmato da una bambina di sei anni. La piccola Ines Meneguzzo, di Bassano, consegna con le sue parole alla cerimonia un momento di struggente intimità: "Chissà che questi fiori vadano al mio papà, che morì e non fu ritrovato".

1.3. Un centro mobile: immagini ed emozioni

Un documentario restaurato nel 2006-2007, intitolato *Gloria: apoteosi del soldato ignoto* e realizzato attraverso il montaggio di spezzoni cinematografici dalla Cineteca del Friuli, permette di ricostruire le scene più emozionanti che compongono il racconto per immagini della vicenda².

² La Federazione Cinematografica Italiana e l'Unione Fototecnici Cinematografici ottennero l'autorizzazione a riprendere tutte le fasi della cerimonia.

Le prime sequenze mostrano l'allestimento a Trieste del vago-
ne speciale che avrebbe trasportato "la Sacra Reliquia da Aquileia
a Roma" (didascalia della prima scena del documentario). Si assiste
poi alla partenza della carrozza-feretro dalla stazione di Trieste la
mattina del 28 ottobre 1921. Una regia di buona qualità, soprattut-
to in considerazione degli strumenti tecnici allora disponibili, pro-
pone una panoramica verticale dalla sommità del campanile di
piazza del Capitolo e poi una ripresa in orizzontale fino al portico
della basilica di Aquileia. Le strade cittadine appaiono imbandiera-
te e adornate con festoni, ghirlande, archi trionfali rivestiti di fron-
de d'alloro. Si vedono sfilare fra ali di folla comandanti militari e
autorità civili, reduci, parenti dei caduti. Si riconoscono il sottose-
gretario alla Guerra Luigi Macchi e l'on. Cesare Maria De Vecchi,
che era stato relatore alla Camera della proposta di legge per le
onoranze al Milite ignoto. A seguire viene inquadrato Emanuele
Filiberto, duca d'Aosta e comandante della Terza Armata, mentre

Dalle sequenze girate da operatori diversi fu tratto il film *Gloria* della durata di
67 minuti. Il documentario conobbe un enorme successo per l'epoca. Venne
proiettato in tutte le principali città italiane e anche all'estero, riscuotendo una
toccante accoglienza soprattutto presso le comunità degli emigranti italiani. I
proventi del film furono destinati al Comitato Nazionale degli Orfani di
Guerra. Il restauro di *Gloria* è opera della Cineteca del Friuli, che si è servita di
materiali conservati presso la Cineteca Nazionale di Roma: tre copie e due
frammenti positivi su supporto nitrato, estremamente eterogenei tra loro per
lunghezza e montaggio, con didascalie in italiano, spagnolo e portoghese. Un
primo intervento di restauro era stato effettuato nel 2000 a partire dall'unica
copia allora disponibile. Successivamente sono state reperite altre copie che
hanno restituito quattrocento metri di inquadrature che si temeva fossero
andate perdute. Il montaggio è stato ricostruito secondo un criterio crono-
logico e in base alle informazioni storiche sullo svolgersi dell'evento. Le didasca-
lie in lingua straniera sono state tradotte in italiano e ricostruite rispettando il
cartiglio originale dell'epoca. Lo scrupoloso lavoro di restauro è stato eseguito
presso il laboratorio di Bologna L'Immagine Ritrovata nel 2006-2007. Si veda
in proposito Gaberscek (2008). L'Istituto Luce ha anche commercializzato nel
2006 un dvd intitolato *Il Milite ignoto. 4 novembre 1921* che propone alcune
sequenze suggestive tratte dai repertori citati. Le foto relative alle onoranze tri-
butate a Udine alle salme il 13 ottobre 1921 appartengono invece al repertorio
Brisighelli e sono conservate nell'Archivio dei Civici Musei.

da Grado si accinge a raggiungere via mare Trieste per poi partecipare alla solenne celebrazione di Aquileia.

La ricostruzione per immagini e resoconti del primo atto della vicenda del Milite ignoto permette di isolare alcuni elementi cruciali. Il significato che le istituzioni pubbliche conferiscono alle onoranze appare all'inizio principalmente ispirato all'elaborazione a tinte umanitarie del lutto collettivo (Winter 1995). I riferimenti ricorrenti sono al 'conforto delle madri', alla toccante identificazione dei corpi degli eroi ignoti con le persone scomparse in guerra (i 'padri defunti', il babbo mai conosciuto della bambina di Bassano), a sentimenti di pietà e di rimpianto per le tante vite stroncate. La commissione incaricata di selezionare le salme è costituita con criteri 'democratici'. Tutti i suoi componenti sono pluridecorati e ne fanno parte veterani senza distinzioni di grado. A una gerarchia di rango si sostituisce una gerarchia dell'onore, come nell'archetipo culturale del cameratismo guerriero. Le norme che presiedono alla scelta delle salme sono minuziose sino alla maniacalità, conferendo alla procedura solennità burocratica. Per riprendere la classica tipologia weberiana dell'autorità, la norma legal-razionale si accompagna a una potente evocazione della tradizione e trasferisce il bisogno di carisma sui caduti ignoti, eretti a simbolo della Nazione. Il viaggio della commissione interessa tutti i principali teatri della guerra e i successivi trasferimenti delle salme identificano nelle bare il *centro mobile* della narrazione. Ciò serve a potenziare ulteriormente l'idea di una comunità che si riconosce nei suoi *mnemotopi*, i luoghi della memoria eretti a luoghi imperituri del dolore e della gloria (J. Assmann 1992). Nessuna delle armi combattenti e presumibilmente, dato l'arruolamento a base distrettuale allora vigente, nessuna delle regioni di provenienza dei caduti devono essere dimenticate. Ovunque l'arrivo delle salme itineranti è accolto da manifestazioni di grande intensità emotiva. Quasi sempre prendono vita cerimonie non previste dal protocollo. Le bare vengono onorate nei luoghi più significativi per la comunità locale, si tratti di chiese o di templi laici. Questa progressiva irruzione delle masse contribuisce a modificare gradualmente il significato ufficialmente attribuito alla sacralizzazione del corpo della Nazione. Nella costruzione del mito politico fanno infatti irruzione quelle masse popolari che erano

state in gran parte estranee alla stagione risorgimentale ma che avevano sopportato per intero il peso della guerra. Nemmeno è senza significato che i resoconti del tempo insistano minuziosamente su aspetti che possiamo considerare accessori o persino macabri, come lo stato di conservazione dei resti e le pietose operazioni di ricomposizione dei corpi. Sembra quasi agire nell'edificazione del nuovo mito politico un elemento culturale arcaico, che rinvia al tema archetipico del corpo di Osiride (J. Assmann 2001). Nella tradizione sacra egizia, Osiride è tradito e fatto a pezzi dal fratello Seth. La moglie e sorella Iside ne ricomporrà le spoglie, consentendo la divinizzazione del corpo e dando vita all'allegoria della riunificazione politica dei regni del faraone proprio attraverso la metafora della ricomposizione delle membra del semidio. Come Dioniso nella cultura religiosa greca, Osiride è figura maschile, dotata della duplice natura umana e divina. Come Dioniso genera un ciclo di morte e resurrezione che inizia con una morte cruenta, prosegue con lo smembramento del cadavere e si conclude con l'apoteosi del corpo ricomposto e divinizzato. L'apoteosi si compie nella forma di un cerimoniale di massa, un rito del ritorno che prevede la traslazione del corpo su una barca che percorre con ieratica lentezza il sacro fiume Nilo davanti al popolo in venerazione. Tutti elementi che si annunciano già nel primo atto del racconto del Milite ignoto. I combattenti caduti, ai cui cari è stato negato il conforto del riconoscimento della salma, sono destinati a risorgere in un'identità collettiva ferita, quella della nazione italiana. Comincia a definirsi una grande narrazione *politica*, che necessita di un poderoso ed eclettico repertorio simbolico. Anche attraverso il penoso rito della ricomposizione dei corpi la religione politica dello Stato nazione rielabora, ad esempio, il significato del martirio che cessa di essere prerogativa dei singoli 'testimoni della Fede', come nella tradizione cristiana, per estendersi idealmente all'intero popolo in armi. È questa transizione del significato che sorregge la liturgia del Milite ignoto in un contesto di nazionalizzazione incompiuta e in presenza di interpretazioni della guerra politicamente controverse³. La liturgia serve

³ Negli anni del biennio rosso (1919-1921) il giudizio sulla guerra aveva esasperato la contrapposizione fra i partiti di massa ispirati al popolarismo

insomma a costruire una ‘comunità immaginata’ (Anderson 1983) degli eroi e dei cittadini, del sangue e del suolo. In essa sono già presenti tracce di quella che Talmon (1952, 1991) aveva definito ‘democrazia totalitaria’, individuandone le radici nel pensiero politico di Rousseau. I reduci valorosi, senza distinzione di rango, assumono su di sé il compito del riconoscimento e della ricomposizione del corpo degli eletti. Il popolo partecipa alla dinamica dando vita a una liturgia laica, che man mano relega in secondo piano la funzione universalistica e consolatoria di elaborazione del lutto collettivo. La sacralizzazione dei caduti ignoti assume sempre più la forma di un rito ispirato alla religione della Nazione. Il corpo del Milite ignoto e quello dei suoi dieci commilitoni, chiamati a replicare la figura dei paladini-compagni che appartiene al ciclo cavalleresco medievale, assumono le parvenze di una sorta di avatar collettivo. Comincia anzi a profilarsi un conflitto di senso fra devozionalità religiosa tradizionale e un culto politico a tinte populistiche e militaristiche che contende all’istituzione religiosa il monopolio simbolico sulla vita e sulla morte. Il rituale di rigenerazione, che sublima la morte individuale nella rinascita collettiva del corpo della Patria, dovrà avere come officiante un intero Popolo-Nazione.

1.4. Il secondo atto. Una scelta sciamanica

Un momento cruciale e particolarmente intenso del *dramma sociale* (V. Turner 1974) che si sviluppa attorno ai corpi degli eroi senza nome è rappresentato dalla scelta dell’unica salma che dovrà essere traslata nell’Altare della Patria. Gli undici feretri vengono solennemente accolti nella basilica di Aquileia, dove il 28 ottobre 1921 toccherà a una donna del popolo scegliere la bara del futuro Milite ignoto. La designata è la cinquantatreenne Maria Bergamas, resi-

cattolico e al socialismo, da un lato, e i movimenti nazionalistici dall’altro. Anche i movimenti di ispirazione cattolica e socialista conobbero però significative divisioni interne.

dente a Trieste ma originaria di Gradisca d'Isonzo. La donna aveva perso in guerra il figlio Antonio, che aveva disertato dall'esercito austriaco per arruolarsi in quello italiano. Caduto in combattimento nel giugno 1916, le sue spoglie non erano state identificate.

La basilica viene addobbata con una quantità impressionante di fiori e di ceri, elemento quest'ultimo particolarmente evocativo dei riti di commemorazione (la fiamma sta a simboleggiare l'anima imperitura dei caduti), cui si aggiunge l'esposizione delle bandiere nazionali e di quelle appartenenti a tutti i corpi delle Forze armate. La cerimonia, cui assiste il Duca d'Aosta in rappresentanza della casa reale, conosce una singolare quanto significativa concelebrazione. Il primo atto è dominato dalla figura del Vescovo di Trieste, che benedice le undici bare con l'acqua del Timavo, il fiume della frontiera teatro di furibondi combattimenti. L'organo esegue un solenne repertorio di musica sacra. Immediatamente dopo entra in scena il Duca d'Aosta, comandante della III Armata che aveva costretto alla resa le truppe austriache. È lui ad accompagnare Maria Bergamas nel preliminare omaggio alle bare allineate. Poi, repentinamente, il generale arretra e lascia sola la donna. È una sequenza drammaturgica funzionale alla produzione di senso dell'evento: nessuna figura umana e nessuna autorità devono interporre fra il corpo vivente della Madre e i corpi dei caduti che attendono di risorgere come corpo collettivo. La donna viene così ad assolvere le stesse funzioni che la religiosità primitiva assegna allo sciamano. Il suo corpo e le sue emozioni si fanno tramite di una comunicazione fra il mondo dei viventi e le forze dell'aldilà. In effetti, non le viene domandato di *scegliere*, quanto piuttosto di *svelare* una volontà trascendente. La stessa coreografia dell'evento esibisce un corredo totemico: le bandiere di guerra, i simboli del combattimento, le icone della religiosità popolare ispirate al martirio di Cristo e dei suoi testimoni. Nel momento fatale cala un silenzio assoluto. L'evento si carica di un pathos che le riprese realizzate all'interno della basilica rendono efficacemente. Le immagini evocano un'atmosfera drammatica, esaltata dal ricorso alla tecnica del chiaroscuro che riproduce le volute di fumo dell'incenso e, a contrasto, la luminosità dei bracieri. Maria Bergamas è ripresa prima in piano medio e poi in primo piano mentre, porgendo le spalle

all'operatore, si prostra davanti al feretro. Secondo testimoni oculari la scena avrebbe toccato la massima intensità quando la scelta della bara venne annunciata dagli austeri rintocchi delle campane. Ai quali, come in un controcanto simbolico, fecero eco colpi di cannoni sparati a salve.

La scena è ricostruita in una copertina illustrata della *Domenica del Corriere* del 6 novembre 1921 e così raccontata da una cronista che vi aveva assistito:

La donna s'inginocchiò in preghiera..., lasciata sola parve per un momento smarrita..., teneva una mano stretta al cuore mentre con l'altra si stringeva nervosamente le guance. Poi, sollevando in atto di invocazione gli occhi verso le imponenti navate, parve da Dio attendere che Ei designasse una bara. Con gli occhi sbarrati, fissi verso i feretri, in uno sguardo intenso, tremante, incominciò il suo cammino. Così... trattenendo il respiro, giunse di fronte alla penultima, davanti alla quale, oscillando sul corpo e lanciando un grido acuto, chiamando per nome il suo figliolo, si piegò e cadde prostrata ansimando in ginocchio e abbracciando quel feretro. Il Milite ignoto era stato scelto.

Ancora una volta è un corpo, quello della madre, a dominare la scena. È con il corpo che la donna rivela, attraverso una gestualità sciamanica, la volontà misteriosa. Leva le braccia, posa le mani sulla bara prescelta, vi depone un velo nero, accenna un segno di croce e si accaccia sul feretro invocando il nome del figlio caduto con un grido agghiacciante. Una donna del popolo, un'italiana della frontiera la cui vita è stata schiantata dalla perdita di un figlio caduto in guerra, si fa Madre della Patria. Con un ancestrale rito pubblico prende materialmente forma un nuovo mito politico.

Toccato il suo apice emozionale, la cerimonia rientra presto nei canoni previsti dal protocollo. La salma del Milite ignoto viene rinchiusa in una seconda cassa di zinco e in una terza di quercia. Sulla bara vengono deposti i tre simboli totemici della religione combattentistica: la bandiera nazionale, un elmetto e un fucile. I dieci comilitoni rimarranno ad Aquileia, vegliati da un picchetto d'onore sino al 4 novembre, anniversario della vittoria e giorno scelto per la tumulazione a Roma del Milite ignoto. In quella data le salme

verranno sepolte in forma solenne nel cimitero retrostante la basilica, presso la statua del crocifisso che tende una mano ad accarezzare il capo dei soldati. Accanto a loro, il 4 novembre di trentun anni dopo, verrà tumolato il corpo di Maria Bergamas.

Nel secondo atto della narrazione, quello che si consuma nella basilica di Aquileia attorno al centro fisso rappresentato dalle undici bare, il simbolismo comunitario si colora di tinte identitarie. La 'comunità immaginata' si riconosce e si legittima come comunità combattente, Nazione armata. Di qui il ricorso ad apparati di senso profondamente radicati nella culture comunitarie, dai poteri sciamanici attribuiti alla Madre all'ostentazione dei totem di guerra, dall'evocazione della 'chiamata' alla concelebrazione del rito da parte della massima autorità religiosa e di quella militare. Soprattutto, però, fa irruzione un elemento che, nel caso italiano, concorre fortemente alla produzione di significato del culto della Nazione e che fornirà il più poderoso e suggestivo repertorio simbolico al nazionalismo politico: il mito della romanità. La basilica di Aquileia è il luogo dove si consuma il rito che produce l'identificazione della Nazione in un corpo senza nome. Da Aquileia muoverà il più imponente pellegrinaggio della storia d'Italia, destinato a concludersi a Roma, nell'ara del Vittoriano. La città di Aquileia era stata sin dal II secolo a. C. un'importante colonia di diritto romano, un crogiolo culturale presto egemonizzato dalla romanità. Successivamente sarebbe divenuta la principale base militare per l'espansionismo imperiale verso il Danubio e i Balcani. La basilica, fondata nel 313 d. C., conserva la memoria di San Marco e di altri martiri protocristiani. Collocata al centro dei più cruenti teatri della guerra appena conclusa, Aquileia nel 1921 era stata da poco riunita all'Italia. La cerimonia dell'esposizione nella basilica delle undici bare possiede un significato evocativo particolarmente potente perché identifica un *centro fisso* che conferisce ubicazione topografica al mito politico. La liturgia che si consuma nella basilica attinge ai repertori del sacro e insieme a quelli della nascente religione politica. Quest'ultima comincia però a prevalere, annunciando gli svolgimenti successivi del dramma e la crescente politicizzazione del rito che l'accompagna. La stessa sepoltura

dei dieci commilitoni in prossimità della basilica rinnova un immaginario patto di sangue fra l'Eroe e i suoi compagni, secondo i canoni della cultura cameratesca. Quei corpi non sono chiamati soltanto a presidiare simbolicamente i tormentati confini orientali dello Stato. Essi si trasformano nelle sentinelle dell'italianità, intesa come costruito culturale alimentato dal mito di Roma⁴.

1.5. Il terzo atto. In marcia nella nazione

Per il trasferimento a Roma del feretro del Milite ignoto viene costruito un treno speciale, composto da diciassette vagoni. Lo avrebbero condotto solo ferrovieri veterani decorati al valor militare. Nel carro di testa è collocato un affusto di cannone su cui deporre il feretro, scortato per l'intero percorso da plotoni di ex combattenti. Il convoglio, coperto da bandiere e corone, muove da Aquileia la mattina del 29 ottobre, quando – come recita la didascalia del documentario – “l'Eletto lascia i suoi compagni di Gloria”. A bassa velocità, seguito a vista fin dove possibile da automezzi civili e militari che percorrono strade di terra battuta fra nuvole di polvere, il vagone-feretro prende la via del Friuli. Velivoli dell'aviazione militare sorvoleranno il convoglio sino alla destinazione finale. La seconda parte di *Gloria* si apre con una panoramica della stazione ferroviaria di Udine. Qui il convoglio sosta quasi un'ora, nuovamente oggetto della venerazione popolare, per poi riprendere la marcia in direzione di Codroipo, del ponte sul Tagliamento, di Cusano. Alla stazione di Pordenone lo attende una folla incontenibile. Dopo Sacile e Conegliano, mentre il feretro attraversa il ponte della Priula, che era stato uno dei teatri dei combattimenti, dai vagoni vengono gettate nelle acque del Piave centinaia di corone di fiori. L'arrivo del convoglio è annunciato ovunque dal rombo degli aerei militari in avvicinamento. La stazione di Treviso è invasa dalla folla. Le imma-

⁴ L'operazione sarà completata dal fascismo nel 1938 con la costruzione del monumentale sacrario nella vicina località di Redipuglia, che ospiterà i resti di centomila caduti, oltre sessantamila dei quali mai identificati.

gini documentano la commovente cerimonia che si svolge durante la sosta a Venezia. Una flotta di natanti converge nella laguna per aggiungere alla corona d'alloro lanciata dal treno altri fiori e corone a ricordo dei marinai e degli aviatori scomparsi in mare. I nascenti gruppi sportivi dei Canottieri salutano dalle imbarcazioni sollevando il remo. Da Mestre a Padova folle straboccanti si inginocchiano al passaggio del feretro. Alla periferia di Padova la linea ferroviaria lambisce un campo d'aviazione. Tutti i velivoli sono disposti con la fusoliera rivolta in direzione dei binari.

È un centro mobile che si offre alla venerazione collettiva, generando una crescente tensione emotiva attorno all'evento. La marcia durerà cinque giorni toccando tutte le regioni teatro della guerra e numerose località importanti. Frequenti saranno le soste non programmate. Lungo il percorso, persino in aperta campagna, la folla assiepata lungo i binari dà vita a una continua sequenza di manifestazioni spontanee. Il pellegrinaggio tocca Monselice e Pontelagoscuro. A Stanghella centinaia di tripodi bruciano incenso lungo la scarpata della ferrovia. Alle stazioni di Ferrara e Bologna si ripete l'assalto spontaneo della folla. Varcato l'Appennino, a Pistoia il treno è accolto da uno scrosciante applauso. Nei pressi di Montale si assiste a un frenetico sventolio di fazzoletti e cappelli. A Calenzano *La Canzone del Piave* viene intonata dalle scolaresche presenti in massa presso i binari. A Sesto Fiorentino il suono delle campane si mescola a quello delle sirene delle fabbriche. A Firenze il feretro è accolto da reparti di carabinieri e ufficiali in alta uniforme allineati ai lati dei binari. Nel mezzo della stazione campeggia la scritta: "Omaggio dei ferrovieri fiorentini". Per quattro ore il popolo di Firenze sfila davanti alla bara. A fianco del generale Pecori Giraldi, fra uno stuolo di ufficiali, compare anche, in borghese, il discusso ex capo di Stato maggiore Luigi Cadorna, che aveva declinato l'invito ufficiale a far parte del comitato d'onore. A Sant'Ellero sono stati accesi fuochi sulle alture, mentre a Rignano e Figline una folla enorme assiste al passaggio del treno. Dai campanili delle chiese provengono i rintocchi di tutte le campane. A San Giovanni Valdarno i duemila operai della ferriera lasciano la fabbrica per salutare il convoglio. Ad Arezzo, dove gli orfani di guerra sono i primi a deporre fiori freschi sulla bara, il treno sosta per l'intera notte.



Il 28 ottobre 1921, nella basilica di Aquileia, la madre di un caduto il cui corpo non era mai stato identificato sceglie il cadavere del Milite ignoto destinato alla tumulazione nel Vittoriano. La scelta si manifesta come il disvelamento di una volontà ultraterrena affidata a una comunicazione corporale. Il pellegrinaggio della salma senza nome verso Roma produce una mobilitazione emozionale di massa senza precedenti.

Fonti: copertina della *Domenica del Corriere* del 6 novembre 1921 e immagini d'archivio.

La marcia del convoglio è ovunque faticosa. Gli amministratori locali, di tutti i colori politici, si pongono alla testa delle manifestazioni che accompagnano la lenta marcia del feretro. I partiti che avevano invitato a disinteressarsi dell'evento, temendo di favorire la propaganda nazionalistica, sono presi di sorpresa. Molti esponenti della sinistra disattendono le indicazioni delle dirigenze. Il sindaco socialista di Pordenone, Guido Rosso, aveva espresso in un enfatico ordine del giorno il sentimento dominante:

Il Soldato Ignoto rappresenta un dovere voluto od accettato, e adempiuto con perfetta coscienza di umiltà. Superiore ai partiti, alle fazioni e alle passioni per la propria virtù che lo sublima, deve da tutti, che nel sacrificio ravvisano una fonte di umano progresso, avere profonda reverenza e profondo ossequio. Inchiniamoci.

A Montegrotto ad attendere il feretro fra due ali di folla in ginocchio si erano schierati i dirigenti fascisti locali in giubba nera, i cattolici col nastrino tricolore, le vedove con le medaglie dei caduti, i socialisti coi distintivi della falce e martello. Anche a Casalecchio di Reno il sindaco Sandro Vito, sostenuto da un giunta che comprende il neonato Partito comunista, si pone alla testa delle celebrazioni.

Il governo nazionale è presieduto da Ivanoe Bonomi, politico di estrazione socialista ma interventista convinto e volontario di guerra, nonché risoluto avversario dell'azione paramilitare degli Arditi del popolo. Il 4 luglio 1921 era succeduto a Giolitti (che presiedeva il suo quinto gabinetto). Avrebbe ricoperto il mandato sino al 26 febbraio 1922, quando gli subentrerà quel Luigi Facta destinato, otto mesi dopo, ad arrendersi all'offensiva fascista culminata con le Marcia su Roma.

Ovunque in prima fila sono le organizzazioni dei reduci, dei mutilati e degli invalidi di guerra con i loro gagliardetti. I soldati feriti mostrano sui loro corpi le stimmate corporali dell'italianità. I corpi dei reduci, quasi eretti a metafora della vittoria mutilata, non sono però innocue reliquie oggetto di venerazione. Parlano di vite spezzate, di sofferenze materiali, di concretissimi bisogni economici, di famiglie minacciate nella loro stessa sopravvivenza quotidiana. La base sociale di massa del rinascente nazionalismo comincia

così a 'prendere corpo' in senso letterale, rivendicando insieme riconoscimenti morali e diritti materiali negati.

La notte del quarto giorno, il due novembre, il convoglio sosta a Portonaccio, alla periferia di Roma.

La mattina successiva il lento, solenne ingresso nella stazione Termini, dove attendono il re Vittorio Emanuele III, l'intera famiglia reale e le più alte autorità dello Stato. Dodici decorati di medaglia d'oro trasportano la salma all'esterno della stazione e la depongono su un affusto di cannone. La folla si accalca lungo le vie adiacenti, si affaccia da tutte le finestre, si arrampica sui tetti delle abitazioni. Dopo una sosta a piazza Esedra, la salma viene portata a spalla all'interno del tempio di Santa Maria degli Angeli dove sarà esposta al pubblico sino al momento della traslazione. Le riprese di *Gloria* ci mostrano una panoramica della capitale dall'alto dei colli. Le inquadrature sono accompagnate da una didascalia tratta dai versi di D'Annunzio: "La Madre chiama: in te comincia il pianto, nel profondo di te comincia il canto, l'inno comincia degli imperituri". Una lirica sottolineatura del nesso simbolico che unisce il tema della romanità, quello della Patria ritrovata e il metaforico ritorno alla Madre del figlio che con il suo sacrificio ha liberato l'antica Aquileia e le terre irredente. Le ultime scene del documentario, quelle dedicate all'arrivo a Roma della salma e alla sua traslazione all'Altare della Patria, perdono però l'emozionante intensità delle immagini realizzate durante la marcia di avvicinamento alla capitale. Prevalgono le intenzioni retoriche e una certa enfasi narrativa. La regia indugia sulla monumentalità delle architetture imperiali, quasi sempre riprese dall'alto. La solennità scenografica e la spettacolarità del rituale prendono il sopravvento anche nella rappresentazione del corteo che accompagna il Milite ignoto alla basilica di S. Maria degli Angeli, sede della diocesi militare, in piazza Esedra. Qui monsignor Angelo Bartolomasi, ordinario militare per l'Italia e vescovo di Trieste, benedice solennemente le spoglie del Milite ignoto. La macchina da presa concede uno dei rari primi piani a una figura amatissima dai combattenti, quella di padre Giovanni Semeria. Il predicatore barnabita, in odore di modernismo, era stato durante la guerra cappellano del generale Cadorna e assistente spirituale delle truppe al fronte.

1.6. *La fondazione di una religione politica*

Il terzo atto della narrazione del Milite ignoto non è soltanto il racconto di una solenne traslazione. Lungo il percorso il centro mobile rappresentato dal feretro dell'Eroe ignoto istituisce un rapporto fusionale con le masse, mobilitando elementi emozionalmente attivi nella cultura popolare e nel suo immaginario. Ai *centri fissi* rappresentati dai luoghi della memoria, *mnemotopi* che richiamano una geografia dell'italianità recente (i camposanti di guerra, i luoghi di culto popolare nelle città che ospitano i feretri) o evocazioni storiche, come la basilica di Aquileia emblema della romanità, si sostituisce un *centro mobile* che *incorpora* in senso letterale i costrutti simbolici del pellegrinaggio. Il corpo del Soldato ha conosciuto l'aspersione con l'acqua del Timavo, il riconoscimento sciamanico della Madre, il metaforico patto di sangue con i commilitoni caduti, l'omaggio dei reduci che ostentano come un segno di reciproco riconoscimento i loro corpi mutilati, la venerazione di un popolo che tramite quel corpo sente o spera di (ri)costruire un'identità collettiva. Il rito, sviluppato attraverso una sequenza che richiama elementi presenti nell'inconscio collettivo, annuncia una rinascita. Durkheimianamente, si fa *mito*. Il corpo del Milite ignoto è al centro di una cerimonia di resurrezione. Officiata da masse anonime che chiedono di risorgere nel Soldato senza nome facendo delle sue spoglie il corpo della Nazione. Cruciale è in questa chiave l'evocazione della romanità che si celebra nel percorso da Aquileia a Roma a identificare il possibile costrutto simbolico della Nuova Italia. Questo aspetto del mito politico, rivolto alle radici e che contiene non pochi elementi di invenzione della tradizione (Hobsbawm e Ranger 1983), costituisce un tratto distintivo del caso italiano rispetto ad altri contesti nazionali. Esso alimenterà potentemente l'immaginario fascista e gli apparati propagandistici del regime, ma è già presente nella retorica risorgimentale e nella produzione artistica del romanticismo italiano. L'evocazione della romanità come memoria identitaria assolve funzioni molteplici. Serve a favorire quell'opposizione noi-loro fondamentale nei processi di nazionalizzazione e quasi sempre declinata aggressivamente nei termini dell'amico-nemico. In Italia, come in Francia, in Danimarca o in Polonia, l'Altro ostile tende a identificarsi

nel 'tedesco', a costo di generalizzazioni storiograficamente indebite (il conflitto territoriale riguardava nel caso italiano un Impero sovranazionale come quello austro-ungarico). Serve però anche come monito rivolto agli alleati infedeli e ai nemici interni (i 'disfattisti'). Il mito di Roma evoca la forza e il diritto, esacerbando nell'interpretazione nazionalistica la presunta umiliazione inflitta all'Italia con il Trattato di pace: una ferita aperta che grida vendetta. La lenta marcia del Soldato senza nome dà origine a una comunione fra Nazione e popolo in cui la rivendicazione identitaria prevale man mano sulla pietà e sul bisogno di riconciliazione. L'attesa della resurrezione collettiva si carica di una crescente aggressività. L'umana pietà suscitata dalle povere spoglie non suscita quel sentimento del perdono che per il credente costituisce una forma di elaborazione del lutto. Il Milite ignoto non avrà una madre, una moglie o un figlio capaci di sublimare la sofferenza privata in un gesto esemplare di generosità. Anzi: il sentimento della vendetta, sottratto alla sfera privata e restituito a una dimensione comunitaria e tribale, diviene il fulcro di un mito combattentistico. La dialettica che si instaura fra la celebrazione mitopoietica del corpo di tutti nel corpo del Soldato ignoto e la commovente ostentazione dei corpi dei reduci innesca un circuito emotivo di sentimento-risentimento. È una *Gemeinschaft*, un'intera 'comunità immaginata' che accompagna la salma senza nome riappropriandosi di un'identità storiograficamente opinabile ma emozionalmente efficace. Il pellegrinaggio verso la città del mito si traduce così in una mobilitazione simbolica di cui nei mesi successivi si nutrirà l'offensiva nazionalistica. Sino a quell'epilogo annunciato che sarà rappresentato dalla Marcia su Roma dell'ottobre 1922. La sacralizzazione del corpo dell'eroe come corpo della Nazione è del resto esemplare dello stato nascente di una religione politica (J. Assmann 2007). A una dinamica del *sentimento*, fondata sul desiderio universalistico di pacificazione, sull'elaborazione del lutto, su un patriottismo rispettoso dell'alterità, si viene sostituendo una declinazione particolaristica, ispirata al *risentimento* e all'evocazione del passato in chiave identitaria. La romanità, destinata a essere declinata dal fascismo al potere nelle forme estetiche del classicismo monumentale e dell'espressività littoria, costituisce il nerbo di quella che sempre Assmann chiamerebbe rappresentazione *contrappresentistica*. Essa

ricerca nel passato ciò che manca al presente e ci si augura per il futuro. Nella narrazione nazionalistica del pellegrinaggio del Soldato senza nome da Aquileia a Roma la grandezza imperiale è contrapposta a un presente segnato dal risentimento per il mancato riconoscimento all'Italia dello status di grande potenza (la vittoria mutilata). L'appello al mito di Roma agisce così come una riduzione a scala di massa della dissonanza cognitiva, capace di produrre una religione secolare. Filoramo (2009) ha proposto, tuttavia, una distinzione fra due differenti forme di religione secolare: quella *civile* e quella propriamente *politica*. Entrambe tendono a imitare liturgie e simbolismi delle religioni tradizionali. Spesso danno anche vita a manifestazioni di sincretismo. Nel caso qui osservato, l'invenzione della tradizione fondata sull'equazione fra Italia contemporanea e discendenza romano-imperiale può attivare identificazioni emozionali ma si fonda su una combinazione di elementi compositi, storicamente opinabili e fondamentalmente *meticcii*. Sia la religione civile sia quella politica, del resto, si sottraggono al vincolo rappresentato dalla legittimazione di culti e credenze da parte dell'autorità dogmatica. Però la religione civile, che esalta l'individuo e la libertà, presuppone un'entità secolare che ha tratti metafisici, come la Dea Ragione francese o il 'Dio di tutti' dell'immaginario Usa. La religione politica, viceversa, sacralizza il movimento, santifica la violenza se giustificata in nome di una missione collettiva e conferisce un assoluto primato a comunità politiche come la Nazione. Il nazionalismo italiano, come sarà elaborato culturalmente dal fascismo, appartiene senza alcun dubbio alla categoria delle *religioni politiche*. La narrazione mitopoietica del Milite ignoto può essere considerata esemplare di una metamorfosi del significato. Ispirata in origine al tentativo di produrre una religione civile, contribuirà alla formazione di una religione politica.

Ancora Filoramo istituisce una relazione triangolare fra sacro, religione e politica. Il sacro, nel nostro caso rappresentato dal corpo sciamanico della madre, assolve per la politica la duplice funzione di fondazione e legittimazione. Il riconoscimento sciamanico del corpo del Milite ignoto, che si distingue dal rito religioso propriamente inteso, costituisce un atto fondativo di tipo carismatico della religione politica della Nazione.

1.7. *Il quarto atto. L'apoteosi*

La mattina del 4 novembre, terzo anniversario della vittoria, quando il corteo inizia a snodarsi lungo via Nazionale per raggiungere piazza Venezia, più di trecentomila persone sono già assiegate ai piedi del monumento. Oltre un milione, secondo la stampa, sarebbero i cittadini arrivati da ogni parte d'Italia.

Al Vittoriano, inaugurato dieci anni prima per onorare nel cinquantesimo anniversario dell'unificazione il primo re d'Italia, Vittorio Emanuele II, e il sacrificio dei martiri del Risorgimento, sotto la statua della dea Roma viene aperto il loculo che attende il Milite. Esso costituirà il centro dell'Altare della Patria ospitato nel complesso monumentale del Vittoriano. Lungo via Nazionale rendono gli onori militari reparti di tutte le armi. Davanti all'imponente monumento, in piazza Venezia, carabinieri, fanti e marinai sono schierati in quadrato. Sventolano le 335 bandiere di tutti i reggimenti del Regio Esercito. Alle dieci in punto la bara deposta sull'affusto inizia a salire l'interminabile scalinata che conduce all'Altare della Patria. Suonano a stormo le campane di tutte le chiese e gli edifici pubblici del Paese. Nella piazza si odono distintamente i colpi di cannone sparati da Monte Mario e dal Gianicolo. La salma è collocata davanti al loculo spalancato: dal basso la si intravede in penombra mentre le note del silenzio impongono alla folla sterminata un lungo momento di raccoglimento. Sopra il sacello viene scoperta una lapide che riporta la motivazione della medaglia d'oro conferita all'eroe senza volto: "Degno figlio di una stirpe prode e di una millenaria civiltà, resistette inflessibile nelle trincee più contese, prodigò il suo coraggio nelle più cruente battaglie e cadde combattendo senz'altro premio sperare che la vittoria e la grandezza della patria."

Il re bacia la medaglia, che viene fissata sul feretro con un martello d'oro. Un soldato semplice pone sulla bara l'elmetto del fante. I militari presenti e i rappresentanti del corpo diplomatico di tutti i Paesi si irrigidiscono nell'attenti, la folla si inginocchia. Il silenzio è rotto soltanto dai comandi alla voce che presiedono agli onori militari. È il momento più struggente e solenne dell'intera cerimonia, quello dell'apoteosi. Il corpo del Soldato senza nome viene lentamente calato nel loculo. Ha raggiunto la sua destinazione fina-

le. La sua salma rimarrà per sempre sepolta a pochi passi dalla monumentale statua equestre di re Vittorio A vegliarla soldati in carne e ossa appartenenti alle diverse Armi, ognuna delle quali, a cominciare dai Reali Carabinieri, avrebbe garantito per un decennio i turni della guardia d'onore.

Siamo in presenza di una significativa innovazione simbolica: un re a cavallo diviene sentinella e custode di un fante caduto nel fango. L'apoteosi del Soldato ignoto si iscrive così in un ordine simbolico di tipo gerarchico e insieme vi conferisce un significato nuovo, che si produce in maniera circolare. Da un lato, il corpo sacralizzato dell'eroe massa fornisce alla religione politica la propria icona e la legittima in termini carismatici. Dall'altro, però, è la figura marmorea del re fondatore dello Stato che conferisce sacralità alle spoglie del soldato rispettando l'iconografia del paradigma dinastico tradizionale. Una contaminazione o una nuova manifestazione di sincretismo che svela la natura intimamente populistica della nascente religione della Nazione. Intanto, a margine della manifestazione ufficiale, come era già accaduto sporadicamente nei giorni precedenti durante il procedere del pellegrinaggio lungo la penisola, si verificano gravi episodi di violenza. Bande di squadristi armati aggrediscono passanti isolati colpevoli soltanto di indossare una cravatta rossa o di non essersi prontamente levati il cappello al passaggio dei gagliardetti. Il bilancio finale sarà di sei morti e oltre centosettanta feriti.

L'epilogo drammaturgico della narrazione del Milite ignoto non può che compiersi nel grembo simbolico della romanità, attraverso una sequenza di passaggi che hanno a protagonisti tutti gli attori mobilitati nella creazione del mito politico. L'ultimo atto segnala tuttavia una più esplicita produzione del significato in chiave nazionalistica. Il corpo del caduto ignoto si fa corpo collettivo, assume le sembianze del *Leib* freudiano, in quanto corpo che assume l'esperienza e le sofferenze di tutti. Con l'apoteosi del Vittoriano si fa luogo nevralgico di una comunione degli eletti che evoca il corpo mistico del cristianesimo. In questa rivisitazione secolarizzata del tema del sacrificio, il sangue versato per la Patria è il seme di ogni possibile rigenerazione. La morte viene allo stesso tempo sacralizzata e secolarizzata. Lo Stato nazione e le ideologie nazionalistiche

riproducono così le modalità liturgiche e la densità emozionale associate al culto dei santi e all'esperienza del martirio. Insieme, esse le incorporano nella nuova religione politica dello Stato nazione.

La narrazione aveva preso le mosse con le dimesse e un po' macabre peregrinazioni degli incaricati nei cimiteri di guerra. L'apoteosi che la conclude è invece, alla lettera, un'ascesa al pantheon degli dei civili. La religione dei martiri della Nazione ha bisogno di ostentazioni monumentali il cui archetipo è proprio l'Altare della Patria a Roma che accoglie le spoglie dell'eroe ignoto. Il monumento che ospita l'Altare era all'epoca il più imponente del genere costruito nel mondo. L'esempio di un luogo della memoria che non è dato in natura, come gli scenari della guerra dove avevano trovato la morte milioni di soldati. L'Altare della Patria appartiene invece alla tipologia degli *mnemotopi* monumentali, manufatti edificati allo scopo di inscrivere la memoria nello spazio pubblico. Esso appartiene a quel *cultural heritage* che si localizza negli artefatti urbani alla stessa maniera che nella produzione artistica, letteraria o nei graffiti metropolitani (Nora 1984, Lowenthal 1996, Gillis ed 1996, Bodnar 1996, Tota 2007). In tutta Europa l'edificazione di simili monumenti accompagna il passaggio dalla prima alla seconda ondata della nazionalizzazione, dalla costruzione-ricostruzione di un'autorità statale a base territoriale a una fase di competizione fra nuove e vecchie potenze politico-militari. La Germania e l'Italia appartengono alle potenze *last comer* e ciò aiuta a comprendere alcuni tratti distintivi della loro produzione simbolica. Prevale in entrambi i Paesi un gusto architettonico lontano dalle sensibilità affermatesi a cavallo fra XIX e XX secolo con i cimiteri-giardino immersi nell'ambiente naturale, all'inglese. Un modello ripreso dal cimitero parigino del Père Lachaise oppure dai boschi della rimembranza ispirati ai cimiteri-parchi statunitensi. I cimiteri di guerra, i memoriali, gli ossari e i solenni sacrari dedicati ai caduti in combattimento testimoniano invece, soprattutto in Germania e in Italia, di dinamiche sociali più elaborate. Fra le principali c'è proprio la promozione di status che riceve il corpo del soldato, non più inteso come mercenario per il quale la perdita della vita si configura come rischio del mestiere, bensì come cittadino martire secondo l'etica pubblica della napoleonica Nazione armata. Allo

stesso tempo, l'edificazione di *mnemotopi* monumentali permette di sviluppare con il massimo di solennità ricorrenze celebrative scandite dal nuovo calendario della Nazione. Eventi che potranno acquistare nel tempo significati diversi e caricarsi di un'intensità emozionale variabile, in relazione al ciclo politico, alle esigenze di legittimazione delle élites o all'azione dei gruppi di pressione. Anche le più piccole comunità locali erigono monumenti in ricordo dei propri caduti, destinati a divenire i luoghi deputati alle celebrazioni civili di una *Gemeinschaft* che associa memorie familiari e appartenenza alla Nazione (Isnenghi 1996a, 1997, 2005).

1.8. *Il corpo del soldato e le sue icone*

Sorge a questo punto una domanda: come veniva immaginato a livello di massa, nell'Italia dei primi anni Venti, il corpo del soldato senza nome assunto a corpo della Nazione?

L'iconografia del corpo del soldato sottintende anch'essa, infatti, una costruzione sociale. Essa si associa a un altro tema tipico che ritroveremo nell'immaginario fascista, vale a dire quell'idealizzazione estetica della gioventù che si iscrive nella più generale estetizzazione della politica propria dei nazionalismi. Già nei primi anni Dieci la mobilitazione a favore della guerra aveva evidenziato l'impronta di minoranze giovanili inclini ad autocelebrarsi retoricamente. L'eterna giovinezza degli eroi guerrieri rinvia a un repertorio iconografico classicistico, celebrato dal Winckelmann 'fondatore di miti'. Si mescola però con influenze futuriste e riflette l'incipiente culto della tecnica.

Il combattente della Prima guerra mondiale ha già a disposizione gli strumenti delle nuove tecnologie di guerra. Gabriele D'Annunzio celebrerà l'epopea dell'aviatore, in cui elementi avveniristici convivono con la tradizione cavalleresca della caccia e del duello. I futuristi, suggestionati dal macchinismo, si esalteranno di fronte alla potenza offensiva resa possibile dalla meccanizzazione dell'artiglieria campale e dall'inedito impiego dei reparti motorizzati. Dalla contaminazione fra stilemi classicheggianti e pulsioni futuristiche

prendono corpo icone inedite destinate a grande fortuna nell'immaginario fascista: dal pilota al motociclista, dal paracadutista al sommergebilista (l'impresa del *Balilla* anticipa l'epopea della X Mas). Questa rappresentazione estetica, ispirata al culto della tecnica, esalta la sfida, il coraggio, la sperimentazione del nuovo. Più o meno negli stessi anni l'espressionismo russo vi conferirà persino contenuti di polemica antiborghese dando forma all'icona sovietica del lavoratore e del rivoluzionario-soldato. Ad accomunare queste strategie dell'immagine, al di là degli opposti contenuti ideologici, c'è forse il bisogno di un nuovo ordine morale che si traduce in rappresentazione estetica. Mosse interpreta questa domanda di senso come risposta a quello che definisce il 'caos dell'esperienza' vissuto soprattutto dalle giovani generazioni nella transizione alla società di massa. Un approccio che si avvicina alla nozione sociologica di *anomia* elaborata da Émile Durkheim.

L'imprinting culturale dell'iconografia del combattente è però quanto mai tradizionale. Prevale una celebrazione virilistica che fa del corpo del combattente un corpo esclusivamente maschile (Theweleit 1987), malgrado il contributo dato nelle retrovie della guerra da migliaia di ausiliarie e infermiere e quello decisivo fornito dalle donne nel sostituire gli uomini al fronte, garantendo le attività lavorative e la sopravvivenza delle famiglie. Il corpo (maschile) del soldato è poi per definizione quello del volontario, che affronta il rischio della 'bella morte' come una specie di rito di conferma della propria vocazione. La produzione propagandistica di guerra, diffondendo un proprio modello estetico, genera specularmente un contromodello. Esso associa al nemico la bruttezza, intesa come quella fisicità decadente, incline all'ozio e al vizio, che ritroveremo nella produzione totalitaria degli stereotipi iconici del nemico, di volta in volta identificato con l'ebreo, il rapace borghese, il disfattista o il figlio della 'perfida Albione'.

Il virilismo, il cameratismo *male bonding* e la celebrazione retorica della modernità concorrono alla produzione del mito politico nazionalistico e del suo corredo estetico. Si tratta di ingredienti simbolici che affondano radici nel tardo Settecento, ma che appartengono tutti alla subcultura dei giovani nazionalisti d'inizio XX secolo. Anche il culto dei caduti come pure, nel contesto italiano,

la rivisitazione della romanità ne incorporeranno elementi salienti. Come qualsiasi altro mito politico, quello del Milite ignoto si nutre di materiali simbolici eterogenei per assolvere tre funzioni ricorrenti: legittimare il potere, alimentare un sentimento di appartenenza alla comunità, mobilitare le masse. Funzioni che si rendono manifeste nell'ingegneria simbolica che presiede alla sacralizzazione del Milite ignoto.

La sacralizzazione del Soldato ignoto come corpo della Nazione può anche essere considerato come una specie del genere culto dei caduti che attinge a repertori presenti nella cultura popolare cristiana. Il sacrificio dei soldati viene ascritto ai miti della passione e collegato a quello di Cristo redentore e ai poteri palingenetici della resurrezione. Il corpo del soldato evoca il corpo mistico, che si configura anch'esso come doppio corpo: quello individuale che sperimenta la sofferenza e la morte, e quello collettivo della comunità dei credenti, rigenerato dal sacrificio di Cristo (la Parola che si è fatta carne). Può apparire singolare che tale contaminazione simbolica associ la religione tradizionale cristiana e l'incipiente culto neopagano della nazione. Nella declinazione nazionalistica, tuttavia, la sacralizzazione dell'eroe collettivo tende a rimuovere proprio la componente consolatoria e l'elaborazione del lutto, pur attingendo al repertorio iconografico della *pietas* radicato nell'etica cristiana e nella cultura popolare.

A completare il sistema dei significati presenti nel culto nazionale dei caduti va ricordato come spesso i nomi fossero incisi su targhe e sepolcri senza distinzioni di grado. Ciò rinvia all'humus democratico dell'idea napoleonica di Nazione armata e di cittadino-soldato. A differenza delle società tradizionali, fondate sulle gerarchie di status, la *Gemeinschaft* dei combattenti si fonda sulla condivisione di una missione comune. La concreta rappresentazione della guerra, fatta di miserabili condizioni di esistenza, di sofferenza, sporcizia e paura, è esorcizzata e trasfigurata da un'iconografia del corpo che attinge al simbolismo cristiano del sacrificio, a quello cavalleresco del guerriero medioevale, con ostentazione di improbabili elmi, scudi, spade e corazze, e ai repertori della classicità, identificati soprattutto dalla statuaria greca (nudità, virilità del gesto, forme anatomiche scolpite).

Nella maggior parte dei casi, l'edificazione di una Tomba del Milite ignoto risponde all'esigenza di individuare un centro simbolico della Nazione, un luogo celebrativo unificante del tipo che Derrida (1974) ha chiamato *monumémories*. Si tratta di monumenti *alla e nella* memoria (Ferrarotti 1990), di luoghi *materiali* che concorrono a fondare identità e che consentono la costituzione contestuale di luoghi *simbolici* rappresentati da anniversari, pellegrinaggi, eventi che tracciano cartografie mentali del ricordo (la *rimemorazione*). L'esatto contrario dei *non-luoghi* descritti da Augé (1992) con l'esempio degli aeroporti o dei centri commerciali contemporanei, intesi come spazi cui sono sottratte le dimensioni dell'identità e della storicità⁵.

⁵ Gli stessi *mnemotopi* del culto politico della Nazione attestano peraltro la presenza di sensibilità culturali diverse (Conti 2004). Nel contesto anglo-americano sono compresenti, ad esempio, elementi naturalistici (i cimiteri-giardino) e tradizione individualistica: croci e tumuli indistinguibili l'uno dall'altro portano però incisi i nomi dei caduti consentendo una duplice modalità di culto, quella pubblica e quella privata. In Germania le architetture monumentali di Tischler si identificarono principalmente nei *Totenburgen*, autentiche fortezze recintate trasformate più tardi in luoghi di culto del neopaganesimo hitleriano. Mosse definirà questi cimiteri di massa chiese panteistiche d'ispirazione pagana che dovevano evocare il cameratismo di guerra come fondamento della comunità nazionale.

Sono però presenti anche i semplici boschi degli eroi (*Heldenbaine*) con le loro querce della pace, frequenti soprattutto in Austria. Essi sono disseminati di pietre e massi che assolvono la funzione di riprodurre la *Urkraft*, la potenza originaria che emana dal popolo-comunità. Al modello degli *Heldenbaine* si ispireranno gli italiani Parchi della rimembranza, dove a ogni caduto è dedicato un albero. Una costante delle architetture e delle liturgie del nazionalismo è la tendenza a non isolare l'eroe come corpo oggetto di culto, ma a rappresentarlo come eroe comunitario, vegliato dal popolo e che veglia sul popolo. Pronto a risorgere per la missione comune scandendo il proprio solenne "presente!".

1.9. Ideologia e ingegneria della memoria

Il corpo del combattente non è però oggetto soltanto di sacralizzazione. Esso viene anche *banalizzato* dalla produzione comunicativa di massa allo scopo di rimuovere l'atrocità della guerra, diffondendone un'immagine bonaria ed espungendo la morte. In Italia rispondono allo scopo le copertine della *Domenica del Corriere*, in cui gli eroi combattenti appaiono impeccabili nelle loro divise perfettamente stirate e immacolate anche sotto il fuoco nemico o nel fango delle trincee. Un esempio di banalizzazione patriottica che usa l'immagine per raggiungere vaste fasce di popolazione poco permeabili a una produzione simbolica 'alta'.

Ai soldati al fronte venivano consegnate cartoline gratuite e già affrancate, incoraggiandoli a comunicare con le famiglie e a proporre così un'immagine 'disinfettata' della guerra. La morte è raramente presente e ricorda un sonno rasserenante. Le ferite sono sempre leggere, la natura infonde un senso di serenità. Le trincee appaiono come luoghi di festosa socialità. Molte cartoline presentano addirittura un contenuto umoristico. Altre effigiano bambini in divisa sempre gioiosi e divertiti. Piccoli bersaglieri, sorridenti alpini in miniatura o allegri marinaretti impegnati a imitare il gioco della guerra dei padri o dei fratelli maggiori. Del tutto assenti quei poveri e sudici fanti delle trincee che rappresentavano la massima parte delle forze combattenti. I bambini in carne e ossa, invece, giocano con soldatini di piombo che effigiano il corpo del soldato stilizzandolo e miniaturizzandolo. La guerra così sdrammatizzata rinforza il senso di coesione fra le stesse generazioni e il sentimento dell'appartenenza a una comunità che si estende nel tempo e nello spazio⁶. La figura del combattente ispirerà ancora a lungo le icone del teatro postbellico e quelle dell'incipiente produzione cinematografica. Anche gli albori del fumetto saranno segnati da un immaginario di guerra in cui si

⁶ Va letta in questa chiave anche l'epica che cironderà i ragazzi del '99, l'ultima leva anagrafica mobilitata dopo la disfatta di Caporetto. Nella narrazione popolare la disperata mobilitazione di questi soldati poco più che adolescenti assomiglia a un emozionante 'arrivano i nostri' che annuncia l'instancabile lieto fine.

materializzano infinite varianti del corpo del soldato. Già presente, ma ancora scarsa e artigiana, è viceversa la documentazione fotografica e cinematografica di prima mano. Spesso i materiali sono oggetto di censure e manipolazioni. A differenza di quanto accadrà con la Seconda guerra mondiale, pochissime testimonianze documentarie di tipo visuale saranno a disposizione di possibili contro-narrazioni. Campi di battaglia, cimiteri di guerra e memoriali dominati da una debordante iconografia retorica del corpo dei combattenti diverranno presto non solo luoghi cerimoniali deputati ma anche destinazioni di un inedito turismo dei reduci.

Mosse (1975) ha associato il culto del soldato ignoto alle prime guerre nazionali europee, scaturite dalla Rivoluzione francese e dal movimento di liberazione tedesco. Il corpo sconosciuto che assurge a corpo di tutti, è propriamente, in origine, quello del volontario. Solo un sacrificio consapevole sembra consentire all'epoca l'accesso al pantheon dei santi secolari della Nazione. Uno status negato ai vecchi combattenti mercenari a servizio di re e imperatori. Con l'arruolamento volontario introdotto dall'Assemblea legislativa rivoluzionaria in Francia e, più tardi, con la creazione degli eserciti nazionali di leva le Forze armate si candidano a rappresentare il corpo collettivo della Nazione. La *Nation Armée* si identificherà però presto nella figura del coscritto, l'eroe popolo in cui si identificano nazionalizzazione e nuovo protagonismo sociale delle masse⁷.

In Italia a costruire la mitologia del volontario in armi furono soprattutto minoranze di giovani istruiti, insofferenti della routine ed eccitati dall'esperienza della guerra. Si deve a queste figure sociali la stessa rielaborazione romantica della morte, esorcizzata in tutte le culture popolari e rappresentata dall'iconografia religiosa del cristianesimo tradizionale come 'macabra mietitrice'. Il romanticismo estetizza la morte così come l'illuminismo si era sforzato di razionalizzarla e secolarizzarla (il 'sonno eterno'). Nell'età dei

⁷ La Guerra d'indipendenza greca (1821–1831) contribuì fortemente allo sviluppo del mito romantico del sacrificio. Nella Grecia insorta contro gli ottomani accorsero volontari da tutta l'Europa, fra i quali il poeta Lord Byron e l'aristocratico italiano Santorre di Santarosa che sarà fra i martiri della guerra.

nazionalismi incipienti questo duplice processo di produzione del senso fa della morte in battaglia l'occasione di una palingenesi eroica e un'opportunità per additare ai vivi la strada della virtù e della dedizione a nobili cause collettive.

Questa costruzione estetica e retorica ha certo poco a che fare con la concreta esperienza materiale della vita al fronte, sui campi di battaglia, nelle trincee e nei camminamenti della Grande guerra. La descrizione minuziosa e realistica della vita al fronte sarà al contrario all'origine di una vera e propria contronarrazione letteraria, peraltro non ricca e sovente censurata⁸. L'esperienza concreta della guerra concede ben poco all'estetismo e alle retoriche romantiche. Fra i dannati della trincea ci sono invece, per la prima volta, milioni di uomini che non hanno scelto le armi come professione e che sono spesso culturalmente e psicologicamente estranei al fervore politico che ha contribuito a scatenare la catastrofe bellica (Thompson 2009). La sacralizzazione del corpo del soldato va dunque inserita in un contesto storicamente inedito. Essa può evocare funzioni di coesione e identità simili a quelle che Kantorowicz aveva individuato nelle celebrazioni medievali del corpo del re defunto. La Nazione contemporanea può però essere venerata nel corpo di un comune cittadino. Ogni contesto nazionale conosce tuttavia differenti itinerari nel processo di nazionalizzazione e in quello di democratizzazione. Come altri Paesi belligeranti l'Italia dei primi anni Venti è stremata dalla guerra, impoverita e politicamente divisa. A differenza di altre potenze democratiche, sconta gli effetti di quella *nazionalizzazione imperfetta* che Antonio Gramsci addebiterà al 'deficit di egemonia' delle classi dirigenti risorgimentali e postrisorgimentali. Sono invece in campo minoranze attive mobilitate dalla guerra, inclini a un nazionalismo venato di paranoia e pronte a soffiare sul fuoco della crisi sociale e del risentimento per la vittoria mutilata. Nel caso che stiamo analizzando è possibile che la spinta a conferire un

⁸ Si possono però ricordare *Le feu* di Henri Barbusse (1916), l'aspro resoconto autobiografico di Ludwig Renn *Der Krieg* (1929), il drammatico *Sieben vor Verdun* di Joseph Magnus Wehner (1930) e soprattutto il capolavoro di Erich Maria Remarque *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1929).

significato politicamente oltranzista alla celebrazione popolare del Milite ignoto non fosse il frutto di una deliberata strategia messa in atto dai vertici del movimento nazionalista. Mussolini non aveva forse neppure un interesse tattico a esasperare il confronto con la monarchia e i politici moderati. L'ala oltranzista dei fasci gli rinfacciava i tentativi di pacificazione con i socialisti e la conversione all'abborrito parlamentarismo.

Il 1921 – ha scritto Edgardo Bartoli (2003) – fu l'ultimo anno della rispettabilità politica dei fascisti. L'ultimo prima della svolta politica ed economica che condizionerà i decenni successivi. E l'ultimo anno del vecchio ordine borghese... per i successivi vent'anni, l'idea di Patria sarà presidiata dalle aquile littorie. Quella corsa di popolo verso i binari lungo i quali doveva transitare il treno da Aquileia a Roma, la commozione nazionale per l'evento, furono assolutamente autentici. Furono l'ultima manifestazione di un sentire comune. L'ultimo momento di sincerità dell'Italia liberale morente.

La tesi qui sostenuta non è tuttavia contraddetta da queste considerazioni. L'ingegneria della memoria non è necessariamente il prodotto di una strategia politica consapevole e rigorosamente pianificata. La sincerità e la spontaneità della partecipazione popolare sono ampiamente testimoniate dai resoconti e dai repertori visivi. La narrazione politica del Milite ignoto viene piuttosto elaborata per passi successivi, nel vivo di un evento di massa che genera un fortissimo impatto sull'immaginario collettivo. Decisiva sarà la capacità delle avanguardie nazionalistiche di conferirle un significato utilizzandone i repertori emozionali. Un anno dopo il fascismo andrà al potere e la narrazione mitopietica del Milite ignoto fornirà molti fra gli elementi costitutivi del suo apparato simbolico.

L'Italia dei primi anni Venti, come la Germania sconfitta e condannata a onerosissime riparazioni di guerra, sembra precipitare verso la guerra civile con modalità che si riprodurranno alla fine del decennio successivo in Spagna. Tre Paesi destinati a subire un esito dittatoriale della crisi in un contesto di *brutalizzazione* della politica. La celebrazione della morte, il culto della potenza, il virilismo, il cameratismo identitario, il vittimismo aggressivo, la disumanizza-

zione del nemico, un estetismo di maniera ideologicamente connotato rappresentano elementi comuni nelle narrazioni tanto del fascismo quanto del nazismo e del franchismo⁹.

1.10. Conclusioni

La narrazione del Milite ignoto consente di analizzare la genesi di un mito politico nazionalistico che prelude a quel particolare tipo di 'società disciplinare' (Foucault 1975) che in Italia si identificherà nel fascismo. Questo archetipo antropologico non può prescindere dal corpo perché il corpo è un mediatore necessario del ricordo di un evento (Connerton 1989). Ciò vale anche per un corpo inerte, misterioso, di impossibile identificazione come quello del soldato sconosciuto. Anzi: proprio il corpo di nessuno è il più idoneo a trasformarsi idealmente in quel corpo di cui ha bisogno l'immaginario nazionalistico in gestazione. Quello della sacralizzazione del corpo di nessuno è una narrazione epica e militaristica che mira a evocare e insieme a rimuovere l'atrocità della guerra. La ricostruzione della *case history* dimostra come anche un passato molto recente e molto doloroso possa costituire l'oggetto non di una

⁹ In Germania i protagonisti del processo di *brutalizzazione* furono i Corpi Franchi, organizzazioni paramilitari animate da xenofobia e anticomunismo fanatici. In Italia tale ruolo sarà assolto dal movimento fascista e dallo squadristo (Reichardt 2009). In Germania la Repubblica di Weimar utilizzò i Corpi Franchi in funzione antirivoluzionaria favorendo indirettamente il consolidamento e la legittimazione del Partito nazional-socialista, che assurgerà al potere nel 1933. Analogamente in Italia le forze di governo e l'establishment liberale si illusero di controllare e gestire l'ondata nazionalistica che li avrebbe invece sommersi alla fine del 1922. Da segnalare come il III congresso nazionale dei Fasci di combattimento, che si sarebbe trasformato nel congresso fondativo del Partito nazionale fascista, si sia aperto a Roma il 7 novembre 1921, tre giorni dopo la cerimonia del Milite ignoto. L'evento, nel corso del quale a Mussolini viene per la prima volta conferito l'appellativo di *Duce*, si svolge in un clima politico reso rovente dalle violenze squadriste che inducono i lavoratori romani a una giornata di sciopero generale di protesta.

semplice *rappresentazione*, ma di una vera e propria *costruzione* sociale (Berger e Luckmann 1966). Tale costruzione sociale opera al crocevia fra identità e memoria. Si sforza anzi di elaborare una memoria pubblica identitaria in cui l'intera comunità nazionale possa riconoscersi (Bartlett 1932, Halbwachs 1925, 1950). Selezionare i contenuti della memoria in funzione dell'identità non è però facile né pacifico, soprattutto in presenza di interpretazioni politiche controverse che possono generare narrazioni alternative.

Nel nostro caso la vicenda mette in luce un conflitto simbolico che cela un lacerante conflitto politico. La sacralizzazione del corpo dell'Eroe senza nome nel contesto di un nascente culto della Nazione non rappresenta semplicemente una variante del più generale processo di secolarizzazione. Nel corso della vicenda appare chiaro come il senso attribuito dal nazionalismo alla narrazione del Milite ignoto costituisca una sfida potenziale alla religione tradizionale che attinge in gran parte ai medesimi repertori semantici e simbolici. I temi del corpo, della morte e della resurrezione sono da sempre prerogative e riserve di significato delle religioni storiche. Anche la produzione di un immaginario condiviso, ispirato al mito combattentistico, rappresenta tuttavia un oggetto controverso. Il progressivo prevalere di una costruzione di senso ispirata a un particolarismo a tinte nazionalistiche, che fa leva sul risentimento ed eccita gli spiriti animali dell'identità mortificata e ferita, costituisce un esempio di quell'*abuso della memoria* destinato a sfociare in una memoria totalizzante e chiusa all'alterità (Todorov 1995, Crespi 2004). Il corpo della Patria si fa così, più esattamente, corpo della Nazione. Il suo protagonista, a differenza degli eroi identificabili nelle diverse epopee storiche, non possiede una storia individuale. Ciò consente di fondere quattro tipi di memoria (Grande 2007). Quella *storica* appartiene a istituzioni che elaborano la memoria del passato in funzione del presente. Quella *collettiva* è espressione di un gruppo che intende imprimerle significati propri. Quella *comune* identifica una coorte generazionale chiamata a testimoniare l'evento. La memoria *pubblica*, infine, dovrebbe rappresentare la sintesi di memorie diverse per tentare la produzione di una storia condivisa.

La costruzione sociale di una biografia collettiva che assume a eroe eponimo un personaggio sconosciuto è il prodotto originale

di una minoranza attiva che cerca di fondere le quattro tipologie della memoria in una sola memoria *politica*. Tale memoria, a sua volta, è *normativa* perché mira a orientare concreti comportamenti sociali, è *precettistica* perché suggerisce opzioni ideologiche ed è per definizione incline a una pedagogia *autoritaria*. Essa alimenta a livello emozionale un mito politico che ha per icona quel corpo di un caduto ignoto che, in quanto tale, consente le più diverse e fantasiose elaborazioni narrative del suo sacrificio. Saranno i pellegrinaggi delle spoglie sino all'apoteosi finale a costruire il centro mobile della narrazione, fissando l'evento nella memoria comune di centinaia di migliaia di testimoni oculari con una potenza impensabile in un universo ancora in gran parte estraneo alla comunicazione di massa. Il pellegrinaggio delle spoglie agisce come connessione fra luoghi (*mmemotopi*) a elevato impatto simbolico. La basilica di Aquileia e il Vittoriano costituiscono i monumentali centri fissi di una narrazione che fonde nella rivisitazione *contrappresentistica* della romanità glorioso passato e misero presente, orgoglio delle radici e risentimento collettivo, rimpianto e spirito di vendetta. Quello del Soldato ignoto è un mito della passione che riproduce in una sorta di contaminazione di genere i temi religiosi del martirio e della resurrezione ma che non produce riconciliazione.

La religione politica della Nazione associa al mito della passione l'attesa di un Messia, evocando la *chiamata* di un leader carismatico. Del tutto estranea alla categoria di vero/falso, la narrazione del Milite ignoto sorregge dunque l'efficace finzione' su cui si fonda ogni mito politico. Essa dà vita a una potente topografia della memoria e mobilita intere comunità in una dinamica di ritualizzazione che, attorno al corpo degli eroi, costruisce un apparato simbolico e una liturgia pubblica fatti di ricorrenze, giornate commemorative, sfilate, celebrazioni, feste. Il mito politico in formazione tende così a strutturare in forma narrativa l'immaginario sociale, permettendo alla società di riconoscersi nel proprio passato (Bellah 1967, Edelman 1967, Le Goff 1998). Talvolta la narrazione può essere oggetto di interpretazioni alternative e il perimetro simbolico della storia può trasformarsi in un'arena politica, come nel caso del racconto controverso delle guerre civili (Pavone 2004). La narrazione, a sua volta, può essere esposta alla manipolazione o a processi di

invenzione della tradizione da parte di leadership bisognose di legittimazione (A. Cavalli 1991, 2007) o di minoranze attive intenzionate a orientare il significato politico della storia (Grande 1997). Nel caso qui esaminato, il racconto iscrive il corpo dell'eroe ignoto in un ordine simbolico (Schwartz 1982) che assomiglia a quello prodotto dai miti di fondazione. La resurrezione del corpo senza nome diviene la metafora di una palingenesi nazionalistica e si costituisce come il centro simbolico che permette quel *plebiscito quotidiano* posto da Renan (1882) a fondamento della nazionalizzazione. Sono certamente presenti un'effervescenza identitaria del tipo che Durkheim associava a molte manifestazioni della religiosità primitiva e Sundermeier (1999) alla regressione all'esperienza religiosa primaria. Siamo però soprattutto in presenza di una potente e allusiva liturgia del corpo. La sacralizzazione del corpo della Nazione costituisce così l'esito, in apparenza paradossale, della secolarizzazione della società. Tale forma di neopaganesimo fiorisce nell'età postreligiosa ma è coeva, soprattutto nell'Europa cattolica, a quel ritorno alla fisicità del sacro che si esprimerà con le apparizioni di Fatima del 1917 e con le stimate che compaiono sul corpo di padre Pio nel 1918.

Il nazionalismo in cerca di martiri e reliquie può essere definita una *religione politica corporale*. Le spoglie divinizzate dell'umile Soldato senza nome gli forniranno una delle icone più struggenti e insieme più inquietanti.

2. Corpi della devozione, del carisma e del potere

2.1. *Il saio e l'orbace*

I primi decenni del Novecento sono segnati da una potente irruzione del corpo nell'immaginario collettivo. L'Italia fra le due guerre propone una galleria di icone corporali che raccontano una stagione critica, forse la più drammatica della storia nazionale. Sono le immagini corporali della politica, della devozione religiosa, ma anche della nascente industria cinematografica o dello sport. Ai fini di questa ricerca abbiamo selezionato tre narrazioni ambientate nel contesto storico. La prima ha riguardato l'icona misteriosa, silenziosa e inafferrabile, del Milite ignoto, fatta oggetto di un'operazione di ingegneria della memoria che si è descritta nel primo capitolo. La seconda è quella di padre Pio, o meglio del corpo del frate con le stimmate, al centro di una narrazione controversa che riuscirà a mobilitare emozioni di massa e a generare strategie di senso ubicate tanto in un arcaico sistema simbolico quanto in contingenti vicende storico-politiche. La terza narrazione iconica si occuperà di un personaggio dominante, il dittatore Benito Mussolini, e dei suoi tre corpi. Il corpo della celebrazione ideologica, l'icona esuberante e trionfante del Duce che identifica quasi carnalmente gli anni del consenso. Quello del dittatore caduto, sottoposto dopo l'esecuzione a un pubblico e macabro rito di profanazione. E quello di una salma itinerante che incarna la lugubre potenza del mito cimiteriale.

Il corpo del saio e quello dell'orbace evocano e sollecitano produzioni diverse dell'immaginario. Nel caso del frate stigmatizzato la diretta rappresentazione iconica è scarsa e quasi mai tecnicamente elaborata. La narrazione si sviluppa anzi entro un alone di mistero che circonda la stessa figura fisica del protagonista. Al corpo sacralizzato e 'segreto' di padre Pio si oppone, nel caso di Mussolini e delle sue icone, una fisicità invadente, sovraespota, spesso costruita. Sino all'epilogo rappresentato dal rito di

profanazione e poi dal *potere cimiteriale* che sarà associato alla sua salma.

Il racconto della stigmatizzazione di padre Pio consente di collegare ritorno del sacro e produzione di un immaginario sociale. Essa coincide in parte, sul piano cronologico, con la sacralizzazione nazionalistica del Soldato ignoto ma la travalicherà temporalmente sino alla santificazione del frate taumaturgo, nei primi anni Duemila. L'evento cruciale che dà origine alla vicenda si svolge il 20 settembre 1918. Quel giorno padre Pio da Pietrelcina (1887-1968), al secolo Francesco Forgione, un religioso di trentun anni appartenente ai frati minori francescani, residente in un convento del Gargano, avrebbe ricevuto le sacre stimmate riproducenti le cinque piaghe di Gesù. Evento di presunta natura sovranaturale che era stato annunciato anni prima con la comparsa sul corpo del cappuccino di segni premonitori.

2.2. Padre Pio: la narrazione delle stimmate

Gli ultimi mesi del 1918 sono mesi drammatici per l'Europa. Il sollievo per la fine della carneficina consumatasi con la Grande guerra aveva lasciato rapidamente il posto a una situazione caratterizzata da estese turbolenze sociali. Esse furono particolarmente acute in Italia dove cominciava a diffondersi l'epidemia di febbre spagnola, una forma di influenza che la medicina del tempo non era stata in grado di prevedere né era capace di contrastare con terapie efficaci. Nel suo decorso epidemiologico causerà nel mondo almeno cinquanta milioni di decessi, più di quanti ne avesse provocati la guerra nei Paesi belligeranti. Tornò ad aleggiare l'incubo delle grandi pestilenze dei secoli passati. Si diffusero ondate di panico e paure irrazionali. L'opinione pubblica, prostrata e impaurita, era indotta ad associare le devastazioni della guerra appena finita e il nuovo flagello sanitario attribuendo significati apocalittici a quella tragica sequenza di eventi.

La vicenda della stigmatizzazione fece del frate di S. Giovanni Rotondo, nel foggiano, un'icona salvifica.

Quasi un *crocifisso vivente* il cui corpo ancora giovane e vitale, seb-

bene cagionevole, portava impressi agli occhi dei fedeli i segni della grazia. Si svilupparono spontanee pratiche devozionali. Il convento di Santa Maria delle Grazie, dove il religioso viveva, divenne meta dei primi pellegrinaggi. La vicenda non mancò tuttavia di sollevare sospetti e ostilità. La diffidenza non allignava soltanto nell'opinione pubblica laica e fra gli anticlericali. Solo pochi la collegarono al tentativo di ricondurre nell'alveo della religione tradizionale le insorgenze rivoluzionarie che, nelle fabbriche del nord e nelle campagne del sud, annunciavano il biennio rosso. A dubitare per prime dell'autenticità dell'evento miracoloso furono piuttosto le gerarchie vaticane.

Dalle loro prime istruttorie emersero episodi controversi nella biografia del giovane religioso. Fra questi visioni avute in età adolescenziale, misteriosi dialoghi con Gesù, reiterati episodi di ipertermia clinicamente inspiegabili e tracce di stimate che sarebbero comparse già nel 1911 senza che fossero state denunciate. La comparsa dei segni corporali sarebbe stata accompagnata dal diffondersi di un intenso profumo di gelsomino. Il frate avrebbe inoltre patito sindromi dolorose di difficile classificazione, accompagnate dalla sensazione di subire la coronazione di spine e la flagellazione, a imitazione del martirio di Cristo. Un mese prima della stigmatizzazione il frate avrebbe avuto nuove visioni, associate questa volta alla sensazione di essere trafitto da una lancia capace di procurare una *transverberazione*, cioè una ferita non rimarginabile ignota alla casistica medica¹.

Le aspettative taumaturgiche furono alimentate dal medium sociale ancora prevalente nell'arretrata Italia del sud dell'epoca, vale a dire l'umile passaparola. La stigmatizzazione come fenomeno soprannaturale che si manifesta nel corpo del prescelto occupa del resto un posto speciale nell'immaginario della devozione popolare.

¹ In AA. VV. *Dossier Padre Pio* (2009), un'indagine che si propone di demistificare la natura soprannaturale dei fenomeni e che non ha mancato di sollevare polemiche, sono riprodotti documenti relativi alle perizie svolte. Fra questi la relazione del prefetto di Foggia (19 giugno 1919), quella redatta dal medico Amico Bignami (26 luglio 1919) e le tre relazioni firmate da padre Agostino Gemelli (19 aprile e 2 luglio 1920, 6 aprile 1926).

...Le stimmate – spiega Cipriani (2009a: 31) – sono infatti una sorta di tatuaggio più cruento, una stampa sui generis dei connotati di un'entità superiore, diversa. Francesco d'Assisi e Padre Pio da Pietrelcina, in ambito cattolico, costituiscono due casi emblematici di immedesimazione, di identificazione con il Cristo, di cui ripropongono in modo ostensibile (anche se tendenzialmente riservato) i segni della passione, cioè della sofferenza attraverso la quale il 'dio fattosi uomo' si è incarnato fisicamente, cioè assumendo la corporeità degli altri esseri umani per rappresentarli. Tale rapporto ha poi un orientamento biunivoco, nei due sensi: dal divino all'umano e dall'umano al divino.

È questa straordinarietà del segno, questa relazione istituita fra materialità della carne ferita e intenzione ultraterrena, che fa del corpo del predestinato un santuario. Il corpo piagato del presunto taumaturgo mostra ma non rivela. Il conflitto di significato investe così direttamente il rapporto fra istituzione religiosa, chiamata a legittimare il miracolo, e popolo devoto, desideroso di credere. La Chiesa ufficiale, resistendo all'ondata emotiva e all'entusiasmo di qualche ecclesiastico, prese atto delle opinioni difformi espresse dalle prime perizie. Nel 1920 un'analisi clinica del caso venne affidata al consulente del Sant'Uffizio, padre Agostino Gemelli. Considerato uno dei più autorevoli studiosi di medicina e di psicologia di parte cattolica, Gemelli si era occupato sin dal 1913 dei fenomeni mistici, guadagnandosi la stima incondizionata del cardinale Rafael Merry del Val. Questi, già potentissimo Segretario di Stato durante il pontificato di Pio X, era caduto in disgrazia con l'elezione di Benedetto XV. Nell'ottobre del 1914 era stato tuttavia nominato Segretario del Sant'Uffizio e presidente dell'Accademia per la religione cattolica. Il Sant'Uffizio, preposto a *“mantenere e difendere l'integrità della fede, esaminare e proscrivere gli errori e le false dottrine”*, costituiva ancora il principale strumento della vigilanza dottrinaria pur occupandosi quasi esclusivamente di vicende italiane. In questo incarico del Val trasferiva l'impegno profuso negli anni precedenti in un sapiente mix diplomatico mirante a sciogliere il nodo della separazione fra Stato e Chiesa in Francia, il conflitto teologico che opponeva il pontificato di Pio X al modernismo e il pro-

gressivo ingresso dei cattolici nella vita politica italiana, ancora inibito dal *non expedit*².

La diffusione di un culto esposto al rischio di deragliare nel fanatismo o in manifestazioni di devozionalità paganeggiante costituiva una minaccia agli occhi di un teologo come Merry del Val. Poteva compromettere il tentativo di smorzare le tensioni suscitate dalla condanna del modernismo, che aveva combattuto con forza proprio il cristianesimo miracolistico e tutte le forme di religiosità carismatica. Per del Val si trattava di evitare che la critica dottrinale al modernismo fosse interpretata come chiusura pregiudiziale alle ragioni della filosofia e della scienza moderna.

Il confronto fra il frate e i suoi diretti superiori, da un lato, e Gemelli, lo scienziato venuto da Roma, dall'altro, fu burrascoso. Si sviluppò subito un contenzioso fondato su argomenti formali e questioni di legittimità procedurale che impedì un serio esame scientifico del fenomeno. Irritato, padre Gemelli espresse comunque il proprio parere attraverso una diagnosi lapidaria e persino sprezzante. La personalità del frate venne associata nella sua relazione alle “caratteristiche somatiche dell'isterico e dello psicopatico”. Attribuì le piaghe a “un'azione patologica morbosa”, definendo senza mezzi termini il portatore uno “psicopatico, autolesionista ed imbroglione”. Il 31 maggio 1923 il Sant'Uffizio emanò un decreto – pubblicato il 5 luglio dello stesso anno sull'*Osservatore Romano* – in base al quale la stigmatizzazione di padre Pio veniva liquidata con la formula canonica “*non constat de supernaturalitate*”. Il decreto negava in sostanza che, allo stato degli atti, la stigmatizzazione di padre Pio potesse definirsi come una manifestazione soprannaturale. Ciò implicava il disconoscimento dei pellegrinaggi e di qualsiasi pratica devozionale rivolta al culto del religioso. Oltre un anno dopo al dottor Giorgio Festa fu negata l'autorizzazione a un'ulteriore perizia.

² Il divieto opposto tramite il *non expedit* dalla Chiesa ai cattolici che intendessero partecipare alla vita politica italiana dopo il *vulnus* di Porta Pia (1870), era stato ribadito più volte nel periodo risorgimentale e postrisorgimentale dalle gerarchie vaticane. Proclamato a più riprese negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, era stato enunciato con particolare solennità dallo stesso Pio IX nel 1874.

L'inchiesta vaticana sembrò concludersi sette anni più tardi quando, il 23 maggio 1931, con un quinto decreto di condanna, il Sant'Uffizio invitò formalmente i devoti ad abbandonare il culto del frate. A questi venne persino inflitto il divieto di celebrare messa in pubblico e di amministrare la confessione. I cinque decreti di condanna non saranno mai ufficialmente revocati. Nel 1938 si assistette però a un inatteso colpo di scena. Papa Pio XI ritirò di sua iniziativa le proibizioni imposte al frate. Il provvedimento rianimò la devozione dei fedeli attorno all'icona vivente del cappuccino con le stimmate. Fecero la loro comparsa a S. Giovanni Rotondo anche teste coronate e grandi personalità. La stessa Maria José di Savoia si fece fotografare accanto al frate e numerosi reali cattolici presero la strada del remoto paese garganico. Nel 1940 ebbe inizio l'edificazione della Casa sollievo della sofferenza, un centro ospedaliero finanziato da contributi volontari provenienti da ogni parte del mondo³.

I pellegrinaggi ricevettero nuovo impulso nei primi anni del secondo dopoguerra sino a richiedere una rigorosa regolazione degli accessi. Nel 1950 verrà addirittura introdotto un sistema di prenotazione delle confessioni con una lunghissima lista d'attesa. Il pontificato di Giovanni XXIII, che ha inizio nel 1958, segna però una nuova, brusca inversione di tendenza. Lo spirito del Concilio Vaticano II sembrava mal conciliarsi con la sopravvivenza di manifestazioni carismatiche e di una devozione mai suffragata da definitive conferme scientifiche. Per qualche tempo circoleranno persino dicerie scandalistiche relative alla vita privata del supposto taumaturgo, peraltro presto smentite dalla testimonianza dei diretti superiori. Nel 1964 spetterà a papa Paolo VI, salito l'anno prima al soglio pontificio, dirimere la questione. Papa Montini emanerà un

³ Il vero protagonista dell'impresa fu Emmanuele Brunatto, il personaggio che più si era adoperato nella diffusione del culto del frate taumaturgo. Si tratta di una figura controversa e discussa, coinvolto in traffici mai compiutamente chiariti con ufficiali nazisti durante l'occupazione tedesca di Parigi nella Seconda guerra mondiale. Sospetti sono stati da più parte avanzati, come sostengono Guarino (1999) e Luzzatto (2007), circa la stessa origine dei finanziamenti che avrebbero consentito l'avvio dei lavori per l'ospedale di San Giovanni Rotondo.

indulto concedendo a padre Pio non solo di celebrare la messa ma di adottare il rito di Pio V, destinato a essere soppresso dalla riforma liturgica conciliare. Negli ultimi anni di vita del frate viene ricomposto anche il conflitto con la Santa Sede relativo all'amministrazione delle donazioni e dei beni patrimoniali frutto della devozione popolare. Padre Pio muore all'età di 81 anni, il 23 settembre 1968. Le sue esequie mobilitarono oltre centomila persone.

Il frate con le stimmate, al centro di una vicenda iniziata mezzo secolo prima all'indomani della Grande guerra, scompare in un anno simbolo del ciclo di protesta. Una stagione che avrà per protagoniste le generazioni ribelli dell'Occidente secolarizzato e per esito una potente accelerazione dei processi di mutamento culturale. L'ultimo atto dell'intricata vicenda sarà però scritto trentaquattro anni dopo con l'elevazione agli altari del frate taumaturgo. Il processo di beatificazione incontrerà anch'esso forti resistenze. Non mancheranno voci dissonanti o apertamente scettiche. Solo nel novembre 1982, regnante papa Giovanni Paolo II, verrà concesso il nulla osta ad aprire il processo di canonizzazione, avviato l'anno successivo. Nel 1990 padre Pio sarà dichiarato venerabile. Beatificato nel 1999, sarà proclamato santo il 16 giugno 2002.

2.3. *Il santo e l'arcano*

Nel caso brevemente illustrato la controversia verte principalmente sui *segni* della santità. Decisiva è la credibilità attribuita a un significato corporale come le stimmate, sopportate dal frate per cinquant'anni esatti. Ma a quello che diverrà San Pio da Pietrelcina verranno anche riconosciuti il dono della bilocazione, la capacità di "leggere i cuori e le menti" e una serie di guarigioni miracolose. Una di queste, relativa a un bambino di San Giovanni Rotondo, Matteo Pio Colella, costituirà anzi la prova richiesta dalla procedura canonica per la santificazione.

L'intera storia non è priva di passaggi oscuri e persino di episodi poco edificanti. Le dimensioni della devozione popolare e

l'ingente quantità di risorse economiche attivate dalle donazioni alimentarono sospetti chetati soltanto con l'accordo faticosamente raggiunto con la Santa Sede negli ultimi anni di vita del frate per la gestione dei beni e delle attività economiche. Non mancarono peraltro confratelli dediti alla commercializzazione di pezzi di stoffa intrisi di sangue del taumaturgo, rivelatosi in realtà a un semplice esame di laboratorio sangue di gallina. Mario Guarino (1999) riporta dichiarazioni di illustri clinici che propendono per spiegazioni non sovranaturali delle stimmate, avanzando sospetti sulla autenticità del fenomeno. Sergio Luzzatto (2007) cita la testimonianza di un farmacista che nel 1919 avrebbe procurato al cappuccino acido fenico, un prodotto caustico capace di procurare lacerazioni della pelle. Altri specialisti, come lo psichiatra Luigi Cancrini, pur senza mettere in dubbio la buona fede del religioso, sono tornati in anni recenti a classificare le stimmate come sintomi di 'conversione somatica', generata da patologie psichiche di tipo isterico. Testimoni che assistettero alla preparazione del corpo di padre Pio prima della sepoltura affermano peraltro che la salma non portava traccia alcuna delle stimmate.

Ai fini della nostra riflessione la questione dell'autenticità dei fatti miracolosi è tuttavia del tutto accessoria. Cruciale è piuttosto il significato che alla figura del santo taumaturgo viene attribuito. Il contesto propone interessanti elementi di continuità, non solo per ragioni di cronologia, con il racconto del Milite ignoto. Anche quella di padre Pio costituisce una narrazione del corpo che diviene oggetto e strumento di un racconto collettivo socialmente ubicato e persino politicamente sensibile. La narrazione fotografica, cinematografica e televisiva è poverissima e non si presta a ricerche dedicate. Si tratta spesso di foto artigianali, raramente di pose, più frequentemente di primi piani zoomati dal teleobiettivo, di spezzoni di riprese a distanza. Molto vasta e di sicuro interesse etnografico è invece la produzione iconica associata al culto devozionale. Essa talvolta enfatizza i tratti ieratici del volto. Qualche altra ne propone una rappresentazione bonaria, rassicurante e paterna.



La vicenda di padre Pio si condensa nel racconto della stigmatizzazione. I repertori fotografici originali sono poveri e scarsi. Molto ricca, ma spesso agiografica e stereotipica, è invece la produzione iconica devozionale.

La scansione temporale mette in luce fasi diverse del processo che si compirà con la santificazione del frate. Centrale è sempre la narrazione delle stimmate che evocherebbe una predestinazione e quindi un'intenzione ultraterrena. Quel corpo piagato diviene nell'immaginario dei devoti segno di poteri sovranaturali ammantandosi indirettamente, come era avvenuto pochi anni prima per le

apparizioni di Fatima nell'immediata vigilia della Rivoluzione russa, di significati specifici in una stagione di acute tensioni sociali.

Non si tratta perciò di un itinerario che, come nel caso coevo del Milite ignoto, conduce a una costruzione identitaria prodotta da una più o meno elaborata ingegneria simbolica. Qui si cerca piuttosto di rintracciare segni di un'investitura carismatica direttamente attribuita al disegno divino e resa manifesta da fenomeni ricorrenti nella tradizione devozionale, non solo cristiana. Le stimate costituiscono il significante più esplicito di una relazione fra umano e divino di cui il corpo sofferente del taumaturgo si fa medium. Il messaggio si rivolge a comunità spaventate, desiderose di consolazione e di rassicurazione. Non va dimenticato come la maggior parte dei soldati caduti, dei feriti e degli invalidi della Grande guerra – gli umili protagonisti della vittoria mutilata – provenisse dalle povere regioni dell'Italia meridionale. Il Sud era anche l'epicentro di un conflitto sociale a tinte radicali e non privo di episodi violenti. Il movimento di rivolta mirava a scuotere il regime semif feudale del latifondo terriero e ad affermare il protagonismo di masse popolari composte prevalentemente da salariati agricoli. L'occupazione delle terre durante il biennio rosso si sviluppa nello stesso arco temporale che interessa la narrazione taumaturgica del frate di S. Giovanni Rotondo.

La sequenza degli eventi riproduce moduli ben noti agli studiosi dei fenomeni carismatici e ne enfatizza l'elemento corporale. In particolare, la fase che precede la stigmatizzazione denunciata alla fine del 1918 assume, nella ricostruzione sociologica, il senso di quella chiamata carismatica già indagata da Weber. A un'osservazione condotta con i criteri scientifici della psicologia e della psichiatria del tempo, i fenomeni anticipatori (le visioni, i sogni, le sofferenze patite prima dell'evento miracoloso, l'ipertermia e altri inspiegabili sintomi clinici) rientrano perfettamente in quella tipologia isterica individuata da Gemelli e sostenuta, come si è accennato, da studi più recenti. Di qui il sospetto di un caso di simulazione o, quanto meno, di una forma di patologia che, pur nella sua eccezionalità, sarebbe passibile di una spiegazione scientifica. Viceversa, l'immaginario collettivo sembra interpretare immediatamente quei segni come espressione di una predestinazione che si

manifesta per il tramite della *chiamata* carismatica. Elemento non estraneo alla tradizione cristiana, se già San Paolo l'aveva descritta come uno dei segni della volontà divina:

A qualcuno – scrive nelle *Lettere ai Corinzi* (12: 8-10) – attraverso lo Spirito è stato attribuito il messaggio della saggezza; a qualcun altro, sempre per mezzo dello stesso Spirito, il messaggio della conoscenza; per un altro c'è un dono di fede; ad un altro ancora è stata concesso il potere di guarire, o poteri miracolosi; a qualcun altro virtù profetiche.

Se Paolo legittima teologicamente il potere taumaturgico legato al corpo, l'associazione fra carisma e segni (stimmate) corporali è però caratteristico delle più antiche culture sciamaniche. Il carisma esercitato tramite il proprio corpo consente allo sciamano di entrare in comunione con la tribù. Lo sciamano è per Eliade (1963, 1964) il maestro di quelle pratiche dell'estasi che già Mauss (1936) collocava fra le *tecniche del corpo* da lui indagate. Il carisma si manifesta quando il corpo del predestinato appare posseduto da energie misteriose (Lindholm 1990). Ma la predestinazione si annuncia attraverso segni premonitori sin dalla nascita e dall'infanzia: episodi di possessione da parte di spiriti, transe, crisi di epilessia che solitamente si intensificano durante la giovinezza. Sintomi che la psicologia contemporanea avvicina al disturbo psicotico, pur riconoscendo una grande varietà di casi. Nella vicenda corporale di padre Pio questi elementi sono presenti anche se variamente declinati e combinati nei diversi passaggi della storia. Ciò autorizzerebbe a considerarla come un caso di sopravvivenza o di riemergenza sciamanica nel tempo della modernità. Emerge insomma un conflitto culturale che si condensa nella corporeità del frate. Esso rinvia al 'paradosso della cristianità' evidenziato da Le Goff (2005) e sembra persino anticipare sul terreno simbolico quella rivoluzione del corpo che a fine Novecento si identificherà nel modello del *mindful body* (McGuire 1990). Esperienze orientate a una declinazione spirituale della corporeità si diffonderanno nella seconda metà del Novecento in contesti occidentali cristiani. Saranno rivisitati elementi centrali della cultura yoga e lo stesso movimento New Age ne proporrà una versione in parte originale (Giordan 2009).

Nella visione di San Gregorio Magno (540-604) il corpo costituiva “l’abominevole involucro dell’anima”. Nel racconto delle stimmate l’evento miracoloso evoca piuttosto la centralità assunta nel disegno salvifico dal corpo martirizzato di Cristo. A una tradizione dogmatica che enfatizza il primato dell’anima si oppone una spiritualità che fa del corpo l’accesso privilegiato alla piena comprensione dell’esistenza. Il frate taumaturgo si presenta come imitatore di Cristo (*crisomimeta*). La legittimazione che invoca è affidata alla pura dimensione spirituale. Essa si consuma entro un’esperienza mistica per definizione sottratta alle competenze dell’autorità ecclesiastica. Il corpo è insomma al centro di un conflitto di senso fra istituzione e carisma.

2.4. *La chiamata*

Centrale nel modello sciamanico è la *chiamata* da parte di uno spirito o di una divinità che induce il designato a fuggire il mondo, esiliandosi nel deserto, in una caverna, in una foresta o sopra una colonna come gli antichi stiliti. L’elaborazione soggettiva del carisma pare richiedere una separazione dalla comunità, una fase di meditazione condotta nel silenzio e nella solitudine. Spesso nello sciamanesimo tradizionale essa prevede riti di passaggio come un immaginario viaggio agli inferi. Nella tradizione cristiana il rito di passaggio coincide a volte con prove di conferma. Fra questi la resistenza alla tentazione (le tentazioni di Cristo o di Sant’Antonio), che serve a rinforzare la missione sovranaturale e ne precisa il significato etico. In quanto *guaritore ferito* il leader sciamanico potrà guarire gli adepti perché ha dimostrato di aver posseduto e domato la propria sofferenza. La sua esperienza attraverso il dolore gli permette di esplorare i *regni sacri* dell’occulto. Ancora una volta è il suo corpo a fungere da mediatore fra la comunità dei devoti e il misterioso *spirito del mondo* (Ellwood e Partin 1988). Anche questi elementi ritornano puntualmente nella narrazione del frate di Pietrelcina, che nel silenzio del suo convento, lontano dai rumori e dalle interferenze del mondo, coglie e rielabora prima della stigmatizzazione

il senso della sua missione. Weber (1968) ha però sottolineato le implicazioni sociologiche di questo percorso, evidenziando la relazione circolare che da un certo momento in poi, in questo caso dalla proclamazione delle stimmate, connette la figura carismatica e la comunità degli adepti. La fonte primaria del carisma consiste nella devozione dei fedeli, convinti che il predestinato detenga poteri straordinari e di sicura origine sovranaturale. La devozione dei fedeli preserva la sua forza e la manifestazione di questa rinsalda la comunità. In questo senso la figura del *profeta* – nella quale non si riconosce padre Pio, il quale si propone piuttosto nelle vesti del *crisomimeta* che offre il proprio corpo sofferente come strumento della volontà divina – costituisce il prototipo delle diverse specie di leadership carismatiche (Schweitzer e Lang 1984). Il corpo del taumaturgo sciamano si colloca così al centro di due relazioni di biunivocità. La prima è quella che tramite le stimmate collega umano e divino: il predestinato riuscirà a sopportare sofferenze indicibili che imprimono sul corpo segni tangibili (le cinque piaghe della crocifissione). La seconda interessa la relazione fra il portatore di carisma e i fedeli. Il carisma mobilita i devoti, ma senza la devozione dei fedeli il carisma deperisce. Occorre dunque da un lato rendere ostensibile il segno del dolore di origine sovranaturale e, dall'altro, alimentare incessantemente la ritualità devozionale che sorregge il carisma. Ricalcando il paradigma del pensiero sacrificale, padre Pio si identifica come vittima. Il suo sacrificio – ispirato a una volontà ultraterrena – non potrà essere indagato con l'occhio profano della scienza. Il miracolo annunciato risponde solo a un ordine cosmico evocato dalla chiamata e declinato in forme devozionali.

Il tema della *chiamata* e della provvisoria separazione dal mondo come momento della 'grazia che svela' è rinvenibile nella biografia di molte personalità religiose e di leader politici⁴. Sempre il dubbio

⁴ È nel raccoglimento della piccola torre del suo convento di Wittenberg che Martin Lutero, fra la fine del 1512 e gli inizi del 1514, fa l'esperienza dell'illuminazione (la *Turnerlebnis*) che gli suggerirà i fondamenti della teologia riformata. Ma la chiamata si manifesta nella segregazione anche nel caso di molti leader politici contemporanei. La ritroviamo, ad esempio, nella costruzione del

metodologico, proprio della scienza contemporanea, si oppone alla domanda di carisma salvifico dei devoti. Questo conflitto è reso drammatico dal contesto storico-sociale in cui la narrazione delle stimmate si produce. Oltre la prevedibile diffidenza dei non credenti c'è la Chiesa ufficiale a schierarsi immediatamente e risolutamente contro un'attribuzione di senso miracolistica. Padre Agostino Gemelli incarna in questo quadro il *sapere esperto* riconosciuto da un'autorità istituzionalizzata. L'unica titolata, tramite una propria istanza speciale come il Sant'Uffizio, a legittimare le *insorgenze del sacro*. Non può stupire che l'organo vaticano operi per un lungo periodo sulla vicenda della stigmatizzazione un controllo sospettoso e non privo di aspetti apparentemente persecutori.

Bisognerà attendere gli anni Trenta, il periodo in cui fascismo al potere accentua la propria involuzione totalitaria e che segue il Concordato fra Stato e Chiesa, firmato nel 1929, per una prima riabilitazione del frate taumaturgo. Essa sarà peraltro condotta in prima persona dal papa, senza ufficialmente abrogare i decreti che avevano interdetto sino a pochi anni prima il cosiddetto *culto garganico*.

Certo è che il culto di padre Pio trova protezione e sostegno fra i gerarchi fascisti, molti dei quali, compreso lo stesso Mussolini, di formazione ideologica assai distante da qualunque forma di religiosità tradizionale. Il generale della Milizia Ezio Maria Gray sarà uno dei maggiori sostenitori del frate in seno al Partito nazionale fascista. Fra gli intimi del religioso figurano il sindaco e poi podestà fascista di San Giovanni Rotondo, Francesco Morcaldi, e l'avvocato Giovanni Giuliani, esponente di primo piano del PNF della Capitanata. Una formazione di attivisti antisocialisti pugliesi, denominato 'arditi di Cristo', vanterà la propria devozione a padre Pio, forse millantandone la protezione. Nell'autunno del 1920 il frate in persona aveva benedetto pubblicamente la bandiera della sezione combattenti di S. Giovanni Garganico. L'episodio, svoltosi nel mezzo di una infuocata campagna elettorale, sarebbe stato utilizza-

mito hitleriano (L. Cavalli 1982, 1995). Il luogo in cui la missione si rivela al leader è il carcere di Landsberg dove il futuro Führer viene rinchiuso per nove mesi dopo il fallito putsch della birreria del 1923 e in cui detterà al fedele Hess la prima parte del *Mein Kampf*, manifesto del nazionalsocialismo.

to propagandisticamente dal blocco composto da agrari, nazionalisti e popolari conservatori.

Soprattutto, l'avventura carismatica del frate con le stimmate si presterà perfettamente a essere elaborata dal regime come manifestazione di conferma di una missione nazionale. Agli occhi della propaganda fascista la patria dei poeti, degli artisti, degli eroi, dei santi e dei navigatori trova nel religioso del Gargano un'icona nuova e potente, che mobilita sentimenti arcaici e profondi⁵.

L'immaginario simbolico del regime procede anche in questo caso per accessioni di significato: dopo la sacralizzazione dell'eroe ignoto l'italianizzazione del sovrannaturale. Il profilo arcaico, 'medievale', della vicenda non turba la macchina propagandistica. Serve anzi a inscrivere in un contesto di modernizzazione totalitaria un repertorio iconico che si rivolge senza mediazioni intellettualistiche alle masse. Arruolando nel culto della Nazione forme di devozionalità tradizionale ancora tanto presenti soprattutto nel profondo Sud.

Padre Pio è così rappresentato come l'erede di San Francesco, di Santa Caterina da Siena, di santi italiani trasformati in messaggeri di una misteriosa predilezione. Un segno ultraterreno destinato a tradursi nel viatico per la missione civilizzatrice assegnata alla Nazione. In questo modo diviene possibile la saldatura, apparentemente singolare, fra la cultura eversiva e populista del fascismo *movimento*, venata di umori anticlericali e impersonata da leader in odore di anticlericalismo, e il devozionalismo religioso più tradizionale (De Felice 1974). Il Concordato cessa di rappresentare quello che era apparso a tanta parte degli osservatori stranieri e degli antifascisti: il prodotto di un compromesso politico fondato su reciproche e persino ciniche

⁵ Il 7 novembre 1934, qualche mese prima dell'avvio delle operazioni militari per la conquista dell'Etiopia, che avrebbe dovuto coronare il sogno imperiale dell'Italia fascista, Mussolini definisce per la prima volta in una manifestazione pubblica gli italiani come "popolo di poeti, di artisti, di eroi, di santi, di navigatori, di trasmigratori". La formula, destinata a grande fortuna nella pubblicistica di regime, verrà scolpita con qualche integrazione sulle quattro facciate dell'attico del Palazzo della Civiltà Italiana all'EUR di Roma (il 'Colosseo quadrato' dell'architetto Piacentini), inaugurato il 30 novembre 1940 prima di essere completato.

convenienze fra due poteri divisi da sessant'anni di conflittualità. Il fascismo *istituzione* ne fa un esempio di assimilazione culturale dell'intera tradizione cristiana. Enfatizzando la riconciliazione con la Chiesa e la propria capacità di pacificazione egemonica del Paese, il potere sviluppa così i cardini ideologici degli anni del consenso. In una galleria di icone collettive dell'italianità gli apparati simbolici del regime potranno collocare inediti navigatori (i trasvolatori atlantici), eroi inconoscibili (il Milite ignoto), poeti immolatisi per la patria, come i martiri Borsi e Locchi, cui sarà fatta indossare post mortem una metaforica camicia nera. Le circostanze politiche e il clima culturale favoriscono la collocazione in questo repertorio dell'immaginario di un nuovo e italianissimo santo contemporaneo. Identificato nel frate con le stimmate, la religione politica lo canonizzerà con oltre sessanta anni d'anticipo rispetto alla Chiesa ufficiale.

L'italianità si traduce in un costrutto antropologico nutrito di populismo. Il sangue e il suolo – le stimmate di padre Pio e la terra restituita alla vocazione di potenza continentale dell'Italia – si ripropongono come ingredienti essenziali dell'apparato simbolico del nazionalismo. L'agiografia vittimistica della vittoria mutilata, fondamentale nella narrazione del Milite ignoto, sfocia nell'appello imperialistico al compimento della sacra missione affidata all'Italia da Dio in persona. La rappresentazione della sofferenza incarnata dal crismimeta dà vita a una tipica costruzione comunitaria, della quale il corpo del predestinato è insieme segno e simbolo. Non può separarsi dalla realtà che rappresenta: la chiamata lo obbliga a entrare in comunione con poteri sottratti all'esame della ragione scientifica. Nell'archetipo dello sciamano le pratiche magiche, l'interpretazione di presagi e sortilegi, la capacità di comprendere linguaggi misteriosi (lingue sconosciute o la stessa comunicazione del mondo animale) assolvono una funzione fondamentale. Il corpo comunitario è confinato nella carne e nel sangue del medium ma non si risolve in essi. Comprende in sé tutte le presenze che popolano l'universo primitivo e ne compongono l'immaginario. L'evocazione del sovrannaturale in una forma associata alla corporeità – alla corporeità sofferente: *passione* – riconduce alla *mimesi* primitiva. Essa non rinchiude il corpo sacralizzato in una dimensione personale (Oakes 1997). Non isola l'individuo, come nel teatro contemporaneo o in altre simili manife-

stazioni espressive. Il corpo della comunità non possiede un ordine: lo crea. Quello del frate taumaturgo è un corpo *metonimico*: la causa (l'intenzione ultraterrena) sta per l'effetto (l'evento miracoloso), la materia (il corpo del frate) per l'oggetto (la santità), il simbolo (le stimmate) per il significato (la speranza). Le stimmate sono una metafora del tutto, dell'indicibile. L'ordine cosmico cui aspira la comunità, quella rurale e disorientata che riversa attese salvifiche sull'evento miracoloso e più tardi quella mobilitata dall'ideologia, attingono alle risorse metaforiche e alla metonimia del corpo. Gli chiedono di farsi grammatica, di comporre un ordine riconoscibile. Come nelle comunità tradizionali quel corpo è chiamato a produrre coesione sociale, connettendo individuo e comunità. Nel codice comunitario la comunicazione corporale si fonda sul principio di imitazione (padre Pio si propone come imitatore di Cristo), su comportamenti manifesti (i miracoli attribuiti al frate), su linguaggi non verbalizzati (le stimmate). La stigmatizzazione, in particolare, consente quella comunicazione specifica che è alla base del pensiero simbolico. I segni corporali, le piaghe sul corpo del taumaturgo, alludono al linguaggio arcaico e costantemente rivisitato del gesto, del canto, del tatuaggio, della scarificazione. Segni che identificano il portatore come medium con il trascendente. La vicenda di padre Pio è perciò anche la narrazione di una transizione culturale. Le società arcaiche adottano linguaggi concreti e fortemente metaforici, che aderiscono alle cose, ai corpi, all'affettività. Preferiscono fare del gesto, della voce, del movimento fisico un *indice* immediatamente comprensibile invece che un'*espressione*, bisognosa di una traduzione verbalizzata del significato. Con la dissoluzione delle comunità primitive si disgrega anche il corpo comunitario. Prevale la ricerca di espressione, la domanda soggettiva di rappresentazione e incarnazione. Anche nel tempo della 'religione diffusa' (Cipriani 1988, 2009b), privata del fatalismo del tempo ciclico, emerge tuttavia una nostalgia del corpo comunitario. Cambia però il significato. Il corpo della sacra mimesi, che comunica con il divino, non ha nulla a che fare con il corpo del disincanto descritto dalla fenomenologia della modernità.

Il ritorno del sacro nella specie del segno corporale può essere osservato retrospettivamente con gli occhi dell'ipermodernità. La rinnovata passione per i tatuaggi costituirà un aspetto esemplare

della religione secolare dei consumi. Nel caso dei *Corporate Logo Tattoos* (Orend e Gagné 2009) la pelle sarà persino decorata con brand commerciali: cavallini Ferrari, marchi Harley Davidson, baffi Nike o mele Apple. Segni del corpo artificialmente prodotti che alludono a un'identità sostitutiva, costruita per intero dall'immaginario pubblicitario. La chiamata proviene dagli schermi televisivi e suggerisce effimere appartenenze di status. Quei segni visivamente ostentati si fanno

oggetti commerciali in un mercato del divertimento... aspetti opzionali di un'estetica del corpo che giocosamente e ironicamente segnala un'appartenenza sociale... i tatuaggi non possiedono più una fondazione cosmica dalla quale derivare un significato (B.S. Turner 1999: 41, tda).

2.5. *Un corpo sugli altari*

Non è paradossale che il racconto di padre Pio, radicato in una rappresentazione sociale propria del devozionalismo comunitario, abbia trovato a lungo un ascolto diffidente in una Chiesa impegnata a evangelizzare la modernità. Sintonizzandosi viceversa con una costruzione di senso ispirata a politiche identitarie e a ragioni ideologiche (Michel 1994, Pace e Guolo 1998, Pace 2004).

La vicenda terrena di padre Pio sarà però ancora lunga e sofferta e non si esaurirà nell'arco temporale della stagione fascista. Per oltre venti anni attorno alla narrazione delle stimmate si svilupperà una trama intricata, densa di colpi di scena e popolata di personaggi d'ogni tipo, compresi sciacalli e truffatori intenzionati ad approfittare della credulità popolare. Una storia di repentine conversioni, di ripensamenti e sospetti, di minacce e ricatti che sembrerà placarsi soltanto con i progressivi riconoscimenti concessi da parte della Chiesa ufficiale. Come si è accennato, proprio negli anni più fervidi della rinascita cattolica postbellica, quelli che si situano nel pontificato di Giovanni XXIII e del Concilio Vaticano II, a cavallo fra i Cinquanta e i Sessanta, il rapporto fra il frate taumaturgo e le

gerarchie ecclesiastiche aveva conosciuto nuove tensioni. Lo stesso Giovanni XXIII non esiterà a riaprire il caso creando allarme fra i devoti del *crocifisso vivente*. A spianare al frate di S. Giovanni Rotondo la via degli altari sarà più tardi un'altra figura di grande carisma: il papa polacco Giovanni Paolo II. Fortemente permeato di sensibilità proprie del cattolicesimo di frontiera dell'Est europeo, Giovanni Paolo darà nuovo impulso alla devozionalità popolare. Nel corso del suo pontificato le cause di santificazione verranno accelerate e moltiplicate. Negli ultimi quattro secoli, da quando la Chiesa di Roma aveva fissato rigorose procedure in materia, trentatré papi avevano canonizzato complessivamente 296 santi. Il solo Giovanni Paolo II ne porterà agli altari 461, oltre a promuovere 975 beati e circa duemila 'servi di Dio e venerabili'.

L'epilogo della vicenda del frate garganico va dunque inserita in un contesto più ampio. Almeno a partire dagli anni Ottanta, la Chiesa di Roma riabilita e incoraggia la tradizione devozionale. L'impulso viene dalla preoccupazione per l'intensa azione di proselitismo svolta ai danni del cattolicesimo da movimenti di ispirazione carismatica. Gemmati spesso dalle minoranze fondamentalistiche del protestantesimo, questi movimenti stavano conoscendo grande fortuna nei Paesi del Terzo mondo e in particolare in America latina.

Quanto alla santificazione di padre Pio, il processo canonico conobbe un'accelerazione con la risoluzione dello spinoso contenzioso che riguardava il patrimonio accumulato grazie al culto del frate e alle donazioni. La questione aveva a lungo gettato ombre sull'intera vicenda, producendo differenti e non sempre disinteressate interpretazioni. Si trattava del resto di ragioni non solo prosaiche, ma anche simboliche e normative. La Chiesa postconciliare intendeva non tanto 'mettere le mani' su pur ingentissime risorse finanziarie – come nella vulgata degli anticlericali – quanto riaffermare un modello di governo centralistico delle reti sociali che fanno capo al culto cattolico. Questo modello differenzia la Chiesa romana da altre confessioni cristiane e ne legittima il ruolo di depositaria di un patrimonio di valori spirituali e insieme di cospicui beni terreni. Il contenzioso sul 'patrimonio garganico' può essere così considerato esemplare di un conflitto ricorrente nella storia della Chiesa.

Più in generale, attorno al frate taumaturgo si gioca per decenni una partita complessa, in cui l'attore centrale, con il suo corpo martoriato oggetto di un'attenzione sociale al limite della morbosità, si troverà a fronteggiare le sfide provenienti da potenti attori collettivi. Il Sant'Uffizio, le gerarchie romane, il regime fascista e poi il partito cattolico postbellico saranno variamente interessati a promuovere l'una o l'altra delle possibili narrazioni della vicenda. Alle quali concorreranno significativamente anche sensibilità culturali, tratti della personalità e differenziate strategie d'azione dei sei pontefici che si avvicendano sul soglio di Pietro fra gli anni Venti e i primi del Duemila.

Sembra di poter parlare di un'esperienza del sacro che si ammanta di arcano ma mette capo a una modernissima forma di *carisma mobile*. Dell'icona di padre Pio si appropriano prima masse diseredate, culturalmente inclini a una devozionalità paganeggiante e che affidano ad essa in un'attesa salvifica contro le minacce di un presente angosciante. Poi élites politiche bisognose di legittimazione cercheranno di produrre quella nazionalizzazione della santità italica che diverrà parte integrante della strategia fascista del consenso. Infine, un'autorità spirituale che ha affinato da secoli la capacità di coniugare ragioni della fede, rivendicazione della centralità istituzionale cattolica e pragmatica attitudine al governo delle risorse, realizzerà attorno all'icona del frate taumaturgo un abile e complesso compromesso secolare.

Il corpo di padre Pio serve così di volta in volta a consolare le sofferenze popolari, a esaltare un messaggio ideologico nazionalistico e a generare benefici simbolici e materiali a favore dell'autorità spirituale costituita. Giovanni Filoramo ha definito la figura di padre Pio come quella del santo più importante del Novecento cattolico italiano. Il suo culto assumerà col tempo dimensioni impressionanti⁶.

⁶ Alla fine del 2005 furono censiti 2.714 gruppi di preghiera ufficiali di padre Pio attivi in Italia e altri 793 nel mondo. Un sondaggio realizzato nell'Ottobre 2006 dalla Swg per *Famiglia Cristiana* e relativo all'Italia, faceva del santo con le stimmate il principale oggetto della venerazione popolare.

A Filoramo (2008: 5) la ricerca dedicata a padre Pio da Luzzatto appare la più coerentemente ispirata al metodo antropologico. La santità è assunta come *fatto sociale*, in quanto pratica che prevede rituali e interazioni, a prescindere dalla stessa autenticità e credibilità degli eventi miracolosi attribuiti al santo. I santi “contano per come appaiono, non per come sono”. In questa chiave di lettura l'identità di padre Pio appare come un'identità *mimetica*. È sicuramente un mistico con atteggiamenti che rasentano l'ascetismo. Centrale è il suo rappresentarsi come ‘imitatore di Cristo’, convinto di poter mettere le proprie sofferenze a servizio di una causa di redenzione (Iovino 2008). Ritiene di assolvere attraverso la sua corporeità torturata funzioni vicarie attribuitegli da Dio. In questa prospettiva appare vulnerabile a usi poco edificanti, comprese le truffe documentate e ordite da personaggi di ogni risma. E attorno alla venerazione popolare si sviluppano conflitti fra gerarchie religiose e indebite appropriazioni politiche che lo trovano indifeso e apparentemente non interessato. Luzzatto ha rivolto un'attenzione specifica alla dimensione politica della questione. Individuando la vicenda del frate con le stimmate come una narrazione caratterizzante non solo la stagione del fascismo al potere ma il più longevo fenomeno del clerico-fascismo. Al di là delle interpretazioni legate alle contingenze si tratta senza dubbio di una narrazione del massimo interesse per una lettura sociologica degli apparati simbolici della tarda modernità. Essa propone in forme originali e persino sorprendenti, nell'associazione che istituisce fra dinamiche di secolarizzazione e persistenze carismatiche, la questione del nesso fra biografia e sistema sociale. Individuando il corpo come luogo nevralgico in cui se ne produce il significato. È la questione già individuata da uno storico come Marc Bloch (1990) nel suo *I re taumaturghi*, ripresa dalla ricerca sul re santo Luigi

Sempre nel 2006 avrebbero raggiunto San Giovanni Rotondo almeno sei milioni di pellegrini, una cifra paragonabile a quelli che nello stesso anno si erano diretti a Gerusalemme e in Terra Santa. Dalla morte del frate sino al dicembre del 1995 erano state segnalate mezzo milione di ‘grazie ricevute’, con 64 mila descrizioni particolareggiate di eventi ritenuti miracolosi e cinquecento dossier medici relativi a casi considerati scientificamente inspiegabili.

IX di Jacques Le Goff (1990) e indagata dallo stesso Luzzatto nei suoi studi sul corpo di Mussolini.

In più, la narrazione del frate *crisomimeta* suggerisce riflessioni che attengono alle forme espressive e comunicative del Novecento. L'icona di padre Pio conosce fortune mediatiche che, inizialmente elaborate in forme semplici e comunicativamente ingenui, daranno più tardi vita a un'immagine di santo-copertina, immortalata a uso di rotocalchi, adesivi e calendari devozionali. Una sorta di divo medievale rivisitato dalla comunicazione contemporanea, a cominciare dal cinema e dalla televisione (Macioti 1999, Margry 2002). Mediaticamente spettacolarizzata sarà persino la festa organizzata in Vaticano per la canonizzazione. Nell'immensa Aula Nervi andrà in onda un musical in mondovisione, con l'orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia e la banda della Guardia di Finanza, il cantautore folk Toni Santagata e le raffinate soprano Cecilia Gasdia e Francesca Patané. Quasi una cerimonia riparatrice, celebrata nelle forme del più mondano dei riti.

2.6. *Le icone dei nazionalismi*

Le produzioni mitopoietiche d'ispirazione comunitaria differenziano in parte il caso italiano da altri contesti nazionali. Nell'immaginario tedesco degli anni Trenta, associato all'affermazione del nazionalismo hitleriano, non sono presenti forti richiami contrappresentistici. Manca, per esempio, un omologo germanico dell'epopea romano-imperiale. In Germania, Paese diviso per appartenenza religiosa, era inoltre difficile attingere a un repertorio condiviso di devozionalità. L'Ordine Nuovo nazional-socialista elaborerà piuttosto repertori iconici neopagani. La rappresentazione del corpo degli eroi guerrieri sarà solo parzialmente influenzata dall'immaginario cristiano del martirio.

Le icone combattentistiche sono anche in Germania esclusivamente maschili. Le narrazioni del nazionalismo fanno però frequente ricorso in entrambi i Paesi a metafore femminili. La potenza sciamanica della Madre che 'riconosce' il feretro del Milite ignoto, l'evocazione della Dea Roma, l'iconografia della Patria italiana

si identificano in immagini femminili che presentano analogie con altri repertori, anche estranei alla cultura mediterranea. Il tema della Terra-Madre che accoglie pietosa le spoglie dei figli caduti dà vita a una rappresentazione androgina del potere naturale primigenio che nel nazionalismo tedesco si associa al tema identitario del sangue e del suolo. George L. Mosse ha indagato questa figura nevralgica nei fascismi europei dell'Europa centrale e meridionale dopo la Grande guerra identificandone l'archetipo nell'icona della madre del soldato martire. Gli intellettuali nazionalisti vi hanno individuato una sorta di riemersione del rimosso, di sentimenti collettivi profondi, negati o mortificati dalla modernizzazione. Il sacrificio della vita e il ritorno alla Terra-Madre dopo il trauma della guerra avrebbe esaltato il significato comunitario dell'offerta totale di sé. All'individualismo liberaldemocratico viene così opposta la celebrazione espressiva degli eroi caduti destinati a risorgere in una comunità di destino. L'iconografia elabora l'identità nazionalistica come unione mistica fra un popolo e la sua terra. Il tema è riproposto in Italia dalle figure di poeti soldati come Giosué Borsi e Vittorio Locchi. Entrambi caduti giovanissimi in combattimento durante la Prima guerra mondiale, saranno eretti dalla letteratura fascista a icone del sacrificio. In Locchi, autore della *Sagra di Santa Gorizia*, pubblicata postuma alla fine del 1917, la città irredenta che si offre allo sposo liberatore ha le sembianze di un oggetto erotico del desiderio. Il sangue dello sposo caduto si fa il seme che feconda il grembo della Patria. Icone corporali letterarie e auliche ma niente affatto allusive o pudiche. In qualche caso, come nella poesia di Locchi, grondano di una sensualità che richiama il fascino ambiguo dell'estasi nella mistica medievale. La relazione freudiana che collega Eros e Thanatos è continuamente rintracciabile nell'immaginario dei totalitarismi. Il tema comunitario del corpo e del sangue possiede peraltro ascendenze significative nella stessa teologia giudaico-cristiana. Il Vangelo ha il suo epilogo in un riscatto cruento, in un sacrificio consumato nella carne che redime le colpe di tutti e dà origine a un 'corpo mistico' e a una liturgia eucaristica 'di comunione'. Il corpo dell'immaginario giudaico-cristiano è veicolo di salvezza ed è una fisicità fascinosa a incarnare la missione del Messia. Sono tuttavia presenti declinazioni differenti. Gershom

Scholem (2008) ha ricordato come nel messianismo giudaico fossero presenti due diverse interpretazioni della salvezza. Quella *restaurativa* è contrappresentistica e ispirata a una visione ciclica della storia: il Messia riporta il popolo alla terra dei padri e li restituisce alla gloria antica. Quella *utopica* annuncia invece la palingenesi, cioè la sovversione dell'ordine vigente e una successiva trasformazione radicale. Nell'immaginario iconico dei nazionalismi europei fra le due guerre prevale una rappresentazione enfatica del corpo di tipo contrappresentistico e raffigurato secondo stilemi classici o classicheggianti. L'evocazione della romanità nel caso del nazionalismo italiano assolve però una funzione insieme restaurativa e utopica. L'immaginario nazista è più esplicitamente paganeggiante ma prefigura la palingenesi totalitaria dell'Ordine Nuovo, che non prefigura esiti restaurativi. Nel nazismo tedesco l'identificazione del Messia con Hitler è esplicita mentre l'icona corporale del Führer risulta assai meno carnale e sanguigna di quella che la propaganda fascista costruirà attorno all'immagine del Duce. Mussolini non indulge alla rappresentazione messianica di sé. Ama piuttosto rappresentarsi come l'Uomo della Provvidenza investito di una missione più che latore di una profezia. La sua rappresentazione del potere assomiglia per certi versi a quella che padre Pio elabora in rapporto alla fede. Anche l'esaltazione delle virtù comunitarie, opposte alla corruzione morale del tempo, è implicita nella narrazione devozionale del frate stigmatizzato. Sebbene in forme diverse, entrambi i personaggi rifiutano il ruolo di leader profetico, affidando piuttosto al corpo una funzione *epifanica*, di disvelamento e celebrazione di una volontà superiore.

Ad avvicinare i due principali paradigmi totalitari, quello italiano e quello tedesco, c'è invece la mitologia combattentistica. In origine essa appare più marcata nel caso italiano, come testimoniano la narrazione del Milite ignoto e la retorica reducista del fascismo nascente. Con la Grande guerra al pantheon risorgimentale e alle figure simbolo dell'irredentismo – Cesare Battisti, Damiano Chiesa, Guglielmo Oberdan, Nazario Sauro – vengono affiancate nuove icone combattentistiche come il pilota Francesco Baracca o il bersagliere Enrico Toti. La vera innovazione simbolica risiede però, come si è visto,

nella sacralizzazione identitaria dell'inidentificabile Soldato ignoto. Le sue spoglie sono trasformate in Corpo della Nazione.

La nuova religione politica alimenterà, a partire dalla fine degli anni Venti, l'immaginario iconico del fascismo. Esso si svilupperà tuttavia al crocevia di estetiche e influenze culturali diverse. Da una parte gli stilemi classicistici, ereditati dalla tradizione risorgimentale. Dall'altra, le suggestioni mutate dal movimento futurista. Il fascismo si celebrerà accostando icone corporali greco-romane a immagini ispirate al culto industrialistico della macchina e della tecnica. La rappresentazione del trasvolatore, del paracadutista o del sommergibilista adotta la macchina come una protesi eroica. Una visione ciclica e contrappresentistica della storia si associa così a una narrazione modernizzante, 'futuristica', della missione di Roma.

Gli stilemi corporali della politica negli anni Trenta e Quaranta vengono elaborati e in parte rivisitati entro le categorie comunicative di una società di massa non ancora completamente colonizzata dal sistema mediatico. Quello del corpo, sacro o sacralizzato, immaginato o narrato nelle forme semplicistiche della credulità, riprodotto dall'occhio incerto della fotografia e della pionieristica cinematografia di inizio secolo, si afferma come linguaggio per definizione universalistico. Quello che meglio e più intensamente riesce a eccitare emozioni e sentimenti collettivi (Gentile 2001)⁷. Il corpo si fa

⁷ La sacralizzazione del corpo del martirio non è una prerogativa delle ideologie totalitarie e della destra nazionalistica. Apparterrà anche alla religione secolare dei movimenti di liberazione negli anni della Guerra fredda e delle insorgenze rivoluzionarie postbelliche. La narrazione resistenziale e il mito del Che attingono a repertori emozionali non diversi da quelli rintracciabili nelle grandi narrazioni della Fede e della Nazione. Producono persino icone corporali sorprendentemente simili. Il Che intrepido esploratore motociclista o guerrigliero infaticabile, capace di sfidare con lo stesso sprezzo del pericolo temperature tropicali e dittature reazionarie, si colloca in un pantheon dell'immaginario non privo di un retroterra militarista ed evoca le suggestioni della letteratura e della cinematografia d'avventura. Anche la foto inquietante del Comandante assassinato ed esibito cadavere su un tavolaccio non suscita il sentimento di impotenza e sconfitta ricercato dai suoi carnefici,

luogo sociale per una mobilitazione identitaria in naturale sintonia con i codici del nuovo populismo politico. Capace di parlare una lingua chiaramente comprensibile alle masse anche quando appaia ingenua, ambigua o persino inquietante alle élites intellettuali.

2.7. *Mussolini: il corpo totale*

Nel primo ventennio del Novecento icone come quelle del Soldato ignoto, della Vergine di Fatima, del taumaturgo stigmatizzato rappresentano per l'immaginario collettivo una sorta di materializzazione corporale di poteri metafisici: la Nazione, la missione salvifica, arcane presenze sciamaniche. Nel decennio successivo si assisterà invece all'affermazione di icone *totali* del potere politico. Esse dovranno conferire visibilità alla potenza suggestiva del corpo del Capo. Il caso esemplare sarà quello del dittatore italiano Benito Mussolini. Nella sua immagine fisica, onnipresente e invadente, si identificherà con immediatezza la rivoluzione fascista e attraverso di essa si svilupperà una parte essenziale dei repertori simbolici del regime. Grazie al perfezionamento delle tecniche fotografiche e cinematografiche, quello del Duce rappresenterà il primo esempio documentabile di leader politico mediatico.

L'esigenza di elaborare un'estetica di regime e di radicarla in una rappresentazione semplice e potente della rivoluzione appare una assoluta priorità a un artista fascistissimo come Mino Maccari, che sulla rivista *Il Selvaggio* del 15 novembre 1930 (*Pensieri postumi d'Orco Bisorco*, cit. in Luzzatto 2005: 135) scrive:

Senza i Morti, senza la bandiera, senza l'uomo al quale obbedire, senza simboli e senza convenzioni (*adunate*), senza una speciale *estetica*, senza una speciale *retorica* non è possibile fare una

con l'intenzione di riprodurre un rito di degradazione simile a quello imposto a piazzale Loreto al corpo di Mussolini. Nell'immaginario contemporaneo ispirerà piuttosto l'evocazione dell'icona potente del Cristo morto raffigurato dal Mantegna (Pinacoteca di Brera, 1490).

Rivoluzione. Perché la Rivoluzione impegna, prima di tutto, gli istinti più ingenui degli uomini, le loro forze fanciullesche; cioè quanto è in essi di più puro e selvaggio.

L'apologia corporale del leader, quella che deve mobilitare "ingenui istinti e forze fanciullesche", trova il massimo impulso a partire dal 1932, quando la macchina iconica del potere celebra il decennale della Marcia su Roma e annuncia quelli che De Felice ha definito 'gli anni del consenso'. L'esaltazione del corpo totale del Duce si associa frequentemente a quella sportivizzazione dell'immagine pubblica che sarà una caratteristica del fascismo (Hoberman 1988, Canella e Giuntini 2009). Un editoriale anonimo, pubblicato su *Il popolo d'Italia* del 24 ottobre 1934, rende adeguatamente la combinazione di piaggeria e di ingegneria simbolica che caratterizza la narrazione retorica del corpo del Capo. Vi si legge fra l'altro:

...Il Duce è uomo di sport nel senso più elevato, perché la sua vita fisica e morale meravigliosamente si armonizzano e si completano. Il suo torso è possente, le braccia atletiche. Sembra fatto per abbattere e stritolare; e su questo rigoglio di muscoli e di nervi, su questa compattezza erculea si ferma la nostra immaginazione, perché noi sentiamo che nessuno può vincerlo, che nessuno può sostenere il confronto: gigante fra i pigmei.

Sergio Luzzato (2001) ha dedicato un'analisi accurata alle immagini ufficiali del dittatore individuandone un doppio registro iconico. Da un lato, quello che si rivolge alla cronaca. Dall'altro, quello che aspira a farsi mito. Di qui un'iconografia a prima vista schizofrenica che alterna vitalismo, trasformismo, sportività e persino una rassicurante propensione alla ludicità, a immagini di tipo statuario, fissate in pose e in ambientazioni che devono rappresentare il Duce come l'erede dei Cesari. Depositario perciò di una missione legata al mito della romanità più che profeta spiritato e ispirato da potenze misteriose. Mussolinismo e hitlerismo si pongono in questa chiave come due paradigmi alternativi, che producono rappresentazioni iconiche molto diverse. Luzzatto parla di un *mussolinismo fotografico* che permetterà di rappresentare il Duce di volta in volta come uomo di Stato o cittadino alla mano,

contadino o condottiero, edificatore di imperi o taumaturgo. Ha scritto Isnenghi (1996b: 411):

...il corpo del Duce – vivo, effigiato, parlato e scritto – incombeva visibile, invadente e ubiquitario. Niente di discreto, di misterioso e riposto, in questo moderno re di masse: niente che rimanga in ombra, semmai il rischio della sovraesposizione... Il Duce sa, vede *tutto*. A tutto provvede personalmente. Ed è in ogni luogo.

Questo corpo-ovunque e la sua inesauribile vitalità (all'Assemblea quinquennale del Partito fascista rivela con ragionieristica pignoleria di aver concesso sessantamila udienze e di essersi personalmente interessato a 1.887.112 pratiche trasmessegli dalla sua segreteria particolare) costituiscono un tratto distintivo del fascismo italiano. Mussolini è un dittatore solare, un Fregoli della politica. La sua fisicità è irruente, esagerata, ostentata. Le foto d'epoca ce lo mostrano a torso nudo impegnato nella battaglia del grano, schermidore su una pedana sportiva, nuotatore possente, sciatore sulle nevi alpine, capofamiglia in vacanza sulla spiaggia di Riccione, tenero genitore che abbraccia membri dell'italica prole. Con le ghette o in camicia nera, in marsina o in divisa da combattimento, il petto tappezzato di medaglie o in elegante tenuta da yachtman, concionante dal balcone di piazza Venezia o con gli occhi strabuzzati nell'enfasi di un comizio, è un'immagine onnipresente. Le tecniche della solennizzazione si alternano al racconto quotidiano. Eccolo acclamato 'ambasciatore della pace' dopo aver sottoscritto il Patto di Monaco e poi in costume da bagno sulla sabbia di Ostia. E di nuovo ai comandi di un piccolo aeroplano da ricognizione, cavaliere galante nelle feste di palazzo, effigie imperiale in terra d'Africa. Si potrebbe continuare a lungo: la versatile autobiografia corporale di Mussolini non rappresenta una banale manifestazione di narcisismo dell'immagine. Essa si rivolge a destinatari differenziati e adotta consapevolmente linguaggi eterogenei. I pubblici sono molteplici: militanti antemarcia e casalinghe, gerarchi e reduci, masse acclamanti o scolaresche in uniforme. Come aveva intuito Italo Calvino (1995), il corpo del Duce è un elaborato *sistema di segni*.

Con la fondazione dell'Istituto Luce la narrazione fotografica e cinematografica del regime viene tecnicamente perfezionata. La scuola figurativa sovietica insegna a usare inquadrature oblique, prospettive abnormi e giochi di ombre che producono effetti originali. Il corpo del Duce e la sua espressività istrionica sono anche oggetto di una narrazione cinematografica che non di rado subisce l'influenza del cinema hollywoodiano. I repertori disponibili presso l'Istituto Luce e una grande quantità di materiali prodotti dalla filmografia italiana mettono in evidenza una regia oculata nella costruzione apologetica della figura del Capo. Il ricorso combinato ai linguaggi della radio, del cinema e della fotografia accentuano l'immagine archetipica del populismo mussoliniano: quella dell'oratore popolare, in diretto contatto e in spontanea sintonia con i propri uditori (Isola, 1990). Questa modalità espressiva che coniuga cameratismo e appello carismatico, comunicazione diretta ed esibizione dell'autorità, non è inedita. È già presente nell'imprinting delineato nel 1919 dal D'Annunzio dell'impresa fiumana. Il Duce la elabora enfatizzandone gli elementi emozionali. Esempolari sono i racconti per immagini delle visite di Mussolini agli *mnemotopi* dell'italianità. L'evocazione dei miti imperiali in contesti monumentali esalta il ruolo e la missione del Capo. La gestualità, la mimica facciale, la voce roboante e scandita di Mussolini trasformano il mito in una narrazione attualizzata. La rassicurante espressività mediterranea è declinata all'occorrenza in forme solenni. I nuovi media consentono l'effetto presenza con la riproducibilità tecnica delle mille narrazioni che devono moltiplicare l'icona del potere (Malvano 1988, Chessa 2008). Mutuando lo slogan da Lenin, Mussolini affermerà che *"Il cinema è l'arma più forte!"*. Isnenghi (1996b) ricorda come proprio negli anni Trenta la stampa quotidiana si arricchisca della risorsa fotografica. Negli stessi anni la radiofonia dà forma al rito del discorso in diretta. Nascono i cinegiornali di regime. Il fenomeno Mussolini calamita l'interesse internazionale. Agli inizi degli anni Trenta la statunitense Columbia Pictures affida al regista Lowell Thomas, simpatizzante dell'Italia fascista e già autore di pellicole dedicate alla Grande guerra e a Lawrence d'Arabia, la produzione di un lungometraggio dedicato alla figura del Duce. Il personaggio è rappresentato come l'uomo nuovo della grande politica europea,

riflettendo quell'ambiguità di giudizio sul regime che persisterà sino alla metà del decennio. Il lavoro, interamente girato in Italia sotto la costante supervisione del suo protagonista, sarà presentato nel 1933 con il titolo *Mussolini speaks*. Isnenghi ricorda soprattutto la scena conclusiva, girata fra le rovine del Foro romano, nel luogo dove sarebbe stata deposta la salma di Giulio Cesare dopo il tirannicidio. L'intenzione del regista è di suggerire una continuità simbolica fra i due Cesari, accreditando indirettamente le velleità imperiali del regime nella stagione che precede l'avventura etiopica e il conseguente strappo con le potenze democratiche. Nel 1938 Mussolini sarà chiamato a interpretare se stesso in un'altra pellicola, *Una giornata a Villa Torlonia*. Il protagonista-interprete adotta differenti registri comunicativi che un montaggio di spezzoni tratti da filmati d'archivio compone e scompone con abilità professionale. L'obiettivo è suggerire al destinatario, individuato principalmente nella numerosa comunità italo-americana degli Usa, l'idea di una comunione di destino fra il Capo, la sua gente e l'eredità delle memorie. Sicuro e disinvolto quando deve interpretare se stesso sotto la direzione di una regia professionale, Mussolini si abbandona non di rado in situazioni pubbliche a una incontenibile gestualità istrionica. È il caso del discorso improvvisato a Napoli il 25 ottobre 1931 e replicato spesso nel dopoguerra, non senza malizia, in documentari cinematografici e televisivi sul regime. Un'autentica performance a soggetto che segnala un'attitudine specifica del personaggio. Essa consiste nel creare dal nulla un vero e proprio teatro della politica, che Isnenghi definisce "elaborazione nazionalfascista delle tradizioni del popolare". Una narrazione drammaturgica che richiama la commedia dell'arte o il teatro dei pupi, il melodramma o la sceneggiata partenopea, contaminandoli e orientandoli a un uso propagandistico. È una forma di comunicazione affidata in larga misura alla gestualità fisica e che esige la prossimità di un pubblico da incantare e soggiogare. Analizzata a distanza di tempo ed espunta dal suo contesto empatico, la spontaneità istrionica del Capo si degrada a macchietta. Solo qualche decennio più tardi al pubblico televisivo, cui è precluso il contatto materiale con il corpo dei leader, quelle immagini parleranno una lingua indecifrabile. La contaminazione espressiva di generi diverrà invece in età televisiva prero-

gativa di tecniche specializzate, sviluppate nei laboratori della pubblicità commerciale. La democrazia del sondaggio e del televoto produrrà altre leadership, anche di tipo populistico, e altri codici comunicativi.

Il corpo del Capo, la sua voce e la sua gestualità divengono con Mussolini una metafora politica incarnata. Il totalitarismo non può rappresentarsi che attraverso immagini totalizzanti che fungano da silloge iconica del regime. Il carisma del Capo trova ubicazione in aree di significato in cui l'azione sociale è dominata dal corpo: lo sport, come si è detto, e la sessualità. L'icona del leader deve evocare il vigore erotico del maschio dominante. Un tratto etologico che conferma la predestinazione al comando. Insieme, il culto del Capo si sovrapporrà a quel fenomeno di estetizzazione della politica che è peculiare dei movimenti reazionari fra le due guerre. Ne fornirà un esempio sofisticato la narrazione del corpo degli atleti proposta da Leni Riefenstahl nel film *Olympia* (1938). La pellicola, celebrando i Giochi olimpici di Berlino 1936, costituisce un potente racconto per immagini. Gli stilemi iconici attingono al canone artistico del neoclassicismo. L'intenzione è dare forma espressiva all'Ordine Nuovo nazista. La venerazione del corpo del Duce, come l'atletismo estetizzante della Riefenstahl, enfatizzano un carisma corporale che agisce come fattore di consenso. L'immaginario fisico è mobilitato per evocare insieme la paura, il desiderio o un'elaborazione fantasmatica dell'identità collettiva. Nel caso di Mussolini l'ostentazione iconica della potenza assume anche un'intenzione provocatoria. Costituisce una sfida sul terreno dell'immaginario alla vecchia aristocrazia, all'establishment militare, alle dinastie industriali, ai *grands commis* dello Stato. Forze che si erano illuse di cavalcare l'onda montante del fascismo ma che non ne dimenticavano la matrice sovversiva e ne paventavano derive incontrollabili. L'appello populista che si materializza nel corpo *totale* del Capo eccita la natura (il dominio etologico del leader) contro la cultura di cui l'establishment 'delle buone maniere' si ritiene depositaria. Celebra l'arte plebea dello sport, che impone esibizione del corpo e produce gerarchie. Fa della voracità erotica il tratto distintivo di un potere insieme sovversivo e patriarcale.

2.8. Dall'apoteosi alla profanazione

La narrazione trionfalistica del corpo del Duce appartiene a quella che può essere definita *corporalizzazione del carisma*⁸. Come ha documentato Luzzatto, si tratta anche in questo caso di un'elaborazione agiografica e propagandistica che ha poco a che fare con il 'vero' corpo del Duce. Ricondotto alla impietose verifiche della fisiologia e dell'anatomia, è il corpo di un italiano medio del suo tempo. Il gigante magnificato dal *Popolo d'Italia* non superava il metro e sessantasette di statura. Combattente valoroso ma militarmente inesperto, aveva collezionato in guerra quarantaquattro ferite. Nella maturità sarebbe stato tormentato dall'ulcera e affetto da tutte le possibili patologie psicosomatiche che la medicina associa alla personalità narcisistica. Un corpo travagliato anche da affezioni veneree che nell'immaginario pubblico alluderanno a una virilità insaziabile. Incombente nell'immaginario, quello del capo del fascismo è un corpo clinicamente vulnerabile. Questa fragilità sarà rigorosamente rimossa nel racconto pubblico del regime. La massacrante routine cui il Duce si sarebbe sottoposto nell'esercizio del potere servirà a confermare il possesso di una straordinaria resistenza fisica associata a una disciplina inflessibile. Negli anni della guerra si farà credere a milioni di italiani, più mussoliniani che fascisti, che l'efficienza fisica del Capo è garanzia della vittoria finale. Il suo corpo dovrà essere immaginato come l'estensione biologica di una mente decisionale, perennemente operativa. Un corpo macchina modellato sul pro-

⁸ Nella stagione fra le due guerre si profilano differenti tipologie di leader *iconici*. A quella carnale e trasformistica di Mussolini si oppongono esempi del tutto diversi. È il caso del corpo 'nascosto' del *Caudillo* spagnolo Francisco Franco, coerente con una visione del potere quaresimale e antisettiva, tendenzialmente asessuata. Hitler si impone tramite una specie di magnetismo isterico, in cui domina la forza ipnotica dello sguardo e della parola. Il 'piccolo padre' Stalin celerà dietro immagini bonarie l'uso efferato della violenza. Una narrazione che abbandona via via gli stilemi figurativi dell'espressionismo russo per una rappresentazione agiografica e convenzionale del potere sovietico. Palandrane, colbacchi e divise occultano una fisicità del leader non aliena dai privati piaceri della carne e del bicchiere ma rigidamente interdotta alla contemplazione pubblica.

filo del produttivismo industrialistico del primo Novecento. Mussolini finirà così per divenire la vittima non incolpevole della corporalizzazione del proprio carisma, non senza ricadute sulla vita privata. Maestro nell'eccitare gli spiriti animali dell'opinione pubblica, subirà gli effetti di ritorno di una cultura sociale ancora provinciale e conformistica. La moglie Rachele sarà costretta in età già matura a sobbarcarsi a gravidanze forse indesiderate per esaltare con il proprio esempio la prolificità della donna italiana. A Claretta Petacci verrà riservato il ruolo dell'amante semipubblica, da incastonare in quel triangolo 'lui, lei e l'altra' così stuzzicante per l'immaginario erotico maschile. Il corpo corazza occulterà a lungo una fisicità stremata. Le ultimi immagini del dittatore in vita mostrano un fragile esoscheletro, icona corporale della disfatta imminente.

Nel lavoro dedicato all'immagine del Duce, antecedente alla ricerca sul *mussolinismo fotografico*, Luzzatto (1998) ha analizzato l'epilogo tragico del fascismo. L'indagine ricostruisce dettagliatamente gli ultimi giorni di vita del dittatore, il pubblico rito di degradazione celebrato a Milano dopo l'esecuzione e le traversie del cadavere. Attorno al corpo del Capo si delineano due polarità di senso. A una (auto)narrazione celebrativa del potere si contrappone una feroce contronarrazione di quello stesso potere. La prima affidata all'iconografia degli anni del consenso, l'altra al crudo racconto per immagini di piazzale Loreto. Secondo Luzzatto, tuttavia, il carisma del dittatore sarebbe sopravvissuto alla morte e al rituale di profanazione. Un cadavere itinerante, fatto oggetto di fantasie di ogni tipo e di venerazione nostalgica, finirà per dare macabra forma al *terzo corpo* di Mussolini.

Luzzatto si sofferma a lungo sull'esposizione dei cadaveri del Duce, della Petacci e di altri gerarchi fascisti a piazzale Loreto. Nello stesso luogo dove il 10 agosto 1944, per ordine del comando tedesco, quindici partigiani erano stati vittime di una rappresaglia, materialmente eseguita dai miliziani neri della Ettore Muti. I corpi dei combattenti uccisi, appesi a una pensilina, erano stati esposti per un giorno intero. Il presidio fascista aveva persino rifiutato di consegnare le salme ai famigliari.

I cadaveri di Mussolini e di diciotto fascisti fucilati vennero trasportati a Milano la notte fra il 28 e il 29 aprile 1945, poche ore dopo le esecuzioni. Nella prima mattinata del 29 la notizia si sparse. Nella

piazza si assiepò presto una folla che andò crescendo di ora in ora. All'improvviso echeggiarono nelle vicinanze diverse scariche di mitra. La folla fu spinta verso i cadaveri che vennero calpestati e colpiti con calci. Una donna che aveva perso in guerra cinque figli esplose cinque colpi di pistola contro il cadavere di Mussolini. Fra le mani del dittatore ucciso fu infilato un gagliardetto fascista, gli fu sfilata la cintura e tolto lo stivale destro. Qualcuno orinò sul cadavere della Petacci. Più tardi i cadaveri di Mussolini e della sua amante, insieme a quelli dei gerarchi Nicola Bombacci, Alessandro Pavolini e Paolo Zerbino, vennero appesi per i piedi alla pensilina del distributore di carburante usata mesi prima per mostrare i corpi dei partigiani. L'operazione venne eseguita dalla stessa squadra di Vigili del Fuoco che poco prima aveva sommariamente ripulito con getti d'acqua i corpi imbrattati di sangue, sputi e ortaggi. Il cadavere del dittatore, il viso sfigurato, indossa un paio di pantaloni malconci, un solo stivale e una maglietta intima a maniche corte. Il sacerdote partigiano don Pollarolo fissa con una spilla la gonna attorno alle gambe della Petacci, che pare non indossasse biancheria intima.

L'esibizione dei cadaveri sarà oggetto di ricostruzioni e spiegazioni controverse. Secondo una versione i fucilati furono appesi per i piedi perché fossero ben visibili a tutti gli astanti. Secondo un'altra si cercò invece di evitare in questo modo altre e più barbare offese alle salme. Sempre nella mattinata del 29 il corpo di un fedelissimo del Duce, Achille Starace, abbattuto poco prima con una raffica di mitra alla schiena, si aggiunse a quello degli altri fascisti giustiziati⁹. Verso l'una del pomeriggio il comando territoriale del CLN ordinò a una squadra di partigiani di deporre le salme e ristabilire l'ordine nella piazza.

⁹ Il Comitato di Liberazione Nazionale nella sua interezza si dissociò subito dal comportamento del comando partigiano che aveva inscenato l'esibizione delle salme. Nessuno si assunse la responsabilità di aver ordinato il trasporto delle salme in quel luogo e di aver autorizzato l'esposizione delle salme. Solo l'esecutore materiale della fucilazione, il comandante partigiano Walter Audisio, noto come Colonnello Valerio, parlò senza essere creduto di un ordine partito dal comando generale.



Il corpo di Mussolini esprime una narrazione trionfalistica del potere. Le immagini del rito di profanazione (i corpi rovesciati), consumato a piazzale Loreto il 29 aprile 1945 dopo l'esecuzione, ne rappresentano una macabra contronarrazione.

Solo molti anni più tardi inoppugnabili sequenze cinematografiche, realizzate dalle truppe americane di occupazione e segretate per decenni, permetteranno una ricostruzione attendibile della

vicenda. Emersero dettagli scabrosi sino ad allora affidati alle ricostruzioni orali, non sempre coincidenti, dei testimoni oculari. Le immagini sono impressionanti e suscitano reazioni emotivamente forti. Questo impatto traumatico suggerisce l'incipit provocatorio della riflessione di Luzzatto: "...la vita dell'Italia libera comincia così, con una festa della morte. Nella sua versione milanese, il mito di fondazione dell'Italia comprende gesta poco edificanti".

Questo raccapricciante mito di fondazione si svolge nel luogo che aveva visto consumarsi una barbarica rappresaglia nazifascista. Si colloca così in un preciso *mnemotopo*. L'evocazione della memoria e il rito di profanazione dei corpi appaiono a Luzzatto l'epilogo di una lunga narrazione del fascismo. Possiedono la logica simbolica di un'atroce liturgia di transizione, che segna un passaggio di sovranità. La contronarrazione del fascismo, che prende forma nell'immagine dei corpi appesi per i piedi, *rovesciati*, annuncia la transizione alla democrazia repubblicana. De Luna invita ad analizzare la contronarrazione del fascismo allestita a piazzale Loreto in stretto rapporto con la corporalizzazione del carisma mussoliniano. Un processo che conosce un *prima*, un *durante* e un *dopo*.

Il 'prima' – scrive De Luna (1998) – era strettamente legato alle passioni e alle fedi addensatesi su quel corpo nei venti anni di regime. Oggetto di culto direttamente nella sua fisicità, il corpo del Duce divenne oggetto di ira e disprezzo ancora direttamente nella sua fisicità (non si può disgiungere l'enfasi con cui Mussolini aveva sempre vantato la propria 'blindatura cranica' dall'orribile, ripetuto sfondamento di quel cranio).

Il 'durante' ha come elemento essenziale l'applicazione della legge del taglione, tipica della guerra civile: si trattava essenzialmente di vendicare i martiri del 10 agosto 1944, i quindici partigiani fucilati e la macraba esposizione dei loro cadaveri.

2.9. *Un rito cruento*

Il corpo totale del Duce aveva per un ventennio (il 'prima') incarnato la narrazione del regime e la sua progressiva involuzione totalita-

ria. Il feroce rituale di degradazione che ha per oggetto i cadaveri di Mussolini, della sua amante e dei suoi gerarchi, costituisce una contronarrazione del potere caduto che, come vedremo, consentirà differenti subnarrazioni. Il racconto è condensato in meno di dodici ore, quelle che intercorrono fra la deposizione notturna dei cadaveri a piazzale Loreto e l'operazione di sgombero eseguita per ordine dei comandi partigiani nel primo pomeriggio dello stesso giorno.

Il rito di degradazione pubblica (il 'durante') si sviluppa secondo una trama simbolica ricorrente. La stessa che troveremo cinquanta-quattro anni dopo in occasione della fucilazione teatralizzata del dittatore romeno Ceausescu e della moglie nel cortile di una caserma di Targoviste. La stessa che aveva ispirato la messa in scena dell'esposizione del corpo di Guevara in un villaggio delle montagne boliviane. Piazzale Loreto è anche il luogo dove si consuma con particolare accanimento l'insulto al corpo di una donna, l'amante del Duce Claretta Petacci. Il gesto pietoso del cappellano partigiano che nasconde l'intimità esibita della vittima mette fine a una specie di ipertesto drammaturgico. Sono le ragioni di una civiltà del pudore che rifiuta di sottomettersi a una deriva di senso che riduce il corpo di una donna a corpo di regime, a *femmina* di proprietà del Capo detronizzato. L'accanimento contro il corpo della donna del Capo è un tema ricorrente anche in altre narrazioni. Il volto di Elena Ceausescu, fucilata insieme al dittatore romeno suo marito alla fine del 1989, venne sfigurato dai proiettili del plotone d'esecuzione. Oltraggio risparmiato al *Conducator* in base a un argomento burocratico: consentirne l'identificazione. Motivazione che non esaurisce il significato implicito nel diverso trattamento riservato ai condannati. Al Capo viene attribuito un corpo *pubblico*, di cui è necessario certificare il decesso biologico. Il rito di degradazione, per riuscire efficace, ha bisogno di preservarne una qualche solennità. Significativamente, una delle giustificazioni addotte per l'esposizione del corpo del Duce a piazzale Loreto riguardava la necessità di sottrarlo alla folla che, infierendo a calci sul suo viso, lo aveva reso quasi irriconoscibile. Quello della donna rimane invece il corpo *privato* della complice-concubina. Nel cerimoniale che accompagna e segue la detronizzazione potrà essere profanato ostentandone l'intimità (Claretta l'amante di regime) o violandone (nel caso di Elena, la rapace *dittatrice*) l'immagine più personale: il volto.

Gli attori del racconto di piazzale Loreto sono però molteplici.

Vi sono quelli che nella sua recensione De Luna definisce *zona grigia*. Sono i cittadini comuni travolti dalla piena emotiva che segue l'epilogo cruento del fascismo. È una folla che sembra indossare con repentino cinismo i panni degli antichi spettatori delle esecuzioni capitali. Un pubblico che indulge a un voyeurismo morboso concentrato sulle calze e gli indumenti scomposti della Petacci.

I fascisti, avvezzi al ruolo di folla passiva e plaudente, passano senza soluzione di continuità dalla glorificazione del potere alla sua pubblica esecrazione. Da popolo del Duce a spettatori del suo martirio, fundamentalmente preoccupati di portare a casa la pelle.

Altrettanto primitiva è la contronarrazione cui dà espressione la Milano della povera gente. Scagliando contro i cadaveri ortaggi e tozzi di pane nero, i popolani rinnovano l'antico rito di dissacrazione dei potenti da parte della plebe. I simboli della fame vengono usati contro chi l'ha provocata. Un'esplosione di rabbia che ricorda le antiche *jacquerie* contadine più che le moderne insorgenze rivoluzionarie.

Infine troviamo due narrazioni più consapevolmente orientate a una lettura politica dei fatti: quella dei comunisti, su cui graverà la responsabilità prima dell'epilogo inquietante della vicenda, e quello delle 'anime belle' dell'Italia democratica.

I primi si sentono investiti del ruolo di avanguardia combattente della Resistenza, quella che ha pagato il più alto tributo di sangue alla causa della Liberazione. Ma la proverbiale disciplina di partito non regge l'impatto con il succedersi concitato degli eventi. Le ragioni politiche di una leadership che aspira a rientrare nel gioco parlamentare in un Paese pacificato non bastano a impedire la regressione alla legge del taglione e alla pratica tribale del linciaggio. La resa dei conti finale sarà affidata all'occhio per occhio, dente per dente. Lo stesso PCUS chiederà spiegazioni ai compagni italiani. La risposta sarà un resoconto pieno di reticenze e basato su una goffa falsificazione dei fatti. Si fa addirittura credere che i corpi dei partigiani, uccisi otto mesi prima, fossero rimasti esposti sino ai giorni successivi alla Liberazione di Milano. I combattenti che avevano eseguito le sentenze di morte dei gerarchi fascisti avrebbero nottetempo depono i loro resti e nello stesso luogo avrebbero appeso i cadaveri di

Mussolini e dei suoi fedelissimi. Si tratta in realtà di una consapevole manipolazione, peraltro esposta in forma dubitativa (“...riferisce il colonnello Valerio...”), che non aiuterà il posizionamento democratico di un partito appena uscito dalla clandestinità.

Se possibile ancora più sconcertante è il racconto fornito dai giornalisti del Partito d’Azione, che su *L’Italia Libera* del 30 aprile 1945 elaborano un’immaginaria narrazione di piazzale Loreto. Il resoconto sembra descrivere una quieta e civile celebrazione della libertà riconquistata:

...Davanti ai resti mortali dei maggiori colpevoli delle rovine dell’Italia, in muto composto corteo, sfila la folla. È una folla di uomini, di donne, che per un momento nella glaciale atmosfera di morte che incombe sul piazzale Quindici Martiri ha cessato le sue grida, le sue manifestazioni di gioia per l’avvenuta liberazione. Non un gesto inconsulto davanti ai cadaveri di questi uomini che hanno espiato con la morte le loro gravi colpe, ma unicamente una certezza: che la giustizia popolare ha fatto il suo corso...

Quello degli azionisti è classificabile come il desiderio di rimuovere una pagina imbarazzante per la Resistenza. Il racconto tende a rappresentare al mondo un’Italia più civile e matura di quella che si materializza nel luogo del rito di profanazione. La narrazione azionista, smentita dai materiali documentari, rivela l’incapacità o la pavidità nel fare i conti con la cruda durezza dei fatti. Finisce anche per mortificare quel diritto democratico all’informazione che proprio la macchina propagandistica del fascismo, detronizzato nel corpo del suo sovrano, aveva calpestato.

Il racconto autentico è quello che gli archivi cinematografici americani restituiranno oltre mezzo secolo dopo, quello consegnato dalle fotografie scattate sul posto da cittadini comuni, quello affidato alle pagine di un testimone oculare d’eccezione come il ventiduenne Oreste Del Buono. Nei capitoli XII e XIII della sua *La debolezza di scrivere* (1987) Del Buono coglie con immediatezza il senso di una teatralizzazione tragica dell’evento che gli appare l’ultima paradossale “manifestazione indetta da Lui” in una delle tante piazze d’Italia. Le stesse che avevano fatto da sfondo alle scenografie del

regime e ai trionfi oratori del suo Capo. Gli attori più esagitati del rito di degradazione, immortalati nelle immagini di repertorio, sono per lo più giovani e ragazzi. Le immagini li ritraggono mentre si abbandonano a una specie di liberatoria mattanza. In essa – come in altri esempi di mobilitazione spontanea di massa – si confondono impulsi sadici, ludicità isterica, spirito gregario di imitazione. Una manifestazione inquietante ma non sorprendente per gli studiosi di psicologia della folla, da Le Bon in poi. Gli istinti scatenati individuano il feticcio da dissacrare nei corpi-icona del potere caduto.

2.10. Un cadavere ingombrante

Il macabro rito pubblico che ha per oggetto il corpo detronizzato del Duce rappresenta una teatralizzazione della sua morte biologica, avvenuta per fucilazione il 28 aprile 1945 a Giulino di Mezzegra e descritta con asettica precisione dal referto autoptico stilato il 30 aprile dai professori Cattabeni e Cazzaniga. La morte politica del regime più iconico della storia nazionale va invece retrodatata. Si era consumata repentinamente e lontano dai riflettori nel voto del Gran Consiglio del fascismo che il 25 luglio 1943 aveva decretato la fine della stagione mussoliniana. In questa chiave di lettura le due morti del Duce, quella politica e quella fisica, con il macabro corollario di piazzale Loreto, hanno evocato reminiscenze e paragoni. Il richiamo più ricorrente nella pubblicistica postfascista sarà quello istituito con la parabola di Cola di Rienzo, il capopolo plebeo che nel 1354 verrà ucciso dagli stessi popolani di Roma che ne avevano sostenuto il potere. Una storia consumatasi in “fuga, viltà, mascheramento, riconoscimento, esposizione, capovolgimento, oltraggio e scempio” (Isnenghi 1996b: 407), esattamente come nel tragico epilogo dell’avventura del Duce. La plebe che infierisce sulle spoglie del tribuno medievale lo degrada simbolicamente descrivendolo come un grassone prepotente, reso sfatto dagli abusi. Il corpo massacrato del Duce sarà esposto a testimoniare l’orrore, il degrado che suona conferma dell’inganno su cui aveva costruito il proprio potere, quello dell’eterna giovinezza e della seduttività immarcesci-

bile. Cola, accusato di indebito arricchimento, viene catturato e assassinato mentre tenta la fuga travestito da mendicante. Il Duce degli italiani verrà arrestato mentre, camuffato da militare tedesco, cerca riparo all'estero in compagnia dell'amante.

La sua fine cruenta evoca per simmetria storica anche un'altra morte, quella del parlamentare socialista Giacomo Matteotti, assassinato da sicari fascisti nel 1924. Matteotti fu solo uno dei martiri della violenza squadrista, ma la sua fine acquisterà a posteriori un significato simbolico peculiare. Il leader assassinato apparteneva allo stesso Partito socialista in cui aveva militato in gioventù Benito Mussolini. Nell'immaginario politico assumerà facilmente l'icona di Abele vittima della ferocia e del tradimento del fratello Caino. Le due morti scandiscono poi altrettanti passaggi di fase nella storia italiana del Novecento: con l'assassinio del parlamentare socialista il fascismo si trasforma da governo autoritario in regime dittatoriale. L'esecuzione di Mussolini segna l'avvio di una transizione democratica faticosa ma irreversibile.

Ciò aiuta a spiegare il 'dopo', le ragioni per cui il cadavere del Duce diverrà oggetto di un'ulteriore narrazione.

Ancora per qualche decennio, nell'Italia postbellica e postfascista, la salma di Mussolini e le sue peregrinazioni nutriranno una memoria nostalgica, vittimistica e risentita, sino a incarnare una sorta di inquietante *potere cimiteriale*. La salma ingombrante e travagliata del Duce rappresenterà, per ambienti nostalgici incapaci di elaborare il lutto della sconfitta e ostili alla palingenesi democratica, una macabra icona in cui riconoscersi. Il culto della salma acquisterà il significato esplicito di un disconoscimento della nuova sovranità democratica. Il corpo più ingombrante del Novecento italiano istituirà questa volta una esplicita opposizione di senso al corpo collettivo e immateriale della democrazia riconquistata. Fiorirà una storia fatta di liturgie funerarie, commemorazioni consumate nella clandestinità, persino evocazioni medianiche. Dalla fine dei Cinquanta, dopo la ricomparsa delle spoglie, si produrrà un turismo della nostalgia a base di pellegrinaggi alla tomba di Predappio, conclusi da malinconici riti di conferma con l'esibizione di tutti i repertori espressivi del fascismo. Il corpo del regime agirà ancora a lungo da catalizzatore di passioni e rancori non sopiti.

La vicenda che scandisce l'ultima lugubre variazione sul tema della corporalizzazione del carisma segue una cronologia precisa. Nella notte fra il 23 e il 24 aprile 1946 – alla vigilia del primo anniversario della Liberazione – la salma di Mussolini, ospitata in una tomba senza nome nel cimitero milanese di Musocco, è trafugata dall'ex repubblicano Domenico Leccisi e da alcuni complici. Nella concitazione del momento vanno perduti alcuni pezzi del corpo del Duce. L'operazione dà inizio a una prima macabra peregrinazione. Le spoglie sosterranno pochi giorni in una fossa di Madesimo, in quella Valtellina che nella mente del dittatore avrebbe dovuto rappresentare l'ultima roccaforte del regime sconfitto. Emigra poi verso altre provvisorie destinazioni, incluso un convento di frati. Scoperti, Leccisi e i frati vengono tratti in arresto. Dagli interrogatori trapela l'indicazione del luogo dove la bara è sepolta. Le autorità ne ordinano il trasferimento alla Certosa di Pavia e poi al convento di Cerro Maggiore, nel milanese. Per oltre un decennio ragioni di prudenza politica imporranno l'occultamento delle spoglie, alimentando lugubri dicerie e fantasiose narrazioni. Solo il 31 agosto 1957 il cadavere potrà essere finalmente tumulato nella tomba di famiglia, nel cimitero della natia Predappio.

Per Luzzatto questa storia, non priva di risvolti da humour nero, dimostrerebbe la fragilità delle nascenti istituzioni democratiche della Repubblica. Per oltre un decennio esse cercano di esorcizzare i rigurgiti nostalgici negando alla salma la sepoltura in un luogo identificabile. Si teme di produrre un luogo della memoria destinato a trasformarsi nel santuario di liturgie antidemocratiche. La salma itinerante di Mussolini, centro mobile di una narrazione grottesca e insieme inquietante, sarebbe divenuta una sorta di ostaggio della Repubblica. La quale avrebbe così reso involontario omaggio alla potenza del simbolo funerario.

Intanto si era ricostituito un partito che si richiamava all'eredità politica del ventennio. Nell'acronimo MSI (Movimento Sociale Italiano) evocava la Repubblica Sociale Italiana (RSI). Il simbolo comprendeva una sagoma geometrica da cui emanava una fiamma tricolore, forse a evocare il sepolcro del Duce, misterioso ma ancora capace di alimentare una fiamma di resurrezione. Non casualmente il motto dei nostalgici suonerà "ritorneremo!".

Luzzatto si interroga sul significato e le ragioni di questa narrazione del corpo detronizzato del Capo. La sua ipotesi è che il vittimismo della memoria, per un verso, e la pavida gestione della vicenda, per l'altro, abbiano rappresentato una dinamica complementare. Funzionale al tentativo inconfessato di promuovere una specie di autoassoluzione collettiva. La fragile democrazia postbellica avrebbe avallato una rimozione della responsabilità pubblica. Impedendo in Italia quell'operazione verità che avrebbe invece consentito alla Germania, restituita alla democrazia, di processare il nazismo giudicando se stessa.

Vere e proprie suggestioni feticistiche torneranno del resto ad attraversare l'universo della nostalgia mussoliniana persino in era telematica. La produzione iPhone italiana segnala che nel gennaio 2010 i programmi associati alla sigla iMussolini (registrazioni d'epoca, discorsi) sono al secondo posto per numero di file scaricati. Il 20 novembre 2009 erano stati addirittura messi all'asta per 15.000 euro, sul frequentatissimo sito di aste eBay, 'sangue e resti autoptici di Benito Mussolini', con tanto di riproduzione di ampolle contenenti liquido scuro e materia grigia. Anche da morto il corpo del Capo non cessa di alimentare una saga interminabile, mescolando a cattivo gusto e nostalgie reazionarie un simbolismo arcaico ma culturalmente persistente.

2.11. Conclusioni

La tesi di Luzzatto è che il rito di degradazione cui vengono sottoposti a piazzale Loreto i corpi del regime rappresenterebbe una liturgia di passaggio, ispirata al modello della giustizia di popolo. È una truculenta teatralizzazione della fine di un'epoca prima che prenda forma una sintassi democratica. Secondo De Luna questa tesi è solo parzialmente condivisibile. L'Italia postbellica conoscerà anzi ripetuti tentativi di riabilitazione del fascismo. Nel 1948 il Questore di Milano negherà piazzale Loreto, ribattezzata piazza dei Quindici Martiri, per la celebrazione del 25 aprile. Forze di governo indulgeranno a lungo alla rappresentazione della Resistenza come guerra fratricida. L'Italia del commediografo e fondatore del Partito dell'Uomo

Qualunque, Guglielmo Giannini, e dello scrittore Giovannino Guareschi (Lanaro 2001), nonché del Montanelli che nel 1945 scrive il *Qui non riposano* e due anni dopo *Il testamento di Mussolini*, è un Paese dove possono impunemente allignare tesi revisioniste sul recente passato. Persino un ex comandante partigiano come il monarchico Edgardo Sogno si schiererà platealmente dalla parte dei trafugatori della salma del Duce. Fiorisce una letteratura che riduce il fascismo a una inevitabile risposta alla minaccia della Rivoluzione di ottobre, che interpreta la caduta di Mussolini nel luglio 1943 come una congiura di palazzo, che denigra la Resistenza, che svilisce il ruolo e il significato politico del CLN. Solo nel giugno 1952 la Legge Scelba sancirà il divieto di ricostituzione del Partito fascista. È in questo contesto che al corpo nascosto del Duce vengono conferite, come scrive lo stesso Luzzatto, le stimate del martirio.

Quello del terzo corpo di Mussolini, il cadavere ‘perseguitato’, è insomma un esempio di narrazione vittimistica che alimenta una forma di *potere cimiteriale*. Si tratta di un fenomeno cui si è già accennato ma che merita una riflessione ulteriore. Nella sua tetra rappresentazione il potere cimiteriale è sempre associato a icone corporali. Non necessariamente personali e individuali: il mito del Milite ignoto condensa molti elementi simbolici del potere cimiteriale. Esso evoca produzioni di senso, si indirizza a comunità bisognose di edificare o ritrovare coesione sociale, esalta il tema del sacrificio. Le vittime di Auschwitz, per fare un solo esempio, incarna in un’icona essenziale, collettiva ed emozionalmente densa la tragedia della Shoah e la sua lezione universale. Non contraddittoriamente, insomma, il potere cimiteriale si rivolge alla vita, al futuro. Nell’Italia postbellica questa energia simbolica, osserva De Luna, avrebbe dovuto riversarsi nella narrazione pubblica della Resistenza e dei suoi martiri. L’epopea partigiana, la sua memoria, lo stesso materiale recupero dei corpi dei caduti, costituiranno invece una storia minore, oscura, poco nota. Sarà soprattutto la storia dell’ostinazione e del coraggio di singole personalità, come Nicola Grosa. L’ex commissario politico della II Divisione d’assalto Garibaldi si dedicherà, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, a una solitaria e paziente opera di ritrovamento e ricomposizione dei resti dei partigiani caduti nelle

valli alpine. Per oltre un decennio si inerpicherà lungo le pendici dei monti alla ricerca di piccoli cimiteri, di ossari improvvisati, di tombe dimenticate. Scaverà la terra per portare alla luce resti abbandonati. Riuscirà a ricomporre novecento salme, che saranno ospitate nel Campo della Gloria del Cimitero di Torino. Un pellegrinaggio della pietà che ricorda quello dedicato ai caduti non riconosciuti della Grande guerra. Privo però della mobilitazione emozionale e dell'investitura istituzionale che avevano accompagnato il racconto mitopoietico del Soldato ignoto. A oltre venti anni dalla guerra partigiana, il vecchio comandante si ritroverà solo. La sua fatica sarà ignorata dalla Repubblica nata dalla Resistenza. Risalendo le valli alpine avvertirà che il ricordo della guerra partigiana suscita più imbarazzo che pietà. Non pochi amministratori locali sembreranno complici di una sorta di rimozione della memoria. Qua e là poche e povere testimonianze funerarie sono dedicate alle vittime di qualche eccidio nazifascista. I corpi dei combattenti caduti vengono onorati come le reliquie di un'armata sconfitta. Il senso stesso del loro sacrificio sembra rimosso. Accadrà anche per figure che, pur senza appartenere all'epopea partigiana, sono ascrivibili a pieno titolo alla vicenda resistenziale. La figura del carabiniere Salvo D'Acquisto sarà ricordata più come esempio di eroismo individuale che non come testimonianza di rivolta all'ordine barbarico del nazismo. I caduti di Cefalonia, protagonisti di una delle pagine più straordinarie della Resistenza europea, dovranno attendere mezzo secolo perché un Presidente della Repubblica riconoscesse nel sangue versato dalla Divisione Acqui il seme della guerra di Liberazione.

Anche i corpi senza volto dei combattenti della Liberazione, con le loro storie dimenticate, sono da inscrivere in una lunga guerra di corpi e di memorie. Rappresentano nel caso italiano le ultime icone tragiche della storia sociale e politica del Novecento. La sepoltura dimessa dei caduti partigiani in un cimitero torinese conclude idealmente un ciclo che si era aperto con la roboante sacralizzazione del Milite ignoto – la trasformazione del corpo di nessuno nel corpo della Nazione – e che aveva inaugurato la stagione delle contemporanee religioni politiche. Un'icona *totale*, quella associata alla corporeità del capo del fascismo al potere e alla sua profanazione, campeggerà iconicamente su questo periodo nevralgico della storia d'Italia.

Un'altra immagine carismatica come quella di padre Pio, evocatrice di arcani poteri e suggestioni metafisiche, continuerà nel dopoguerra ad alimentare sentimenti e strategie di senso. Poi le frontiere dell'immaginario sociale si estenderanno a nuovi territori, in cui si produrrà un sistema parzialmente inedito di sogni e bisogni.

Parte II

3. Corpi della fantasia, della tecnica e della trasgressione

3.1. *Una transizione culturale*

Le icone corporali analizzate sin qui appartengono ancora tutte al tempo delle Grandi Narrazioni. Possono essere identificate come *rappresentazioni* sociali potenti, talvolta inquietanti e ingombranti, capaci di generare autentiche *costruzioni* di significato. La manipolazione emozionale delle masse non si esaurisce tuttavia con la stagione della nazionalizzazione e con fenomeni che in una stagione cruciale del Novecento alludono al ritorno del sacro. Essa accompagnerà per intero le esperienze della modernizzazione e della democratizzazione, la stagione dell'industrialismo fordista e la sua crisi, un nuovo conflitto mondiale, la Guerra fredda e poi le controverse dinamiche della globalizzazione.

I media pretelevisivi (la radio, il cinema) si dedicheranno ancora a costruire *comunità immaginate* (Anderson 1983). Allo scopo faranno frequente ricorso al simbolismo del corpo. Cambieranno però significativamente i linguaggi, gli stilemi, le stesse strategie comunicative. Già negli anni che precedono la Seconda guerra mondiale alle Grandi Narrazioni carismatiche si verranno affiancando o sostituendo altri racconti corporali. Essi saranno modellati sul formato proprio di un sistema mediatico sempre più sofisticato, pervasivo e complesso.

La radiofonia si cimenterà con l'impresa di raccontare corpi che non può mostrare, ideando anche narrazioni alternative a quelle elaborate dalle macchine della propaganda politica. Il cinema genererà icone della seduzione, del potere, dell'avventura. I grandi media e in particolare il più *iconico* di essi, la televisione, assegneranno al corpo e alle sue cangianti rappresentazioni una visibilità e un impatto emozionale ispirati in gran parte ai modelli suggeriti dalla pubblicità commerciale. Non senza produrre contaminazioni e sinergie con l'im-

maginario politico e non senza influenzare la stessa sperimentazione artistica. Le tradizionali arti visive raccoglieranno la sfida. La fotografia d'arte aspirerà nel secondo dopoguerra a farsi *scultura fotografica*. La pittura e la scultura accetteranno a loro volta di contaminarsi con moduli stilistici e tecnici che daranno vita a inedite narrazioni del corpo. Il teatro stesso sperimenterà una ricerca espressiva originale, come nell'esempio del *Living Theatre*. I corpi disegnati dal fumetto, dalla grafica, dai cartoon regaleranno alla cultura popolare di massa (e non solo) icone di fantasia destinate a fissarsi nell'immaginario collettivo. La *body art* e le pratiche performative si misureranno addirittura con la possibilità di manipolare materialmente i corpi degli artisti. La rivoluzione informatica e telematica permetterà più avanti di dar vita a quelle identità virtuali che alla fine del XX secolo cominceranno a popolare l'universo digitale.

Il sistema della comunicazione conoscerà così, nel passaggio d'epoca rappresentato dalla tarda modernità, due processi complementari. Per un verso, una crescente differenziazione e specializzazione dei linguaggi. Per l'altro, un inedito *bricolage* espressivo. Sempre le immagini del corpo, la loro semantica e le loro multiformi potenzialità narrative occuperanno il centro della scena.

Se le icone dominanti nell'immaginario delle Grandi Narrazioni esaltavano la seduzione del potere, il nuovo paradigma privilegerà il potere della seduzione. I nuovi media assumeranno così funzioni sociali non dissimili da quelle che Mauss aveva assegnato alle primitive tecniche del corpo. L'immaginario mediatico contemporaneo si nutrirà più che mai di archetipi, miti e reminiscenze arcaici. Assumendo però come destinatario un universo variegato di cittadini-consumatori, portatori di infiniti e potenzialmente differenti bisogni individuali. Il nuovo imperativo sociale, ispirato all'etica del mercato, sarà quello di trasformare i bisogni in desideri. Anche a costo di indurre bisogni artefatti che le fabbriche dell'immaginario si incaricheranno di trasformare in priorità esistenziali. Questo processo, già visibile nei Paesi di capitalismo maturo prima della Seconda guerra mondiale, saprà impadronirsi degli ingredienti emozionali presenti nelle identità collettive di massa. Fenomeni come il tifo sportivo o il divismo artistico costituiranno allo stesso tempo il retaggio culturale di remote istanze comunitarie e forme di mobilitazione fusionale esaltate dalla loro visibilità mediatica.

Gli stadi di calcio o gli spazi adibiti ai megaconcerti rock si configureranno nella *modernità liquida* descritta da Bauman (2002a) come *iperluoghi*. In essi il corpo collettivo del pubblico trasforma in oggetto del desiderio i corpi ammirati e desiderati dei protagonisti. Un cannibalismo iconico ed emozionale che si consuma entro riti secolarizzati di massa. La loro forma espressiva è nuova. Contiene però una sintassi che allude alle celebrazioni corporali della politica nel tempo della nazionalizzazione delle masse: le adunate, le sfilate, le manifestazioni oceaniche, i riti di esaltazione e persino, come si è visto, di degradazione del potere. La crescente egemonia del medium televisivo, dilatando a dismisura i pubblici a distanza, replicherà all'infinito quel bisogno di comunione fisica e di partecipazione *calda* all'evento che la televisione può eccitare ma non soddisfare. I corpi rappresentati e narrati abiteranno nuovi spazi. Una precisa localizzazione fisica degli eventi e delle narrazioni aveva presieduto nel tempo delle Grandi Narrazioni alla creazione di sedi materiali della memoria, *mnemotopi*. L'universo dei nuovi media elettronici genererà al contrario un immenso e proteiforme *non luogo* di incerta e remota ubicazione spaziale e temporale: l'evento televisivo o telematico può svolgersi in un luogo inidentificabile, ma la sua narrazione è riproducibile ovunque e all'infinito. Le icone oggetto del desiderio si situeranno così entro quella costellazione di spazi riflessi che Michel Foucault avrebbe definito *eterotopi* (1998). Saranno narrazioni corporali a rendere evidente quella convergenza e sovrapposizione di strumenti tecnologici (medium) e significati ascritti (messaggio) intuiva agli albori dell'era dei nuovi media da McLuhan (1964)¹. E sarà il linguaggio parlato

¹ Associando medium e messaggio, McLuhan invita ad analizzare con criteri strutturali i caratteri propri di ogni forma di comunicazione. È la struttura comunicativa del medium che suscita comportamenti e determina una peculiare *forma mentis*. La televisione assolverebbe principalmente funzioni di rassicurazione e conferma. A differenza della radio e del cinema non avrebbe il potere di indurre cambiamenti nella sfera dei comportamenti personali o pubblici perché non crea novità e non suscita innovazione. Conforta, consola, conferma e inchioda gli spettatori in una stasi fisica (occupare il tempo in condizioni di quasi immobilità) e mentale, perché incapace di produrre

da corpi seduttivi a sviluppare nel tempo della religione dei consumi un processo che si può definire di *colonizzazione estetica* dell'immaginario sociale. L'estetizzazione della vita sociale si approprierà di tendenze già presenti, come si è accennato, nell'iconografia totalitaria degli anni Trenta. Prenderanno forma narrazioni seduttive del potere ma anche originali e talvolta dissacranti sperimentazioni artistiche. La galleria offerta dall'immaginario iconico è sterminata e se ne potrà qui offrire soltanto una ristretta selezione di casi esemplari. Nei due capitoli che compongono la seconda parte di questo lavoro ci si occuperà solo tangenzialmente dell'immaginario politico della tarda modernità. Privilegiando invece i mutevoli sistemi di senso che emergono da proteiformi micronarrazioni dei corpi.

3.2. I corpi della radio: il racconto del pallone

La formula *rivoluzione mediatica* è suggestiva ma generica. Necessita di essere ulteriormente specificata in relazione alle caratteristiche tecniche e al potenziale comunicativo dei media che si vengono affermando nel corso del Novecento e oltre. Se la fotografia si trasforma in genere di consumo pubblico con la riproducibilità a stampa delle immagini, la radiofonia deve associare medium e messaggio in un racconto per sola voce. Il solo senso protagonista è l'udire e le vicende saranno narrate, almeno sino alla metà degli anni Trenta, secondo i moduli propri del giornalismo d'informazione. L'uso suggestivo della parola e della voce orientano la ricezione del messaggio, come nella confezione dei notiziari. Il ricorso alla radiofonia in funzione di intrattenimento di massa si sviluppa in tempi più recenti. Darà però rapidamente vita a icone *narrate a loro volta capaci di narrare*. Tre casi esemplari possono essere sinteticamente ricostruiti.

interazione, a differenza delle nuove tecnologie informatiche e telematiche. La riflessione del sociologo canadese è ovviamente anteriore allo sviluppo di tecnologie miste come la televisione interattiva, ma conserva una sua validità di massima.

Il primo caso di narrazione di corpi che non si possono vedere perché il medium non è in grado di mostrarli, è la radiocronaca sportiva. Un esperimento che vede l'Italia all'avanguardia. Dopo qualche cronaca di corse ippiche, il 25 marzo 1928 debutta per radio il racconto calcistico in diretta. L'incontro Italia-Ungheria (4-3) è commentato da Giuseppe Sabelli Fioretti ed Enrico Segantini. Pochi mesi dopo debutteranno le radiocronache pugilistiche e motoristiche (Grozio 2009). Mario Ferretti sarà il cantore radiofonico dell'epopea del ciclismo di Coppi e Bartali.

La figura simbolo nella storia della radiofonia sportiva è tuttavia rappresentata da Niccolò Carosio (1907-1984). Carosio ha il dono di una voce pastosa, capace di trasmettere emozioni e di catturare l'attenzione degli ascoltatori. È dunque in grado di sostenere tempi narrativi lunghissimi. Molto più lunghi di quelli propri del medium televisivo, che consente al cronista di commentare quelle immagini che la radio non può mostrare. Buon conoscitore della lingua inglese, Carosio agli inizi degli anni Trenta era divenuto un cultore delle chiacchierate radiofoniche di Herbert Chapman, il tecnico che avrebbe ideato il modulo calcistico denominato Sistema o WM. Il cronista italiano si convince che il calcio può essere efficacemente raccontato 'per sola voce'. Nel 1933 simula per l'EIAR, l'ente radiofonico di Stato, una radiocronaca del derby Torino-Juventus. L'esperimento suscita curiosità, ma avrà il suo battesimo del fuoco solo l'anno dopo, quando l'Italia ospita la seconda edizione della Coppa del Mondo per squadre nazionali (allora chiamata Coppa Rimet). I dirigenti radiofonici scommettono sulla radiocronaca calcistica come un'innovazione di marca italiana e individuano l'appuntamento sportivo internazionale come un'occasione irripetibile per il suo lancio. Il successo sarà infatti immediato e travolgente, anche grazie alle prodezze della nazionale azzurra guidata da Vittorio Pozzo. La marcia della squadra verso la vittoria finale, malgrado qualche polemica su presunti favoritismi che rimbalza dalla stampa estera, è entusiasmante. Gli ascoltatori sono coinvolti nel racconto epico di Carosio in un crescendo di passione. Le radiocronache concorrono potentemente a ridisegnare le preferenze sportive del pubblico a favore del calcio. Tracciano però anche il format di un modulo comunicativo che sarà presto imitato ovunque rotoli un pallone in un campo di calcio. Familiarizzati

da Mussolini e dalla propaganda di regime al rito del discorso in diretta, gli italiani stavolta si appropriano del mezzo nei panni dei tifosi a distanza. La voce di Carosio racconta le imprese di Orsi e Meazza, produce l'illusione del vedere, riscatta (concedendosi non poche licenze) il gioco fisico e aggressivo degli azzurri in una narrazione edulcorata. Il 10 giugno 1934 la squadra di Pozzo conquista per la prima volta il titolo mondiale sconfiggendo nella finale di Roma la Cecoslovacchia per 2-1. Ma il radiocronista sa dare voce sapiente anche alla narrazione della lenta e poderosa azione di squadra dei calciatori della Mitteleuropa. Sa rendere con brio i virtuosismi stilistici dei giocatori sudamericani e le prodezze tecniche dei campioni che si cimentano sui campi della Rimet.

Gli apparecchi nelle abitazioni sono ancora pochi, ma i corpi narrati sono presenti ovunque. Altoparlanti sono installati agli angoli delle strade. Si aprono le case del fascio, gli oratori, i circoli riservati, i locali pubblici. Nessun corpo invisibile come quello dei giocatori del primo Mondiale italiano è mai stato in precedenza così presente nell'immaginario di massa. La narrazione eroica entra in prevedibile consonanza con l'enfasi nazionalistica della radiofonia di regime. Carosio possiede però uno stile comunicativo elegante, lontano dai toni stentorei. Né gli manca la capacità di vivacizzare il racconto di partite un po' monotone o di conferire veste drammaturgica a incontri pur emozionanti. È il caso di quell'Inghilterra-Italia, giocata a Londra il 14 novembre 1934, che aveva assunto il significato di una sorta di prova della verità dopo il torneo mondiale vinto dagli azzurri ma disertato dagli altezzosi maestri britannici. Un Carosio in stato di grazia trasformerà l'incontro nella narrazione di un'epopea. L'acme emozionale sarà raggiunto al termine dell'incontro, quando il radiocronista saluta con voce composta ma vibrante l'uscita dal campo dei giocatori italiani sconfitti. Gli azzurri, in svantaggio di tre reti, in inferiorità numerica e davanti a un pubblico ostile, erano stati capaci di rimontare due goal dimenandosi in un campo invaso dalla nebbia e con un freddo pungente. La voce di Carosio li consegnerà all'epica calcistica coniando la metafora zoomorfica dei 'leoni di Highbury'. Probabilmente nessuna sconfitta della squadra del cuore fu capace di suscitare a scala di

massa tanta emozione e orgoglio. Bisognerà attendere le imprese ciclistiche di Coppi e Bartali per attivare ‘per sola voce’ una mobilitazione emotiva comparabile.

Una indiretta conferma del dono narrativo di Carosio viene dalla contronarrazione che dell’evento offrirà anni dopo Gianni Brera (Brera 1975, Cazzullo 2004):

Qualcuno che è stato a Highbury nel 1934 mi racconterà di aver visto tutto fuorché calcio da parte italiana: calcioni, spintoni, cravatte, sputi in faccia (da parte di Serantoni; ma la nebbia fluttuante ha impedito al mio interlocutore di controllare i gesti di Allemandi e Ferraris IV). Racconto queste cose per non entrare nel novero dei piaggiatori: ammetto però di essermi esaltato a mia volta nell’ascoltare Carosio.

In sostanza: la partita si era svolta in un fitto involucri di nebbia e lo stesso radiocronista si era trovato a commentare una specie di gioco di ombre aiutandosi con l’eco delle grida provenienti dalle tribune più prossime al campo. Facendone una pagina di storia della radiofonia più simile alla fiction che alla narrazione tecnica dell’evento sportivo.

Carosio racconterà agli italiani oltre mille partite: sino al 1954 condurrà cronache solo radiofoniche, per trasformarsi poi in commentatore televisivo. Non si adattò però mai completamente al mezzo televisivo, incarnando invece il perfetto interprete delle potenzialità della radiofonia. Una conferma della forza narrativa del medium si avrà anni dopo, con il successo di *Tutto il calcio minuto per minuto* e di programmi ispirati allo stesso format. Capaci di convivere senza difficoltà con la narrazione iconica dello sport resa possibile dalla ripresa televisiva. La calcistizzazione della società italiana è in gran parte il prodotto della radiofonia e del suo profeta. Personaggio capace di invenzioni lessicali memorabili, come il ‘quasi goal’. O pronto a concludere la cronaca di una partita giocata in inverno a latitudini nordiche con un liberatorio “adesso concediamoci un whiskaccio”. La sua narrazione è sempre sobria, familiare, sintatticamente inappuntabile, lontana dall’imperante stile comunicativo littorio. Né in tempi più recenti si adatterà all’enfasi

della radiocronaca di effetto, stridula e gridata come nel prototipo sudamericano, fatto proprio negli anni Novanta dai cronisti delle televisioni commerciali (Porro 2008a).

Il racconto radiofonico di corpi in competizione esemplifica le potenzialità di un genere comunicativo che riesce a suscitare emozioni e identificazioni anche in assenza di corpi visivamente percepibili. Il successo delle radiocronache sportive si abbinerà prevalentemente ai giochi di squadra, scontando la materiale impossibilità a narrare, in mancanza di approccio visuale, le attività di figurazione e molte pratiche tecniche individuali.

Negli stessi anni Trenta la radio promuoverà però anche la divulgazione di massa della produzione musicale in tutte le sue forme e della stessa drammaturgia. Producendo anche tipologie inedite di intrattenimento, come la narrativa adattata al medium radiofonico, che saranno mutate più avanti dallo strumento televisivo.



Il 14 novembre 1934 si gioca a Londra un combattuto incontro calcistico fra Inghilterra e Italia. La radiocronaca di Niccolò Carosio dà vita all'epopea dei 'leoni di Highbury'. Un racconto per sola voce di corpi in azione che il mezzo non permette di mostrare.

3.3. I corpi della radio: figurine e parodia

Se la radiofonia degli anni Trenta riesce a regalare al pubblico sportivo, o in via di sportivizzazione, il racconto di corpi reali ma invisibili, un inedito programma di intrattenimento darà vita negli stessi anni a una narrazione di icone di pura fantasia. Una sorprendente anticipazione di generi e strategie comunicative che decenni più tardi verranno definiti *multimediali*. Un esempio è rappresentato dalla versione parodistica dei *Quattro Moschettieri* di Dumas padre i cui protagonisti saranno icone letterarie ironicamente rivisitate. La matita garbatamente irriverente di Angelo Bioletto le tradurrà graficamente nelle leggendarie figurine Perugina. Il programma esordisce nel 1934, lo stesso anno in cui nasce in Italia la radiocronaca calcistica. Lo stesso in cui Mussolini battezza “il popolo dei poeti, degli artisti, degli eroi, dei santi e dei navigatori”. Lo stesso in cui l’informazione di regime comincia a sviluppare sistematicamente la rappresentazione sportivizzata dell’icona del Duce, valendosi della riproducibilità fotografica nella stampa quotidiana. Ideato e condotto da Angelo Nizza e Riccardo Morbelli, *I Quattro Moschettieri* azzarda un itinerario dissacrante nella letteratura popolare. Il racconto radiofonico è disseminato di trovate e invenzioni degne dei creativi di settanta anni più tardi. Assolutamente inedita è, ad esempio, la mescolanza sincronica di tipi e personaggi. Gli autori attingono ai protagonisti di Dumas padre, agli eroi omerici e shakespeariani (da Ulisse ad Amleto a Otello), alla rivisitazione di figure leggendarie e sinistre (il feroce Saladino, la più ambita e introvabile delle figurine partorite dalla matita di Bioletto) sino alla cinematografia del tempo, con un indimenticabile Tarzan e altre figure della nascente costellazione hollywoodiana. La storia ha inizio con un viaggio in Oriente dei moschettieri incaricati di recuperare la preziosa scarpetta rubata dal Gran Turco alla regina di Francia. Ne seguirà un intrico di trame e sottotrame che permetterà di sviluppare il racconto radiofonico per quasi tre anni. Nelle puntate finali il perfido Cardinale Richelieu obbligherà i moschettieri a un giro del mondo in mongolfiera. Il senso parodistico della trovata non poteva sfuggire al grande pubblico, martellato dalla propaganda di regime sulle trasvolate oceaniche di Italo Balbo, icona fascista non ancora caduta in disgrazia.

Il mix di letteratura popolare, pubblicità commerciale, tecnica del fumetto e refrain musicali risentiva dell'influenza di un genio della contaminazione di genere come il Petrolini della *Canzone delle cose morte*. Il *patchwork* di stili e narrazioni sperimentato da Nizza e Morbelli risultava peraltro perfettamente funzionale al genere parodistico e alle stesse ragioni commerciali del programma. Mescolando romanzo d'appendice e musica leggera si rinforzava il ruolo della radiofonia nella promozione dell'industria discografica. L'esito sarà una narrazione carnevalizia, scandita dalle composizioni originali di Egidio Storaci e percorsa da qualche reminiscenza goliardica. Il prodotto radiofonico, del tutto inedito negli anni della dittatura, assolveva forse un'implicita funzione di distrazione di massa non sgradita al regime. Senza però rinunciare, come si è detto, a qualche cauto tentativo di satira politica. Lo stesso linguaggio della trasmissione si collocava agli antipodi dalla retorica, dal dannunzianesimo d'accatto e dalla solennità di cartapesta del fascismo. Il successo degli ascolti fu tale che la serie venne prolungata a più riprese dando vita a nuove storie e a una girandola di personaggi improbabili quanto divertenti. Il programma si protrarrà fino al 1937, quando il Ministero delle Finanze ne decise la soppressione perché preoccupato dal proliferare di tentativi di imitazione e incalzato dalle rimostranze dei marchi alimentari concorrenti della Perugina-Buitoni.

I testi, corredati dai disegni di Bioletto, saranno riprodotti in due volumi intitolati *I Quattro Moschettieri* (1935) e *Due anni dopo* (1937). Il concorso a premi si trasformò presto in un fatto di costume di cui si occuparono giornali, riviste e i primi commentatori della produzione mediatica (Chiapparino e Covino 2002). Le confezioni Perugina contenevano le sospirate figurine dei personaggi della trasmissione. Collezionando centocinquanta album completi si poteva vincere una Fiat Topolino: fra il luglio del 1936 e il marzo del 1937 ne furono assegnate duecento. I negozi della Perugina inaugurarono 'borse delle figurine', i giornali ne pubblicarono le quotazioni e non mancarono casi di falsi e riproduzioni non autorizzate di alcuni esemplari introvabili. La trasmissione, una coproduzione gestita dall'ente radiofonico (EIAR) e dall'industria dolciaria Perugina della famiglia Buitoni, che investì robustamente nella campagna pubblicitaria, inaugurò la stagione dei concorsi a premi. Si tratterà del primo

esempio di sponsorizzazione pubblicitaria per programmi radiofonici. La serie radiofonica generò persino una versione cinematografica, *Il Feroce Saladino*, diretto nel 1937 da Mario Bonnard con un cast di attori che comprendeva autentiche star come Alida Valli, Angelo Musco, Checco Durante e un giovanissimo Alberto Sordi.



Fra il 1934 e il 1937 primeggia negli ascolti radiofonici il programma di intrattenimento I Quattro Moschettieri. È un'anticipazione di narrazione multimediale, in cui corpi della letteratura e dell'arte vengono narrati ed effigiati in scanzonate figurine abbinata a un concorso a premi.

Con *I Quattro Moschettieri* la radiofonia dava corpo a personaggi pura voce contribuendo a rinnovare i linguaggi espressivi dei media del tempo. Sarebbe esagerato parlare di un fenomeno ispirato all'anticonformismo. È anzi facile rinvenire qua e là nei testi e nella stessa raffigurazione grafica la presenza di stereotipi di genere e di razza oggi etichettabili come politicamente scorretti. Nel contesto dell'Italia fascista, nel cuore degli 'anni del consenso', il programma seppe però sedurre con un esperimento sbarazzino un pubblico saturato dalla propaganda di regime. I corpi cui davano voce gli attori della radiofonia, fra cui uno straordinario Nunzio Filogamo nei panni di D'Artagnan, e quelli immortalati dalla matita di Bioletto costituiscono a pieno titolo corpi dell'immaginario collettivo. Non esistono ma rinviano a creazioni condivise della fantasia artistica e

letteraria. Composti solo di voci, di suoni e di un segno grafico di straordinaria modernità finiranno per rappresentare, forse al di là delle intenzioni degli ideatori, una delle poche alternative iconiche all'enfasi dei corpi militarizzati, statuari e stentorei del regime.

3.4. *I corpi della radio: arrivano gli alieni*

Il terzo racconto riguarda corpi che non è possibile mostrare, ma che possono popolare di incubi l'immaginario collettivo. Ci si riferisce alla più clamorosa beffa della storia della radiofonia, partorita nel 1938 negli Usa dalla fantasia drammaturgica e dall'abilità recitativa dell'attore e regista Orson Welles. Un esperimento audace che costituirà un esempio di scuola di effetto inintenzionale. Dimostrando il potenziale impatto sociale dei grandi media e facendo piombare per qualche ora un intero Paese in un incubo collettivo che avrà anche serie conseguenze materiali.

Consumato attore teatrale e voce principe della radiofonia americana fra le due guerre, Orson Welles si dedicherà nel 1941 anche alla regia cinematografica dirigendo il film *Citizen Kane*. Ma il suo prestigioso curriculum sarebbe rimasto oggetto di asettica ammirazione professionale senza la trasmissione radiofonica che andò in onda per la CBS la sera del 30 Ottobre del 1938, vigilia di Halloween. Il programma consisteva, secondo il palinsesto, nella trasposizione radiofonica del romanzo di fantascienza *La Guerra dei Mondi*, pubblicato da H.G. Wells nel 1897. Il romanzo narrava un'invasione di extraterrestri sbarcati vicino Londra alla fine del XIX secolo. Welles, temendo che i tempi lenti del racconto radiofonico nuocessero all'ascolto, ebbe l'idea di gestire il programma come una trasmissione musicale, interrotta da un falso notiziario e da successivi aggiornamenti. Un classico scherzetto di Halloween, con il quale l'attore e i suoi collaboratori avrebbero simulato un'invasione dei marziani nelle regioni orientali degli Usa.

Il programma ha inizio con la presentazione di uno show musicale dell'orchestra di Ramon Raquello in diretta da una sala di New York. Dopo pochi minuti la prima interruzione. Uno speaker

annuncia con tono solenne ed emozionata un comunicato della Intercontinental Radio News:

Alle otto meno venti, ora centrale, il professor Farrell dell'Osservatorio di Mount Jennings, Chicago, Illinois, ha rilevato diverse esplosioni di gas incandescente che si sono succedute a intervalli regolari sul pianeta Marte. Lo spettroscopio indica che si tratta di idrogeno e che si sta avvicinando verso la Terra a enorme velocità. Il professor Pierson dell'Osservatorio di Princeton conferma questa osservazione dicendo che il fenomeno è simile alla fiammata blu dei jet sparata da un'arma².

Mentre gli ascoltatori, stimati in sei milioni, cominciano a congestionare le linee telefoniche, l'orchestra esegue *Star Dust (Polvere di stelle)*, brano di successo ma anche evocazione non casuale degli eventi simulati. Appena la situazione sembra tornare alla normalità Welles decide di interrompere di nuovo la trasmissione per dare lettura del telegramma di due scienziati del Museo di Storia Naturale di New York:

Ore 21:15, ora standard delle regioni orientali. I sismografi hanno registrato una scossa di forte intensità verificatesi in un raggio di 20 miglia da Princeton. Per favore investigate. Firmato Lloyd Gray, capo della Divisione Astronomica.

Welles (1990: 161-166), che affermerà di non avere avuto notizia sino al giorno dopo delle ripercussioni sul pubblico della sua trovata, decide di dare alla fiction radiofonica un ritmo via via più incalzante. Pezzi musicali e l'annuncio di episodi inspiegabili e inquietanti si susseguono in un apparente disordine che drammatizza ulteriormente la narrazione. Man mano si precisano i dettagli: l'evento ha ora una localizzazione geografica. Lo sbarco degli extraterrestri sarebbe avvenuto nella cittadina di Grovers Mill nel New Jersey. Gli alieni vengono descritti da presunti testimoni oculari che ne forniscono rappresentazioni terrorizzanti.

² Le trascrizioni dei brani di testo sono riprodotte da Laruffa (2006).

Signore e signori, è la cosa più terribile alla quale abbiamo mai assistito... Aspettate un momento! Qualcuno sta cercando di affacciarsi alla sommità... qualcuno... o qualcosa. Nell'oscurità vedo scintillare due dischi luminosi..sono occhi? Potrebbe essere un volto. Potrebbe essere, mio Dio, dall'ombra sta uscendo qualcosa di grigio che si contorce come un serpente. E poi un altro e un altro ancora. Sembrano tentacoli. Ecco, adesso posso vedere il corpo intero. È grande come un orso e luccica come cuoio bagnato. Ma il viso! È indescrivibile. Devo darmi forza per riuscire a guardarlo. Gli occhi sono neri e brillano come quelli di un serpente. La bocca è a forma di V e della bava cade dalle labbra senza forma che sembrano tremare e pulsare. Il mostro, o quello che è, si muove a fatica. [...]Un oggetto ricurvo sta uscendo dalla fossa. Sembra un piccolo raggio di luce riflesso su uno specchio. Che succede? Dallo specchio si sprigiona un raggio di luce... che si dirige verso gli uomini che avanzano. Li ha colpiti! Sant'Iddio, li ha incendiati! Bruciano come torce.

Si fa cenno ad armi e gas sconosciuti in possesso dei misteriosi invasori. A un certo punto viene simulata la morte in diretta di un giornalista che da New York descrive l'avanzata dei marziani e la distruzione della metropoli. È l'episodio che scatena il panico collettivo. Un imitatore simula un drammatico appello alla Nazione del Presidente Roosevelt. Qua e là si segnalano fughe improvvisate di intere famiglie in direzione delle campagne, episodi di isteria e persino violenze. La trasmissione comincia a subire interruzioni più frequenti. Lunghe pause di silenzio si alternano al racconto concitato e confuso di nuovi raccapriccianti episodi. Poi Welles interrompe del tutto il programma, gettando nell'angoscia gli ascoltatori. Le linee telefoniche sono ormai intasate, si verificano ingorghi nel traffico in uscita dalle città maggiori in ore solitamente tranquille. Le pattuglie della Polizia stradale assistono impotenti allo sfrecciare di autoveicoli che si dirigono verso la campagna incuranti di precedenza e limiti di velocità. Una donna di San Francisco si presenta a un posto di Polizia con gli abiti strappati gridando di aver subito un'aggressione da parte degli alieni. Nell'inganno caddero del resto consumati professionisti dello spettacolo. John Barrymore liberò i grossi cani danesi che allevava

invitandoli a sbrigersela da soli. Il cineasta Woody Van Dyke, riservista della Marina, dopo l'appello del Presidente si precipitò al comando territoriale pronto a riprendere il servizio attivo.

Welles, al contrario, proseguì la trasmissione per tutto il tempo previsto dal palinsesto. Al termine del programma raggiunse con la sua troupe di attori e imitatori il teatro che ospitava le prove serali del suo *Danton*. Diversi cittadini terrorizzati, soprattutto residenti a New York, fecero invece ritorno alle proprie case solo dopo un certo tempo. Il biografo di Welles, André Bazin, sostiene che gli effetti di ritorno della vicenda si manifestarono anche a distanza di anni. Il 7 dicembre 1941, all'annuncio dell'aggressione giapponese a Pearl Harbour, che fu dato interrompendo i programmi radiofonici ordinari, molti credettero che si trattasse di una inopportuna replica di quella che rimane, come ha scritto Andrea Laruffa (2006), la più grande beffa mediatica del XX secolo.



Nel 1938 l'attore e regista Orson Welles improvvisa l'agghiacciante narrazione radiofonica di un'invasione di extraterrestri (La Guerra dei Mondi). Le immaginarie presenze aliene gettano nel panico gli Usa.

La fiction di Welles è ancora oggetto di interpretazioni controverse. Per alcuni si trattò di una geniale quanto irresponsabile improvvisazione, motivata solo da ragioni artistiche. Welles avrebbe inteso sperimentare un approccio meno pedante alla narrazione radiofonica inventando un evento di fiction in sintonia con il

clima di Halloween. Secondo altri si sarebbe invece trattato di una provocazione consapevole, che mirava a dimostrare con cinico empirismo il potenziale comunicativo del mezzo radiofonico, che all'attore sembrava sottovalutato e ancora scarsamente compreso nelle sue implicazioni sociali. Per alcuni aspetti, la provocazione della *Guerra dei Mondi* assomiglia a quei test basati sulla reazione a eventi imprevisti e situazioni simulate che pochi decenni dopo sarebbero stati sperimentati da Harold Garfinkel e dalla scuola etnometodologica. Discolpandosi dall'accusa di aver provocato un incontrollabile effetto di panico collettivo, Welles ricorderà peraltro come per ben quattro volte un annunciatore avesse ripetuto che quello che andava in onda era un semplice radiodramma, liberamente ispirato al capolavoro di H.G. Wells.

Certamente la trovata aiuta a meglio percepire il ruolo che la stimolazione della fantasia in un pubblico vasto e anonimo come quello radiofonico può rivestire. Non casualmente le reazioni emotivamente più intense si scatenarono con la descrizione del corpo degli alieni che nell'immaginario di massa materializzava la minaccia incombente. La rappresentazione di un'alterità inquietante che non si può mostrare ma solo narrare produsse un impatto collettivo che nessuna conversazione scientifica sul paranormale o sulla possibilità di mondi diversi avrebbe saputo suscitare. In un certo senso, la spregiudicata invenzione di Welles restituisce la nozione di *fantasia* alla sua matrice antropologica: conoscenza prerazionale che deriva dal tentativo di elaborare il terrore dinnanzi a minacce percepite come reali. Ampliando il concetto di realtà, la fantasia apocalittica anticipa la scomparsa del diaframma fra originale e simulacro, realtà e finzione che caratterizzerà l'universo culturale della televisione.

Anche C.G. Jung (2004), in un saggio pubblicato nel 1958, indagherà le reazioni psicologiche diffuse ai presunti avvistamenti di dischi volanti. Il fenomeno, non riducibile a suo parere a episodiche forme di isteria collettiva, veniva inserito in un più ampio repertorio di narrazioni oniriche e di prodotti artistici. Immagini unificatrici, generate dall'inconscio collettivo con una funzione diametralmente opposta a quella loro attribuita da Welles. In sostanza: a venti anni di distanza dalla radiofonica *Guerra dei Mondi*, nella stagione che vede Usa e Urss competere nei primi programmi di esplorazione spazia-

le, immaginare mondi e soggetti 'altri' avrebbe rappresentato secondo Jung una specie di valvola di sicurezza, una risposta alle ansie del dopoguerra, alle minacce della Guerra fredda, all'insicurezza di massa scaturita dalla crisi degli equilibri internazionali dopo una guerra devastante. Senza peraltro escludere la possibilità, contemplata dalla cosiddetta teoria della sincronicità, che esperienze di vita extraterrestre si siano effettivamente prodotte e siano magari capaci di entrare in contatto con l'umanità. Per Jung "l'irrazionale pienezza della vita" deve indurre all'umiltà, non escludendo aprioristicamente nulla di ciò che la scienza non è momentaneamente in grado di spiegare. In questa narrazione di meravigliose utopie o di incubi terrificanti il mezzo radiofonico assolve una funzione privilegiata. Proprio il suo narrare senza poter mostrare alimenta l'esercizio di massa della fantasia. Aiuta e produce un immaginario che prescinde dall'immagine ma la evoca con particolare potenza. I corpi degli alieni inesistenti, generati dalla fantasia beffarda di Orson Welles, costituiscono un altro esempio delle potenzialità del mezzo.

Quelli proposti rappresentano tre possibili *case studies* per approfondimenti ulteriori. Consentono di indagare le modalità con cui corpi solamente narrati si materializzano nell'immaginario radiofonico di massa. E propongono elaborazioni iconiche che adottano registri diversi e attingono a repertori differenti: il racconto epico (la radiocronaca calcistica), la parodia (*I Quattro Moschettieri*), l'incubo (*La Guerra dei mondi*). Tutti rappresentano narrazioni alternative a quelle retoricamente dominate da possenti icone corporali della politica e della fede (Isola 1990). E tutti rinnovano, nel loro profilo di narrazioni minori ma di vasto impatto sociale, a un crescente protagonismo dei nuovi media. I quali progressivamente specializzano e differenziano le loro funzioni. Ancora una volta, saranno icone corporali a identificare queste transizioni e queste identità emergenti.

Il cinema costituisce l'altro habitat culturale in cui questa dinamica si produce prima che si inauguri ufficialmente l'età televisiva.

3.5. *I corpi della celluloid: telefoni bianchi e maggiorate*

Accanto alle icone corporali raccontate da un medium, la radio, che non può mostrarle e perciò le riveste di parole o le fa oggetto di invenzione artistica, si potrebbero collocare a cavallo della Seconda guerra mondiale altre rappresentazioni. Anzi: intere gallerie di immagini della forza e della seduzione riprodotte dai repertori della fotografia e del cinema. Alcune icone, segnatamente quelle sportive, meriterebbero un'analisi separata e più dettagliata che non è qui possibile sviluppare. È il caso, per fare un solo esempio, del supercorpo del pugile Primo Carnera, che nel 1933 conquista a New York il titolo mondiale dei pesi massimi. Chiamato a incarnare nell'immaginario popolare la figura del gigante buono, sarà trasformato nell'emblema nazionalistico dell'Italia fascista. La imponente fisicità del campione doveva invalidare lo stesso stereotipo etnico associato all'epoca alla statura e alla stazza atletica degli italiani.

È però il cinema che ci fornisce i materiali per identificare altre tipologie della seduzione, prevalentemente incarnate da icone femminili. Questi repertori abbracciano grosso modo un ventennio e presentano una sequenza temporale relativamente precisa.

La prima tipologia si colloca a cavallo fra gli anni Trenta e Quaranta e si identifica con la produzione cinematografica che in Italia verrà chiamata dei *telefoni bianchi*. Una storia di corpi eleganti, sensualmente allusivi, icone di un nuovo genere di femminilità.

La seconda si affermerà negli anni Cinquanta e darà vita all'immagine di una femminilità anatomicamente opulenta in una società ripiombata nella povertà, ma ricca di energie e affamata di riscatto sociale. L'icona dominante sarà quella delle cosiddette *maggiorate*.

Perché *telefoni bianchi*? Perché si distinguevano dai plebei telefoni neri che cominciavano a entrare nell'uso quotidiano delle famiglie italiane anteguerra. Fra il 1936 e il 1943 la formula entra nel linguaggio comune a designare una produzione cinematografica ambientata in contesti sociali di classe superiore. Agli autori e registi italiani dell'epoca l'ispirazione è in parte fornita dalla produzione letteraria ungherese, che elabora racconti e sceneggiature di cui sono protagonisti uomini di successo e donne sofisticate. Le scenografie in cui

queste figure oggetto di invidia sociale si muovono richiamano ambienti *deco*, lussuosi e raffinati. A dare lustro al genere saranno registi di livello, fra i maggiori del periodo, come Alessandro Blasetti e Mario Camerini. Il primo si dedicherà a una produzione di buona qualità, ma rigorosamente ortodossa e ispirata all'agiografia mussoliniana. Camerini, stilisticamente influenzato dall'espressionismo tedesco e dalla stessa cinematografia sovietica postrivoluzionaria, si cimenta invece con una narrazione tutt'altro che antagonista ma assai meno organica alla narrativa di regime. Nel 1929 gira *Rotaie*, il cui finale accenna a un timido messaggio di protesta sociale. Tre anni dopo sarà autore di una pellicola cult dei telefoni bianchi, *Gli uomini, che mascalzoni...* Vi si descrive una Milano popolata da nuovi ceti sociali, modernizzante, vetrina della moda e anticipatrice delle scelte di costume del Paese. Il film è divertente, venato di civetteria e propone icone divistiche originali. Immagini di donne emancipate, non banalmente riconducibili agli stereotipi patriarcali fatti propri dal regime e reiterati dalla sua macchina propagandistica. È attraverso una stilizzazione in formato cinematografico delle immagini femminili che Camerini racconta una incipiente società dei consumi che si va formando sotto la crosta della dittatura e del conformismo culturale. Ogni film si affida a una colonna sonora orecchiabile che ne favorisce la penetrazione nel grande pubblico. Agli spettatori più avvertiti non sfugge l'influenza della commedia americana alla Frank Capra.

Il cinema dei *telefoni bianchi* suggerisce un'ideale di femminilità malizioso e svagato, distante tanto da quello delle donne fatali del cinema degli anni Dieci quanto dal modello della madre fattrice veicolato dal ruralismo fascista. Alida Valli, Doris Duranti, Maria Mercader, Marisa Merlini, Isa Miranda, Assia Noris, Isa Pola danno vita a icone di celluloidi che alludono agli stili di vita delle classi privilegiate. Un film del 1938 come *Mille lire al mese*, regia di Max Neufeld, ispirato a una canzone di successo, costituisce forse l'esempio più significativo di questa narrazione. La 'divina' Alida Valli, appena diciassettenne, presterà il suo volto e la sua seduttività a questo esempio di commedia comico-sentimentale. Pur ritualmente ambientata nella gaudente Budapest anteguerra, la sua trama esile riesce a raccontare meglio di tante analisi storico-sociali la

domanda di protagonismo che viene emergendo dalla nascente piccola borghesia italiana e dai ceti sociali urbani partoriti dall'industrializzazione.



A cavallo della Seconda guerra mondiale il cinema propone due diverse narrazioni iconiche della femminilità: quella allusiva e sofisticata del telefoni bianchi (nella prima foto Alida Valli) e quella prorompente e popolare delle maggiorate nella stagione del neorealismo (nella foto in basso Silvana Mangano in Riso amaro di De Santis 1949).

Una seconda galleria di icone femminili sarà prodotta nel decennio successivo dal cinema italiano che sta conoscendo l'importante stagione del neorealismo. È un repertorio che si affida alle

forme prorompenti di giovani attrici portatrici di una fisicità diretta, poco allusiva e finalmente capace di dare letteralmente corpo a un immaginario erotico libero da condizionamenti ideologici. Eppure le *maggiorate*, che a partire dagli anni Cinquanta popolano la cinematografia italiana, sono a loro modo investite di un'inespressa rivendicazione sociale. Gina Lollobrigida, Lucia Bosè, Sophia Loren, Silvana Pampanini e Silvana Mangano, quasi tutte reclutate al cinema attraverso i concorsi di Miss Italia, prestano volti intensi e forme attraenti alle ragioni sociali dell'avanguardia neorealista.

Miss Italia, il popolare concorso di bellezza destinato più tardi a fortuna televisiva, prendeva le mosse da *5000 lire per un sorriso*, ideato nel 1939 da Dino Villani per reclamizzare una marca di dentifricio. La competizione si svolge ancora in forma indiretta: le aspiranti Miss Sorriso non si esibiscono su palchi o passerelle, affidando le proprie chance alle fotografie inviate alla giuria. Dopo la guerra, nel 1946, la manifestazione rinasce con il nome *Miss Italia*. Dal 1950 il concorso è ospitato dalla radio e dal 1979 diviene un appuntamento fisso della televisione, prima sulle reti nazionali e dal 1981 su Canale 5. La sede iniziale è Stresa, la cui struttura recettiva aveva risentito meno di altre località alla moda delle devastazioni belliche. Dopo qualche peregrinazione la *location* ufficiale sarà poi definitivamente ubicata a Salsomaggiore Terme.

Miss Italia diviene nell'Italia dell'immediato dopoguerra il viatico per il sospirato ingresso nel mondo della celluloidi di quasi tutte le bellezze che popoleranno l'immaginario della seduzione nei due decenni a venire. È però il neorealismo a tracciare la cornice artistica e culturale in cui anche l'immagine della donna troverà una collocazione, favorendo una produzione di significato del tutto inedita. Il neorealismo si sviluppa come movimento culturale per impulso della rivista *Cinema*, che già negli ultimi anni del regime aveva ospitato interventi di intellettuali appassionati di cinematografia e intenzionati a esplorare le possibilità del mezzo. Fra questi Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis e Pietro Ingrao. I temi affrontati non sono quasi mai esplicitamente politici. La rivista è diretta d'altronde dal figlio del Duce, Vittorio Mussolini. Prevalgono però alcuni orientamenti precisi: la critica al genere *telefoni bianchi*, la diffidenza verso

l'accelerata commercializzazione del prodotto cinematografico, l'attenzione alla tradizione letteraria del verismo italiano del primo Novecento coniugata con quella, più recente, del realismo poetico francese (Lizzani 1982, Brunetta 1993)³.

Già nel corso della stagione fascista registi come Francesco De Robertis e come l'allineato Alessandro Blasetti avevano girato pellicole influenzate da questa elaborazione. Il maestro antesignano va tuttavia identificato nel regista francese Jean Renoir, con cui avevano lavorato i giovani Antonioni e Visconti. Solo nel secondo dopoguerra, grazie ai capolavori firmati da Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Renato Castellani, Luigi Zampa e dallo sceneggiatore Cesare Zavattini, cui si aggiungeranno più tardi Francesco Maselli e Carlo Lizzani, il movimento si affrancherà definitivamente da vecchi linguaggi e stilemi. Si esplorerà un nuovo modo di fare cinema dando vita a una pagina prestigiosa della cultura novecentesca europea. Anche il realismo magico di Federico Fellini sarà debitore della lezione del neorealismo, che ancora negli anni Sessanta influenzerà la produzione di Pier Paolo Pasolini.

Nel 1943 Visconti firma *Ossessione*, cui fa seguito due anni dopo *Roma, città aperta* con cui Rossellini racconta crudamente i giorni della Resistenza romana attraverso gli occhi dei bambini. Al successo internazionale del film di Rossellini Visconti risponderà nel 1948 con *La terra trema* adattando per lo schermo il capolavoro di Verga *I Malavoglia*. Il film sarà girato negli stessi luoghi in cui lo scrittore siciliano aveva ambientato il suo romanzo. Verrà però attualizzato il soggetto, facendone una testimonianza artistica della condizione del Meridione postbellico. Gli attori, tutti non professionisti, usano il dialetto siciliano e la pellicola sarà sottotitolata. I film del neorealismo prediligono le riprese in esterno, i piani fissi, gli ambienti ordinari in cui si svolge l'esistenza quotidiana del

³ Importante nella genesi del movimento saranno anche la scuola del *cinéma vérité* francese e le suggestioni del *Kammerspiel* tedesco. A sua volta, il neorealismo italiano ispirerà la *Nouvelle Vague* francese, la documentaristica cinematografica negli Usa e, ancora negli anni Novanta, l'esperienza di von Trier e degli autori danesi di *Dogma 95*.

popolo. La denuncia sociale non è però mai declamatoria, bensì affidata a narrazioni dimesse ed essenziali, sideralmente lontane tanto dagli stilemi del cinema di regime degli anni Trenta quanto da quelli dei melensi *telefoni bianchi*.

A dare origine all'espressione *maggiorate* è una battuta di Vittorio De Sica. Diretto da Blasetti in una sezione del film a episodi *Altri tempi* (1952), l'attore interpreta un avvocato difensore che nell'episodio intitolato *Il processo di Frine* assiste una prorompente Gina Lollobrigida. Insorgendo contro chi l'ha definita una *minorata psichica*, De Sica suggerisce di chiamarla piuttosto una *maggiorata fisica*, con evidente allusione alle forme dell'imputata. Il più nitido esempio di sintesi fra narrazione neorealistica e affermazione di un modello di femminilità associato alla figura delle *maggiorate* risale però a *Riso Amaro*, realizzato nel 1949 da Giuseppe De Santis. L'icona corporale sarà rappresentata da Silvana Mangano nei panni di una mondina al centro di una drammatica storia di amore, povertà e violenza. Il film ottenne un successo straordinario e la Mangano, allora appena diciannovenne, venne identificata come il primo sex symbol del nuovo cinema italiano. Un'immagine resa provocante dalla maglia atillata e scollata, dalle calze nere a metà coscia, dallo sguardo fiero e dalla posa indolente che rimarranno scolpite nell'immaginario erotico dell'Italia postbellica. La sensualità prorompente della Mangano descrive perfettamente un corpo del popolo, oggetto conteso del desiderio maschile ma anche capace di dare forma iconica a una domanda di riscatto sociale che il neorealismo si sforza di interpretare. De Santis potrà collocarla senza alcuna forzatura nel contesto temporale dei rivolgimenti sociali del dopoguerra. *Riso Amaro* esalta questa fisicità, a suo modo 'democratica' e inconsapevolmente femminista, non deprimendo ma enfatizzando l'appello erotico della protagonista. Qualche commentatore azzarderà addirittura una rivisitazione delle intuizioni sviluppate dalla sociologia pionieristica di Simmel e Veblen, per cui l'immaginario maschile tenderebbe a privilegiare forme opulente nelle stagioni di crisi e di povertà per orientarsi su modelli più eteri nei contesti di benessere. La sex simbolo americana Mae West e le maggiorate italiane degli anni Cinquanta si collocerebbero su una polarità estetico-simbolica alternativa a quella

incarnata nei Sessanta dalla modella britannica Twiggy e più tardi dalle forme quasi anoressiche imposte alle dive dell'alta moda come Kate Moss⁴.

Se gli anni Cinquanta costituiscono per antonomasia la stagione delle maggiorate cinematografiche, non mancheranno nei decenni seguenti altri esempi di fisicità femminile ispirate a quel modello. Basti citare l'icona di Anita Ekberg che emerge dalla Fontana di Trevi in una sequenza cult della *Dolce Vita* di Fellini (1960) o quella di Sophia Loren impegnata nello striptease di *Ieri, oggi e domani* (regia di Vittorio De Sica, 1963). Negli anni Settanta e Ottanta prenderà forma una versione provinciale e stereotipica, associata a quella commedia sexy all'italiana che finirà per rappresentare una deriva caricaturale della cinematografia neorealistica. Edwige Fenech, Nadia Cassini, Gloria Guida, Serena Grandi, la show girl Carmen Russo forniranno la propria immagine a questi repertori. Un filone più esplicitamente erotico sarà coltivato dal regista Tinto Brass con il concorso di icone femminili provocanti, in gran parte reclutate dalle fila della commedia all'italiana. Altre sex symbol del periodo, come Stefania Sandrelli e Laura Antonelli, si cimenteranno invece con prove artisticamente impegnative per la regia di autori come Pietro Germi, Ettore Scola o Salvatore Samperi. Negli anni Novanta, prima che si inauguri la stagione delle veline televisive, a rinverdire i fasti delle maggiorate provvederanno attrici come

⁴ L'attrice americana Mary Jean West (1893-1980), star del musical e sceneggiatrice, ha rappresentato sino all'avvento di Marilyn Monroe l'archetipo della sex symbol hollywoodiana. Personalità esuberante, ironica e autoritaria, pretendeva di scegliere personalmente i propri partner cinematografici. Di lei si ricordano battute piccanti come la celebre "*Hai in tasca una pistola o sei semplicemente felice di vedermi?*" che bastò a scandalizzare l'America puritana del tempo. Popolarissima, passati i quaranta anni esibiva ancora un fisico strepitoso, compiacendosi di pose languide e provocanti e di copioni in cui era insistito il ricorso al doppiosenso.

L'inglese Twiggy (*Ramoscello*) Lawson, all'anagrafe Lesley Hornby (1949), fu la modella, attrice e cantante inglese che associò il proprio volto e la propria corporeità filiforme alla *Swinging London* degli anni Sessanta. La stilista Mary Quant la scelse, quando la modella aveva appena diciassette anni, come testimonial per il lancio della minigonna.

Sabrina Ferilli, Anna Falchi e Maria Grazia Cucinotta. *Last not least*, Monica Bellucci ne fornirà una versione languida e sensuale, particolarmente valorizzata dal formato cinematografico.

Questa continuità rivisitata negli anni dell'icona sexy attinge evidentemente a modalità e gusti che trovano facile presa nell'immaginario del pubblico maschile. Forme generose sono sin dalle età primitive associate alle icone femminili della Madre Terra. La stessa grande pittura italiana di fine XV secolo ce ne ha trasmesso un esempio nella *Venere* di Botticelli (1483-1485). Desmond Morris (2003) nella sua *La scimmia nuda* e in altri scritti si è profuso in spiegazioni etologiche del richiamo erotico associato al bisogno alimentare. In particolare, ha evidenziato la funzione del seno femminile, il cui sviluppo avrebbe accompagnato nella specie umana la transizione alla stazione eretta identificando un oggetto erotico sostitutivo rispetto alle natiche. Callegari (2008) ha sviluppato una rivisitazione critica della relazione fra corpo femminile, cinematografia e rappresentazione dell'Altro.

Nei casi qui brevemente esaminati siamo in presenza di una transizione di stilemi che matura in un breve ma intenso arco temporale. Quello dei *telefoni bianchi* è un corpo femminile *implicito*, alluso, avvolto e ricoperto da abiti lussuosi. Un corpo borghese che abita ambienti socialmente esclusivi. Quello che raccontano le cineprese di Blasetti e Camerini e degli altri registi del periodo è un *corpo di status*. Le maggiorate degli anni Cinquanta ostentano invece un corpo *esplicito*, eroticamente aggressivo, plebeo. Le sue icone incarnano materialmente una domanda di *ruolo* che si affaccia nella condizione della donna negli anni difficili della ricostruzione. Questa identificazione riscatta, almeno in parte, la rappresentazione della donna del neorealismo dallo stereotipo patriarcale della donna oggetto. La differenza comunque dalla produzione dei decenni successivi, in cui l'estetizzazione del corpo femminile, favorita da possibilità di manipolazione sempre più sofisticate, sembra minacciare il diritto stesso alla bellezza naturale. La donna occidentale (e non solo) ha del resto sempre subito un'aggressione fisica giustificata da finalità estetiche. Il seno è stato di volta in volta costretto in busti opprimenti, strizzato o mostrato maliziosamente, appiattito o sollevato. Vita, sedere e fianchi sono stati assottigliati, valorizzati o esibiti. Sottoposti alla

spietata dittatura industrialistica della misurazione: 90-60-90. Corsetti, crinoline, parrucche, armature di vimini e stecche di balena, cipria e depilazioni hanno contribuito nel tempo a disegnare paradigmi di femminilità artificiale. E poi diete, liposuzioni, lifting, ipertacchi, silicone e botulino: una storia della condizione femminile può essere interamente ricostruita a partire dall'artificializzazione del sex appeal. Sino a ipotizzare una morale della bellezza che fa della seduzione non più un piacere bensì un dovere sociale, denso di ricadute economiche e persino portatore di una nuova filosofia patrimoniale. In altre parole: corpi prodotti da quella *sessualizzazione della società* (Juvén 2006) che è annunciata dall'immaginario cinematografico a cavallo della Seconda guerra mondiale.

Le riviste di moda, la pubblicità televisiva e i concorsi di bellezza hanno costituito le gallerie iconiche in cui questa dominazione sul corpo femminile, e più tardi anche maschile, si manifesterà. Eppure un concorso come *Miss Italia*, fucina delle élites cinematografiche, sopravvivrà (quasi) indenne agli anni della contestazione e al ruggito femminista degli anni Settanta e Ottanta. Addomesticato in un format televisivo e paternalistico, non sarà mai bersaglio di una rivolta culturale paragonabile alla contestazione inscenata nel 1968 ad Atlantic City contro le finali di Miss America. Evento che rappresentò il battesimo del fuoco del neofemminismo Usa, fissandosi nell'immaginario collettivo per un rogo (mai avvenuto) di reggiseni e per la distruzione di busti, bigodini, ciglia finte, parrucche. Feticci corporali identificati dalla *second wave* del femminismo anglosassone come emblemi di una femminilità alienata.

3.6. *La religione del desiderio*

Nella transizione da un paradigma ispirato alle *religioni politiche* a uno fondato sulla *religione dei consumi* (Ritzer 2000) si delinea un'iconografia del corpo principalmente fondata sulla categoria di desiderabilità (Stella 1996, Verdi 1996). Il mondo metaforicamente unificato alla fine degli Ottanta con la caduta del Muro, con l'esaurirsi della Guerra fredda e l'accelerazione impressa ai processi di

globalizzazione vedrà prevalere anche nella comunicazione politica la tendenza a una rappresentazione accattivante dei leader, sensibile all'influenza del modello pubblicitario. Fra XX e XXI secolo la digitalizzazione dei grandi media e le tecnologie multimediali consentiranno forme di contaminazione narrativa e persino artistica mai sperimentate.

Le scienze sociali, grazie alle intuizioni di Benjamin, alla riflessione sulla tarda modernità sviluppata dalla Scuola di Francoforte e alle ricerche di Wright Mills, avevano iniziato già a cavallo della Seconda guerra mondiale a ricostruire la trama latente e la sintassi ideologica di un'incipiente rivoluzione dell'immaginario. Proprio la sociologia critica aveva dato forma a una rappresentazione del capitalismo maturo e della tarda modernità che avrebbe fornito il carburante intellettuale al ciclo di protesta a cavallo fra i Sessanta e i Settanta.

A dare forma suggestiva allo spirito del tempo, rivolgendosi a platee assai più ampie di quelle dei cultori di scienze sociali, sarà però soprattutto un nuovo genere letterario. È la cosiddetta 'fantascienza del disincanto' a raccontare l'incubo di nuovi e inediti totalitarismi. Il *Brave New World* immaginato da Aldous Huxley agli inizi degli anni Trenta e il regime del Grande Fratello descritto alla fine dei Quaranta da George Orwell in *1984* possono essere considerati i due potenziali modelli archetipici del dominio nella società della modernità radicale.

Il fatidico 1984 arrivò senza che nei Paesi della democrazia affluente si avverasse la sinistra profezia di Orwell. Il terrore sembrava dimenticato o meglio confinato alla periferia del mondo sviluppato. Prerogativa di regimi incapaci di declinare il lessico della democrazia occidentale o condannati a ingaggiare con essa un conflitto senza speranze. L'altra profezia, quella che Aldous Huxley aveva consegnato al suo *Il Mondo Nuovo* e più tardi al *Ritorno al Mondo Nuovo*, era stata invece archiviata con troppa fretta. I due scrittori raccontavano incubi diversi. Orwell era ossessionato da un possibile ritorno ai totalitarismi attraverso forme di controllo tecnologico (siamo agli albori dell'era televisiva) esercitate da un misterioso dittatore. Huxley non temeva l'avvento di un Grande Fratello che privasse l'umanità della libertà, della cultura, della storia e dello

stesso diritto alla memoria. Era invece turbato dalla possibilità di una sorta di rinuncia collettiva alla libertà. La democrazia gli sembrava esposta al rischio di una progressiva e quasi inavvertita cessione di sovranità. Sino a soccombere a un'ideologia della seduzione che avrebbe 'liberato' un'umanità inebetita dalla responsabilità del decidere e persino dalla fatica del pensare. A differenza di Orwell, Huxley non temeva che ci fosse proibito di leggere libri bensì che nessuno avesse più voglia di leggerli. Orwell paventava un potere che ci avrebbe negato le informazioni. Huxley un regime che ci avrebbe sommerso di informazioni inutili, condannandoci all'inerzia e demolendo le basi sociali della solidarietà. L'incubo del Mondo Nuovo non è una società in catene, bensì una società di adulti-bambini allevati ad aver fame soltanto di orpelli, luccichii dell'immaginario e sensazioni rapidamente consumabili. Neil Postman, nella Premessa al suo *Divertirsi da morire*, ha sintetizzato il significato che assumono questi due capolavori letterari nella stagione che annuncia la modernità dei consumi:

Nel *Ritorno al mondo nuovo*, i libertari e i razionalisti – sempre pronti a opporsi al tiranno – «non tennero conto che gli uomini hanno un appetito pressoché insaziabile di distrazioni». In *1984*, la gente è tenuta sotto controllo con le punizioni; nel *Mondo nuovo*, con i piaceri. In breve, Orwell temeva che saremmo stati distrutti da ciò che odiamo, Huxley, da ciò che amiamo. Il mio libro si basa sulla probabilità che abbia ragione Huxley, e non Orwell. (Postman, ediz. it. 2002: 15-16)

“*Essere distrutti da ciò che amiamo*”. La profezia di Huxley sembra a Postman inverarsi attraverso la rivoluzione del consumo e quella delle nuove comunicazioni di massa. La prima generando, con la figura del consumatore a tempo pieno, un nuovo tipo collettivo, destinato a soppiantare le figure sociali dominanti nel primo Novecento. Quelle che Bauman (2002a) identifica nel trittico sociale del lavoratore, del soldato e del cittadino. La seconda edificando quell'universo dei nuovi media che Postman, allievo e seguace di Marshall McLuhan, identifica nel *villaggio globale*. La combinazione di queste due dinamiche centrali darà vita all'ideologia della globalizzazione e all'avventata profezia sulla fine della Storia formulata da

Fukuyama (2003) agli albori degli anni Novanta. Segnando comunque il passaggio dalla modernità del primo Novecento alla postmodernità o, se si preferisce, a quella che Lipovetsky (2004) e Varga (2005) definiranno *ipermodernità*. Dove la nozione di ipermodernità evidenzia la tendenza a rielaborare e radicalizzare contenuti e materiali culturali che sarebbero già tutti presenti nella storia del Novecento, mentre quella di postmodernità alluderebbe a una cesura netta e irreversibile con la modernità industriale.

Bauman e Postman possono essere adottati, per pura comodità didascalica, come autori di riferimento. Il primo, riproponendo il tema classico della *biopolitica*, svilupperà in chiave più esplicitamente sociologica la ricerca attorno alla relazione fra corpo e potere avviata nei Settanta da Michel Foucault e sviluppata da Giorgio Agamben (1995). Il secondo osserverà l'emergere delle nuove dittature del desiderio dall'angolo visuale dello studioso del sistema dei media. Entrambi conferiscono centralità al corpo come risorsa principale dell'identificazione soggettiva (nulla è più personale e individuale dei nostri corpi) e insieme come icona matrice per definire identità collettive. Al corpo rinviano le metafore dell'ordine sociale (i corpi di polizia, i corpi militari, il corpo docente, i 'corpi sociali', i corpi intermedi, le corporazioni, il corpo elettorale ecc.), della ricerca di corporeità disciplinata (il corpo di ballo) e persino della teologia (il corpo mistico cristiano). Nel tempo dell'ipermodernità, spetterà alla potenza della comunicazione televisiva fare del corpo, più precisamente del corpo desiderabile, l'icona dominante e più pervasiva dell'immaginario collettivo.

3.7. *La trasfigurazione dei leader*

Nelle società televisive individualistiche e di massa i confini fra politica e spettacolo, fra controllo e persuasione, fra immaginario e dominazione materiale si faranno progressivamente più labili. L'umanità che si affaccia al XXI secolo non è però solo quella destinata a 'divertirsi da morire'. A dispetto di qualche facile apologeta della globalizzazione, è anche condannata a morire – non

metaforicamente – per mano di nuovi e terrificanti totalitarismi, quali quelli che si svilupperanno alla fine del Novecento in società periferiche rispetto all’Occidente capitalistico. L’illusione circa le magnifiche sorti e progressive della civilizzazione si scontrerà con la cruda realtà dei genocidi e di nuove insorgenze dittatoriali, con lo stillicidio di cruenti conflitti locali e con lo stesso ossimoro storico delle guerre umanitarie. Nel cuore dell’universo civilizzato del capitalismo tardo-moderno si produrranno cicli di violenza che, nelle insorgenze terroristiche degli anni Settanta, si fisseranno in icone corporali inquietanti. Nessuna analisi socio-politica ha saputo descrivere gli anni di piombo con la stessa tragica efficacia dei fotogrammi che scandirono la prigionia di Aldo Moro in un covo delle Brigate Rosse. L’immagine del suo cadavere riverso nel cofano di una Renault rossa parcheggiata nel centro di Roma genererà un’ondata di emozione collettiva che nessuna declamazione verbale avrebbe saputo suscitare con altrettanta forza. L’icona tragica di Moro si aggiungeva a quelle di una lunga serie di vittime della violenza politica, da Gandhi ai due Kennedy a Martin Luther King a Olaf Palme sino ai tiranni spodestati e profanati nelle loro icone corporali (da Nicolae Ceausescu a Saddam Hussein). Passando per i corpi degli eroi del dissenso, da Ernesto Guevara a Monsignor Romero, da padre Popeliuszko ad Anna Politkovskaya e per le vittime della guerra per la legalità, come i giudici antimafia Giovanni Falcone e Paolo Borsellino. Una contemporanea galleria del martirologio che produrrà una cruda contronarrazione rispetto a quella ilare e scintillante prodotta dai fabbricanti della seduzione.

Nella stagione del ciclo di protesta si assisterà a forme di autentica contaminazione e inversione del significato. I corpi dei divi dello spettacolo e dello sport, che sin dagli anni Trenta avevano celebrato le glorie del potere politico, si trasformeranno talvolta in icone di contestazione. Una star hollywoodiana come Jane Fonda presterà la sua immagine alla mobilitazione contro la guerra nel Vietnam. Nel 1968 i pugni chiusi in un guanto nero e gli sguardi abbassati dei velocisti Smith e Carlos grideranno al mondo, dal podio di una premiazione olimpica, la rabbia dei ghetti neri.

Anche dopo la stagione dei totalitarismi sarà possibile identificare tipologie corporali dei leader incrociando l’elemento ideologico

(populismo/consenso democratico) e quello corporale (corpo ostentato/corpo allusivo). Nella *trasfigurazione del politico* (Maffesoli 2009) ha collocato un vasto repertorio della fisicità ostentata. Essa caratterizza figure carismatico-populistiche, da Evita Peron al 'poli-sportivo' Putin, inclini ad agire seduttivamente la corporeità. A questa categoria, nella sua variante democratico-consensuale, appartengono anche le icone dei presidenti americani, tutti o quasi obbligati dalle regole del gioco mediatico a ostentare passione sportiva, un minimo di abilità tecnica e una comprovabile efficienza fisica (il golfista Clinton, il maratoneta Bush, il cestista Obama). Senza trascurare, sull'altra sponda dell'Oceano, il jogger Sarkozy, il runner Fischer, i cavalieri coronati britannici. Non farà eccezione la stessa politica italiana. Fiorirà anzi una galleria di testimonianze fotografiche che cancellano l'immagine sussiegosa e un po' impacciata associata alle vecchie leadership democristiane. Già il Craxi degli anni Ottanta aveva anticipato alcuni stilemi corporali affidati a una fisicità torreggiante e al ricorso a strategie d'immagine professionalmente pianificate. La Seconda repubblica ci proporrà un ampio repertorio di leader sportivizzati: un Prodi ciclopresidente alle prese con le salite appenniniche, un Alemanno impegnato in scalate di roccia, un D'Alema indomito velista e un Fini vagante per le profondità degli abissi marini.

Nella transizione fra i due secoli saranno tuttavia due figure a campeggiare nella iconografia dei leader mediatici e nell'immaginario della politica ipermoderna. L'italiano Silvio Berlusconi darà vita a una vorace strategia dell'immagine. Offrendosi agli osservatori come la conferma incarnata della profezia di Huxley: un politico dell'antipolitica che fa della seduzione, del mito dell'eterna giovinezza, dell'onnipresenza mediatica e della semplificazione del messaggio gli ingredienti principali del proprio successo. L'altro caso esemplare sarà rappresentato da Barack Obama, il leader *cross-mediale*, capace prima e meglio di tutti gli altri potenti del mondo globalizzato di insediarsi nell'immaginario pubblico attraverso strumenti, tecniche e linguaggi propri della multimedialità (Bardainne e Susca 2008). Berlusconi può essere ascritto senza riserve al prototipo della politica pop, incarnando la sovrapposizione di politica spettacolo e intrattenimento televisivo e mutuando da questo i propri codici

comunicativi, a cominciare dall'estetizzazione della leadership (Debray 2003, Abruzzese 2009, Belpoliti 2009). Obama disegna invece un'icona corporale sintatticamente complessa. Il suo racconto per immagini sperimenta una comunicazione fondata sul ruolo nevralgico dei social network e delle reti telematiche più che sulla semplice rivisitazione dei media novecenteschi (da Empoli 2008, Susca e de Kerckhove 2008).

Nemmeno i grandi leader religiosi potranno sottrarsi ai comandamenti secolari dell'ipermodernità. Alle figure ieratiche di pontefici come Pio XII o Paolo VI si opporrà la paterna rassicurante pinguedine di Giovanni XXIII. Su tutti campeggerà però l'icona corporale di Giovanni Paolo II, in cui si riproducono e si sovrappongono le principali modalità espressive dell'immaginario mediatico. Il papa venuto dall'Est ha il volto e la prestantza fisica di un divo cinematografico. Non esitando a mostrarsi come autentico atleta, bravo sciatore, scalatore di vette alpine e appassionato nuotatore incarna un'inedita sportivizzazione del carisma. Un'icona prorompente che non si negherà, con il trascorrere degli anni, alla rappresentazione della sofferenza, dell'invecchiamento e del declino. Giovanni Paolo II farà del proprio corpo un'icona morale che rende materialmente tangibile l'opposizione di senso fra un cristianesimo religioso del corpo (il corpo salvifico di Cristo nelle sue infinite varianti iconiche) e un'altra narrazione corporale, che fa capo alla tradizione islamica. Quest'ultima conserva un rigoroso interdetto, già presente nel giudaismo, nei confronti delle icone della fisicità. La corporeità islamica si definisce per sottrazione dell'immagine, come nel caso della figura avvolta nel mistero dell'imam Khomeini. Il caso limite sarà più tardi rappresentato dal corpo mai localizzabile di Bin Laden. Esso darà vita a improvvise e sapientemente distillate materializzazioni mediatiche producendo, malgrado la ricercata povertà delle tecniche comunicative, un'ascesi iconica del terrore.

Nell'universo della comunicazione di massa la relazione fra corpo, etica e politica dà insomma forma a sistemi di segni e di significato che la ricerca sociale comincerà a indagare sistematicamente solo negli ultimi decenni del Novecento.

3.8. *Il corpo sovversivo: Lisa Lyon*

Nel secondo dopoguerra la lunga stagione dell'egemonia televisiva dà vita a un prototipo iconico, in cui – come nelle arti visive – il senso dominante torna a essere rappresentato dal vedere. Esiste anzi un genere puro di rappresentazione del corpo, o meglio del corpo in azione, che prescinde del tutto dalla parola o la relega a un funzione ancillare. Questa fenomenologia è evidente quando il campo materiale e simbolico dell'azione sociale coincide con il corpo, come nella malattia, nella sessualità, nello sport (Porro 2001). Esperienze che la sociologia classica, come denunceranno Le Breton (1985) ed Elias e Dunning (1986), ha a lungo rimosso o relegato ai margini della propria investigazione, assumendo un approccio mentalistico che entrerà in crisi solo con l'affermazione della televisione e la creazione dell'*homo videns*. A differenza delle arti visive classiche, il medium televisivo enfatizza il movimento, i corpi in azione. Queste narrazioni dilatano i territori dell'espressività artistica, restituiscono cittadinanza culturale a pratiche antichissime come la danza e il mimo. Alludono a linguaggi del corpo che si riappropriano senza infingimenti della nudità in sintonia con la fortuna delle arti sperimentali.

Sarebbe tuttavia errato sussumere *sub specie televisiva* tutta la ricerca sulle icone corporali che le arti visive producono quando il nuovo medium è già saldamente padrone della scena. Accade piuttosto che si generi una specializzazione funzionale delle diverse strategie di rappresentazione. In ambito fotografico la capacità seduttiva dei corpi sarà narrata in forme via via più sofisticate. Un prodotto dichiaratamente commerciale come il calendario Pirelli diverrà una sorta di silloge ciclica del desiderio, annualmente interpretato da icone pubblicitarie di patinata raffinatezza. E si assisterà a una fioritura di sperimentazioni che faranno della fotografia un'autentica scultura del corpo, soprattutto declinando in forme originali la potenza espressiva del nudo d'arte.

Un caso di grande interesse è costituito dalla ricerca per immagini che un trasgressivo fotografo americano, Robert Mapplethorpe, conduce sulla figurazione iconica della culturista Lisa Lyon. È un nudo artistico che fa parte di un repertorio dedicato a questo eccentrico personaggio. Lisa è un'intellettuale appassionata di arte e di filosofia che diverrà nel 1979 la prima campionessa del mondo di body build-

ding sottoponendo il proprio corpo a una disciplina rigorosa e orientata a un preciso intento simbolico. A interpretarlo con gli strumenti di una tecnica raffinata sarà Mapplethorpe, che nel 1982 ritrae Lisa mentre posa completamente nuda con il volto coperto da un velo da sposa. Lisa sarà anche un soggetto dei nudi d'arte di Helmut Newton e la prima culturista a comparire in una copertina di *Playboy* (1980). La Lyon ritratta da Mapplethorpe si propone come un modello di femminilità androgina che dà vita a una vera *scultura fotografica*. L'immagine risente di stilemi classici, dai corpi del Canone descritti da Policletto nel V secolo prima di Cristo sino a quelli partoriti dal genio immaginifico di Michelangelo. Ma soprattutto Lisa evoca la capacità del corpo di parlare senza parole. Esprime in maniera suggestiva e insieme ironica la cultura del narcisismo descritta antropologicamente da Christopher Lasch (1978). Quel corpo femminile, perfettamente scolpito come la statua di un atleta ellenico, possiede un contenuto sottilmente polemico. Esso consiste nel fare del corpo il significante di significati molteplici: un codice polisemico. È un corpo di donna che interpreta un'estetica muscolare tradizionalmente maschile. Ha il volto velato eppure possiede un impatto comunicativo immediato. È espressione della più assoluta e arrogante esaltazione dell'individualità, eppure si offre come icona di un'emergente filosofia di vita. La sua fisicità è prepotente, esteticamente canonica eppure provocante e provocatoria. Per parafrasare Adorno, può essere assunta come la rappresentazione rovesciata dei *corpi del fascismo*. Con questa formula intendiamo il corpo-massa delle coreografie celebrative tanto care ai totalitarismi di ogni colore, dove gli attori sono tutti in uniforme, a volto scoperto ma totalmente anonimi e sottoposti alla coercitività di un gesto tecnico eterodiretto. La Lyon immortalata da Mapplethorpe ironizza sino al sarcasmo sulla muscolarità maschile atteggiandosi al gesto di gonfiare i bicipiti. Sembra così sfidare l'iconografia maschilista, la sacralità del matrimonio (il volto coperto dal velo da sposa su un corpo nudo), l'estetica della conformità. Rivendicando il proprio diritto all'ambiguità e con esso la propria individualità. Irridendo ai simbolismi comunitari, all'etica del disciplinamento e all'estetica delle uniformi, all'appello regressivo alla *Gemeinschaft*. Sessualmente e felicemente equivoco, perfetto e 'solitario', il corpo di Lisa si oppone tanto al corpo-massa delle dittature quanto al corpo-merce dell'immaginario pubblicitario. Nel suo sodalizio con l'artista si fa argilla da

plasmare e scultore che la plasma. Più che un manifesto femminista è un'icona anticipatrice della rivoluzione ipermoderna.



Artisti come Helmut Newton (autore delle foto in alto) e Robert Mapplethorpe (autore della foto in basso) interpretano il corpo della culturista Lisa Lyon come una scultura fotografica. Mapplethorpe ne fa un'icona sovversiva. Con il volto coperto da un velo da sposa Lisa parla con il suo corpo androgino, irride alla muscolarità maschile e alla rappresentazione conformistica del sex appeal.

La nudità esibita appartiene alla categoria che Giorgio Agamben (2008, 2009) ha ascritto al *nichilismo della bellezza*. Esso si incarna esemplarmente nelle top model contemporanee, capaci di cancellare dal proprio viso ogni espressione, rendendolo fascinoso proprio perché trasformato in un puro prodotto da esposizione. Confermando un tratto essenziale nella cultura occidentale moderna: la radicale asimmetria istituita fra viso e corpo. Il primo è nudo, scoperto, esibito. Il secondo è coperto, misterioso, nascosto. L'asimmetria, a parere di Agamben, è dimostrata dal primato attribuito alla testa in tutte le metafore del potere. Il potere politico ha bisogno di un Capo. Cristo è identificato da San Paolo con la sua testa. Le arti visive possono rappresentare teste senza corpo (il ritratto, il busto scultoreo, il primo piano fotografico ecc.) ma mai il contrario. Nella stessa vita quotidiana l'attenzione si concentra prevalentemente sui volti, che ci sforziamo di memorizzare per riconoscere una persona a distanza di tempo. Il volto è il luogo individuale dell'espressività che può assumere il significato di una metafora sociale: il volto di una società, la faccia nascosta del potere ecc. La specie umana è d'altronde fra le poche nel regno animale che non abbiano conservato segni espressivi del corpo come chiazze colorate sulla pelle, piume o combinazioni cromatiche di varia natura. La civilizzazione sembra essersi identificata nel primato del volto, facendo di una manifestazione psicosomatica, il rossore, un indicatore dell'interiorizzazione delle norme relative al pudore e alla vergogna. Essere visti nudi può produrre un preciso segno corporale: arrossire. Norbert Elias (1978) e Hans Dürr (1988) ingaggeranno sul tema della nudità e della vergogna un'interessante controversia. Il primo associando l'emergere del pudore alla civilizzazione occidentale, codificata dalla *civiltà delle buone maniere*. Il secondo contestando il concetto di civilizzazione proposto da Elias e sostenendo che il sentimento della vergogna attiene a elaborazioni arcaiche, di molto antecedenti la civiltà delle buone maniere. Nascondendo il viso di Lisa per comunicare esclusivamente attraverso il suo corpo, Mapplethorpe aggiunge una provocazione artistica al repertorio iconico a cavallo fra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. Una sfida culturale che, ci ricorda Agamben, rievoca la figura del giovane Carmide nell'omonimo dialogo platonico. Carmide possiede un bel

viso, ma il suo corpo è così bello che “se egli consentisse a spogliarsi, credereste che non ha un volto” (Car. 154d).

Il tema del ‘puro corpo’ e delle sue potenzialità espressive non è circoscritto alla riflessione intellettuale. Nel mondo rovesciato del carnevale il viso è celato da maschere. In qualche caso il corpo si fa volto. Nei processi per stregoneria le imputate confessano di aver baciato nel corso di un sabba l’ano di Satana perché rappresentava un volto *altro*.

La stessa fotografia erotica conosce un’evoluzione significativa dalla fine Ottocento in poi. Prima le modelle dovevano farsi ritrarre con il viso perduto in espressioni romantiche, in ambienti che simulavano spazi privati come il boudoir o l’alcova. Progressivamente, nel corso del Novecento, il corpo non avrà più bisogno di giustificarsi attraverso la simulazione di un frammento di intimità carpito agli effigiati. Il corpo nudo sarà sempre più spesso esibito allo sguardo in pose che ne esaltano la perfezione estetica o il significato alluso.

La sfacciataggine (la perdita del viso) – scrive Agamben (2009: 168) – è ora la controparte necessaria della nudità senza veli. Il volto, divenuto complice della nudità, guardando nell’obiettivo o ammiccando allo spettatore, dà a vedere un’assenza di segreto, esprime soltanto un darsi a vedere, una pura esposizione.

3.9. Corpo epifanico e corpo mutante: Moana e Orlan

La possibilità di narrare non allusivamente corpi reali, coniugando natura e cultura in un immaginario dell’effimero, di consumo immediato, è già presente in alcune invenzioni o re-invenzioni del Novecento, come lo striptease o i repertori del porno. La singolarità dello striptease non era sfuggita a Roland Barthes (1957). Essa gli sembrava consistere nel fatto che il pubblico pagasse non per *soddisfare* il desiderio, come postula l’economia politica, bensì per *eccitarlo*. In coerenza con quella filosofia della traduzione del bisogno in desiderio che presiede all’universo della pubblicità commerciale contemporanea. Nell’immaginario erotico dell’Italia degli anni Ottanta la pornstar Moana Pozzi darà vita a una figura di donna

senza veli – un corpo *epifanico* – che ostenta la propria perfezione anatomica in una duplice rappresentazione (D’Agostino, Tentori, Teodorani 1995, Di Quarto e Giordano 1997). Da un lato, la più canonica riproposizione di un’estetica classica della bellezza femminile. Dall’altro, un’etica trasgressiva che si definisce attorno all’esibizione *sfacciata* – nel senso richiamato da Agamben di ‘poter fare a meno del volto’ – di una seduttività consegnata alle ragioni dell’anatomia. L’esibizione pornografica è *epifanica* nel senso che gli antropologi attribuiscono alla parola. L’epifania dello sciamano consiste nell’usare il corpo per varcare i confini imposti dalla cultura (nel nostro caso, dall’etica civilizzata del pudore). Solo così il medium sciamanico può ritrovare la purezza originaria, libera da norme e divieti, e intercettare l’energia che percorre l’universo (Douglas 1966, Gil 1978). Gorsen (1987) ha introdotto, a questo proposito, una distinzione fra pornografia e oscenità. La prima presenta un substrato antropologico, perché agisce sulla stimolabilità sessuale. La seconda risponde a una categoria etica perché si definisce in relazione a concetti mutevoli e vulnerabili: il comune senso del pudore o il senso morale. Le copertine di *Playboy* sono pornografiche, ma non oscene. Baudrillard (1979) nel suo ragionamento sulla seduzione sostiene che il feticismo della nudità è un tipico prodotto della cultura occidentale. Il corpo è il volto che ci guarda, la nudità è innocente perché il corpo non è altro che un velo simbolico.

Riabilitata la pornografia e rimosso lo stigma della nudità, la provocazione di Moana, scomparsa nel 1994 a soli 33 anni, affonda dunque radici in un elaborato sistema di significati. Ma non rinuncia a cimentarsi in una caricatura del presente. Trasformandosi addirittura, fra il 1991 e il 1992 (gli anni che annunciano la bufera di Tangentopoli), nell’icona di un eccentrico Partito dell’Amore. Ideata con finalità di rilancio pubblicitario di un prodotto artistico bisognoso di restyling, la scesa in campo delle pornstar (la stessa Moana e Ilona Staller in arte Cicciolina) sembra anticipare quel bricolage di senso che costituirà uno degli ingredienti della politica pop. Il corpo sontuoso della ‘santa meretrice’ è un manifesto che anticipa la declinazione ipermoderna della politica (Langman 2008). Nessuna continuità con le icone divistiche della tradizionale fotografia erotica, con le immagini della sensualità allusa dei *telefoni bianchi* o con la femminilità aggressiva proposta dalle maggiorate.



La pornostar Moana Pozzi incarna una fisicità epifanica. La nudità del corpo che nulla nasconde anticipa alcuni aspetti della pop culture. La performer Orlan gioca con la manipolabilità chirurgica per sperimentare molteplici e cangianti identità.

Quello di Moana è un *ipercorpo* che stilizza l'erotismo rischiando, per paradosso, di sterilizzarlo. È pura carne e astrazione immaginifica della bellezza, così come il corpo abnorme di Carnera negli anni del regime aveva rappresentato lo stilema iconico della pura potenza. Come i corpi di *Olympia*, raccontati alla fine degli anni Trenta dalla cinematografia della Riefenstahl, esprime la perfezione neoclassica della fisicità. Privilegiando l'espressività del corpo rispetto al viso Moana interpreta, come Lisa, il paradigma di senso del *Carmide*. A

essere radicalmente cambiato è però il contesto culturale. Certo il mentore di Moana, Riccardo Schicchi, non è Robert Mapplethorpe. Ma la distanza che separa le due icone corporali di Lisa e di Moana è soprattutto la distanza fra due opposti sistemi di significato: quello della controcultura radicale e quello dell'incipiente politica pop. Il corpo nudo di Lisa racconta l'emancipazione dell'intellettualità americana degli anni Settanta dal conformismo progressista. L'ipercorpo di Moana, trasformato in un effimero manifesto elettorale, annuncia invece quella dinamica complementare di politicizzazione dell'estetica e banalizzazione della politica che l'Italia conoscerà nei decenni immediatamente successivi (Mazzoleni e Sfardini 2009).

L'interpretazione che l'arte ipermoderna propone del corpo è talvolta eversiva dei canoni tradizionali del bello. Prevalgono il gusto del mimetismo e il trasformismo dell'identità. Con il tatuaggio o il piercing si esplora la possibilità di intervenire sulle forme e i colori del corpo umano, quasi a supplire a quel deficit etologico che fa della nostra epidermide una superficie priva di espressività. La body art già alla fine dei Sessanta, prima negli Usa poi in Europa occidentale, fa del corpo un materiale plasmabile attraverso interventi e manipolazioni di vario tipo. Dalla stagione della *Performance Art*, agli inizi dei Sessanta, eredita l'aspirazione a opporre alle arti visive classiche – la pittura, la scultura e la stessa fotografia – quel dinamismo espressivo di cui sono prive. Muta così la relazione fra tempo, spazio, corporeità dell'artista e rapporto immediato fra artista e pubblico. Quelle della *body art* sono esibizioni dal vivo, quasi del tutto prive di voci e di suoni. I corpi si cimentano in esibizioni sadomaso, in scarificazioni, in gesti di autolesionismo che servono a dare visibilità a ciò che la nostra pelle inespressiva nasconde, inibisce, sottopone a tabù. Una provocazione culturale che aggredisce i principi della civilizzazione descritta da Elias, stravolgendo i significati di pudore, vergogna, ripugnanza. Per narrare i corpi la *body art performativa* li denuda. Per restituire visibilità al sangue, ai tendini, alla carne occultata ne incide, ne ferisce il tegumento epidermico. Non esita neppure a far ricorso alla chirurgia o ad ardite manipolazioni che declinano il trasformismo in forme estreme, teatralizzate. Il personaggio simbolo di questa ricerca estrema è la francese Orlan, docente alla Scuola nazionale di Belle Arti di Digione e ideatrice della cosiddetta *arte carnale*. Nel 1964 aveva già sperimentato pratiche definite di *arte estetica*. Nel

1982, all'età di trentacinque anni, si sottopone al primo intervento chirurgico, seguito da altri otto nell'arco di qualche anno. Alcuni di questi interventi prevedono l'installazione di protesi, come un paio di piccole corna che la *performer* si fa impiantare nel 1993 a New York. Gli interventi sono riprodotti in video che servono a documentare la possibilità di ricreare artificialmente l'identità del corpo. I materiali asportati vengono raccolti e diligentemente classificati in 'reliquari corporali'. I ferri del chirurgo trasformano il viso di Orlan in quello di icone elaborate dall'immaginario artistico. Margrit Shildrick (2008) ha fornito una cornice interpretativa a questo eccentrico appello alla chirurgia. Un bisogno culturale che si rivolge alla possibilità di manipolare il corpo per guarirlo ma anche, come nell'esempio di Orlan, per trasformarlo. Si intravede per questa via una contestazione radicale del tradizionale modello dualistico cartesiano mente vs corpo, psiche vs soma. La Shildrick evidenzia due rappresentazioni conflittuali dell'identità fisica. Da un lato quella che percepisce il corpo *cut off* (il corpo individuale, isolato, separato dagli altri corpi). Dall'altro il corpo *cut open*, che ricerca breccie per comunicare attraverso il trattamento, che ristabilisce l'integrità e restituisce al mondo dei sani. Esso può anche, come nel caso di Orlan, consegnare il sé a esperienze sorprendenti, dando vita a comunità dell'immaginario. Attraverso il mimetismo dell'identità prodotto dalla manipolazione del proprio corpo la *performer* francese si trasformerà in divinità classiche (Diana, Europa, Venere, Psiche) o nella Monna Lisa di Leonardo. Il suo è un gioco dell'ambiguità che capovolge il fondamento teologico della civiltà cristiana. Non più una Parola trascendente che si fa carne, ma una carne immanente che si fa Logos. La redenzione è affidata alla manipolabilità del corpo. L'artificializzazione si *incarna* nell'immagine di corpi efficienti e attraenti – il *social embodiment* descritto da B.S. Turner (1995). La medicina, la chirurgia, la genetica hanno imparato a ripararli, riprodurli, 'riprogrammarli' (Borgna 2005). La body art intuisce la possibilità di esplorarne in forma estetica i confini e di superarne i limiti. Corpi e volti vengono dipinti (*body painting*), tatuati, incisi, 'addobbati' (Rose 1993). Si trasformano in materiali culturali. Alla base vi è un'intuizione a suo modo sociologica: solo in un contesto sociale possono prodursi rappresentazioni mentali della corporeità.



La passione ipermoderna per il body painting allude al tentativo di conferire espressività alla superficie inespressiva del corpo-pelle.

Orlan si propone come una mutante contemporanea che ribellandosi alla dittatura dell'identità individuale intende aggredire la colonizzazione delle identità collettive. Essa si manifesterebbe principalmente attraverso la mercificazione del corpo femminile e la sua riduzione a pura seduttività. A un modello identitario ascripto (il viso e il corpo che ci ha consegnato il nostro corredo cromosomico) può essere opposto un modello multiplo e cangiante, acquisito per libera scelta. Il trasformismo dell'identità diviene, nelle intenzioni, un grido di rivolta contro il conformismo di massa e l'imposizione di modelli estetici decisi in luoghi diversi dalla soggettività⁵.

⁵ La psicoanalista Eugénie Lemoine-Luccioni (2002) ha dedicato al trasformismo corporale di Orlan riflessioni che ne esplorano diverse dimensioni (il narcisismo, il corpo salvifico, la 'pelle che inganna'). Considerazioni ancora attuali sono nel lavoro dedicato da Anzieu (1987) all'*io-pelle*. Sulla body art si veda anche il contributo di Giampà e Perrone (2006), in cui è segnalata un'aggiornata bibliografia sul tema. Il caso Orlan è specificamente analizzato da Vergine (2000) e da Torrigiani Vassallo (2001). Un altro caso di *performer* estremo è rappresentato dall'australiano Stelarc, noto per essersi esibito appeso a ganci e uncini infitti nella pelle più che per i tentativi di 'amplificazione elettronica' del corpo degli anni Ottanta o per la sperimentazione della 'carne frattale' cui diede vita nel 1995. La tedesca Rebecca Horn utilizza invece per

Moana e Orlan possono essere collocate ai due estremi di un paradigma culturale che si sviluppa in direzione dell'ipermoderno. Sono due puri corpi, quello del porno e quello del punk estremo, che narrano una ricerca orientata alla provocazione e alla trasgressione. Il corpo della pornostar si identifica nella contraddizione fra riproduzione di un modello canonico di femminilità sensuale che nulla nasconde, ironizzando sulla morbosità di un immaginario erotico che non sa più esercitare il dono della fantasia. Il corpo di Orlan riproduce tramite la tecnologia contemporanea (chirurgica e televisiva) il segno e il senso delle più arcaiche pratiche identitarie, quelle che sottoponevano il corpo a cruenti riti di passaggio per legittimare transizioni di identità. Moana, figlia della buona borghesia moralista, sfida 'il comune senso del pudore' non per le immagini che offre di sé, ma perché sembra voler esondare con la propria corporeità statutaria in territori non confinabili nel recinto dell'hard. Orlan ribalta addirittura il vissuto civilizzato della ripugnanza, oppone la propria materialità di carne alla seduzione asettica della pubblicità e della moda. Entrambe icone di un narcisismo ipertrofico, ne svelano la matrice arcaica. La stessa che Freud aveva descritto agli inizi del Novecento nell'*Io e L'Es* (1922), quando aveva definito il *pensare per immagini* come un percorso mentale non completamente cosciente e certamente più vicino ai processi inconsci di quanto lo sia il pensiero in parole. E perciò assai più antico di questo, sia *ontogeneticamente*, in relazione allo sviluppo della psiche individuale, sia *filogeneticamente*, in rapporto alle trasformazioni nel tempo della specie. Pensare per immagini e occupare l'immaginario con corpi invadenti si rivela, nel caso della seduzione o dell'esibizione artistica 'performativa', una strategia radicata negli stessi anfratti remoti della psiche collettiva esplorati dal mito politico e dall'immaginario devozionale. Nel caso di pratiche che attivano l'esperienza sensoriale si può dunque parlare di un ritorno al più arcaico dei linguaggi umani. Di qui il suo carattere antagonista e trasgressivo rispetto ai canoni della civilizzazione. Ad accomunare la pornostar di estrazione borghese e l'intellettuale di frontiera vi è la disinvolta gestione mercantile delle proprie

le sue sperimentazioni protesi definite *body extension* con effetti estetici discutibili ma fortemente espressivi.

icone corporali, che nel caso della *performer* francese si spinge alla commercializzazione di video chirurgici e di reperti anatomici.

Come già Lisa Lyon, Moana e Orlan affidano a stilemi corporali diversi una domanda individualistica, ma espressiva di atteggiamenti socialmente ubicati, di trasgressione e persino di sovversione. Quelli che la politica moderna ignora o esorcizza e la politica pop tradurrà in strategia di supporto e conferma del potere.

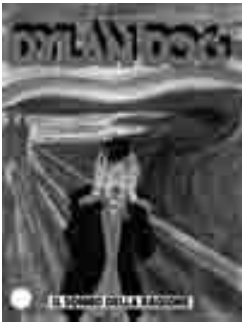
La body art ha conquistato spazi significativi anche nelle produzioni che non fanno ricorso alla corporeità dell'artista e a procedure *live*. Nel 1974 Enrico Job aveva proposto il suo *Mappacorpo*: un gigantesco puzzle fotografico che mostrava l'estensione spaziale della pelle umana trasformando in una sorta di tappeto un immaginario uomo scuoiato. Il fotografo André Serrano, con la galleria *The Morgue* (1992), ha fornito un esempio impressionante di autoptica d'arte dei corpi, ritraendo cadaveri che la tecnica adottata rende indistinguibili per sesso, età o appartenenza etnica.

La Biennale di Venezia ha ospitato nel 2001 le sculture iperrealiste dell'australiano Ron Mueck. Fra queste domina la figura di un gigante adolescente, rappresentato in una posa che evidenzia un disinteresse estraniato per il mondo che lo circonda.

Arianna Di Genova (2008) ha applicato alla sua ricerca sulle icone del circo l'analisi dei prodotti della body art che, nel suo iperrealismo imbarazzante e nella riscoperta dell'organico opposto all'artificiale, le sembra porsi come un contraltare delle icone patinate della pubblicità commerciale. Un artista come Maurizio Cattelan ha sviluppato combinazioni di scultura, performance e happening spesso ispirate a una rivisitazione irriverente di icone del corpo. Nella primavera del 2010 la stagione artistica napoletana ha offerto un confronto a distanza fra la *Flagellazione* di Caravaggio e la *Crocifissione laica* (protagonista un corpo di donna) di Cattelan, proponendo attraverso narrazioni del corpo (sacro/profano) una comparazione fra Barocco e *Barock*, grande arte del Seicento e sensibilità contemporanee.

L'arte performativa a cavallo fra Novecento e Duemila è percorsa da una ricerca di senso che investe corpi vivi o immagina corpi ambigui per ospitare tutte le possibili declinazioni dell'identità. Anche sotto questo profilo sono rintracciabili suggestioni provenienti dalle arti visive del primo Novecento. Si pensi alle donne di Modigliani, alle icone corporali di Picasso, al *Grido* di Edvard

Munch (1893) dove un corpo essenziale, in formato esoscheletro, lancia un urlo senza voce eppure agghiacciante⁶.



*L'uomo disperato del Grido di Munch (Nasjonalgalleriet, Oslo) rappresenta un'icona destinata a inattese rivisitazioni nella cultura popolare della tarda modernità. In senso orario: l'originale (1893), un poster cinematografico (1990), la maschera di *Scream* (1996) e una copertina di *Dylan Dog* (1999).*

⁶ Il capolavoro di Munch ha conosciuto inattese rivisitazioni da parte della cultura pop. Un prodotto cinematografico di largo consumo come *Mamma ho perso l'aereo* (1990, regia di Chris Columbus) ha usato come poster un primo piano del protagonista Kevin McCallister nella posa del quadro. L'espressione dell'uomo urlante sarà usata per creare la maschera dell'assassino nella saga cinematografica di *Scream* (il primo episodio della trilogia è del

O a quella raffigurazione del doppio creata nel 1915 dalla fantasia di Egon Schiele con le sue *Donne sdraiate*. Negli anni in cui la cinematografia degli albori dà forma all'icona della donna fatale, il pittore espressionista austriaco interpreta con gusto dissacrante il tema della seduzione. Rappresentando la compresenza del doppio: due donne sdraiate si oppongono l'una all'altra in un groviglio denso di ambiguità. Una è nuda, bellissima, provocante. L'altra è ossuta, deforme, inespressiva e coperta.



Nelle Donne sdraiate (1915, Graphische Sammlung Albertina, Vienna) il pittore espressionista Egon Schiele elabora attraverso una suggestiva rappresentazione di corpi femminili aggrovigliati il tema del 'doppio'.

3.10. Un corpo elettronico: Ezio Auditore, nobiluomo fiorentino

Contro l'artificializzazione iconica dell'identità umana, l'artista performativo fa ricorso alla manipolazione del proprio corpo. Alla dittatura dell'estetica pubblicitaria oppone la cruda rappresentazione della materialità anatomica e fisiologica. L'ipermodernità è però

1996 per la regia di Wes Craven) che lancerà il genere dell'horror adolescenziale. Dylan Dog la reinterpreterà nella copertina del n. 157 (*Il sonno della ragione*, 1999), sostituendo la fisionomia dell'eroe del fumetto a quella dell'uomo disperato.

anche il tempo dei corpi elaborati attraverso le tecnologie informatiche. Un *patchwork* di pixel che si ricompone in forme iconiche e in racconti aperti a esiti diversi. Associati all'intrattenimento nella forma dei videogame ma anche inventando contaminazioni di senso di ogni tipo (Terranova 1996).

Il mondo delle playstation, come quello del cinema di fiction, è un universo di corpi collocati in un preciso contesto narrativo e allo stesso tempo metatemporali. Possono dar vita così a infinite variazioni sul tema. Le ambientazioni storiche possono essere le più diverse e fantasiose. I personaggi possono indossare i panni di epoche passate ma essere dotati di risorse tecnologiche avveniristiche. Essenziale è indurre nel giocatore quella condizione di vertigine, la *ilinx* descritta da Caillois (1958), che genera il 'piacere del disordine', una momentanea sospensione delle regole morali.

La stessa, annota Giuliano (1997: 20),

...che coglie l'adulto represso quando scrive frasi oscene nei bagni pubblici, oppure l'eccitazione distruttiva che si impadronisce del giocatore quando uccide gli alieni in un videogame tra il fracasso delle armi, gli schizzi di sangue e le urla di dolore dei feriti immaginari.

Nel 2007 un creativo canadese, Patrice Desilets, coadiuvato dallo sceneggiatore Corey May e da duecento collaboratori, produce il videogame *Assassin's Creed* ambientato nella Terrasanta del 1191, al tempo della prima crociata. Il format narrativo è quello di una saga in cui il protagonista, il sicario Altair, è coinvolto in un conflitto senza esclusione di colpi fra gli immancabili Templari e la setta degli Assassini (gli ismailiti *Hashishiyun*). Del gioco si venderanno oltre nove milioni di copie, generando profitti degni di una multinazionale. Due anni dopo il prodotto viene replicato nella versione *Assassin's Creed II*, questa volta ambientata nelle città dell'Italia rinascimentale. Il protagonista è un immaginario aristocratico fiorentino, il giovane Ezio Auditore, che sarà coinvolto in complicatissime trame per scoprire alla fine un inatteso legame fra suo padre e la setta degli Assassini. Il racconto è storicamente accurato, filologicamente ricostruito e popolato di personaggi celebri cronologicamente compatibili con la vicenda narrata. Allo stesso modo degli altri grandi protagonisti delle saghe per playstation, Ezio

è dotato di rostri e protesi meccaniche non dissimili da quelli già associati alle icone mito del genere: la Lara Croft di *Tomb Raider* (1998), gli interpreti di *Metal Gear* (1998) o di *Gta III* (2001), di *Prince of Persia* (2003) o di *Thief: Shadows* (2004). Personaggi e racconti che hanno conosciuto anche versioni televisive e cinematografiche dove la contaminazione di genere e la trasformazione del corpo degli attori virtuali in protesi di mirabolanti apparati tecnologici concorreranno alla spettacolarizzazione del gioco-narrazione.



Assassin's Creed II è un esempio di videogame in cui personaggi di pura fantasia vengono elaborati in icone corporali digitali. I corpi operano in contesti accuratamente ricostruiti ma che consentono l'adozione di diversi linguaggi e protesi tecnologiche.

I corpi narrati dal videogame rispondono a precise regole del gioco. Devono essere precisamente localizzati e insieme capaci di contaminare i territori della fantasia. Come ha scritto ancora Giuliano (1999: 47-63):

Più l'ambientazione è circoscritta e prende i suoi riferimenti nella letteratura e nel cinema, e più i giocatori devono essere controllati nei loro contributi alla creazione del mondo. Un cavaliere medievale con il cappello da cowboy può essere divertente da immaginare e da descrivere, ma non tutti i giocatori di un'ambientazione fantasy potrebbero gradire questa mancanza di coerenza nell'abbigliamento.

Corpi virtuali, affrancati dalle determinazioni biologiche, concorrono a produrre una delle più tipiche rappresentazioni dell'universo culturale contemporaneo. I videogame, come le biotecnologie, la microelettronica e la comunicazione telematica, cancellano la distinzione fra organismo e macchina, fisico e non fisico.

Sarebbe però sbrigativo e ingeneroso liquidare l'informatizzazione dell'avventura come pura regressione della cultura del gioco. I *computer game*, i videogiochi e la navigazione che ricorre a ipertesti costruiscono mondi di simulazione che si possono esplorare leggendo. La navigazione verso la meta desiderata è spesso resa intenzionalmente difficile per produrre una piccola storia che si sviluppa nel tempo della navigazione. Bolz (2002) parla addirittura di una 'nuova scritturalità'. Quello che invece inquieta Baudrillard (1991) è la virtualizzazione del corpo. Ai suoi occhi l'intelligenza computerizzata che si sostituisce all'imprevedibile creatività di corpi in carne e ossa rappresenta una minaccia incombente. La realtà virtuale è destinata a prevalere perché è più controllabile e priva di contraddizioni. Anzi: è, paradossalmente, più *reale*⁷.

⁷ Il paradosso della realtà virtuale, sostiene Baudrillard, è che essa è più reale di ciò che 'esiste'. Per il pensatore francese, ad esempio, la caratteristica principale della Guerra del Golfo del 1991 è di non essersi mai verificata. Non-bombe (le cosiddette armi intelligenti) hanno colpito non-uomini (danni collaterali) in nome di un non-ideale contraddittorio ('non far del male ad altri') ispirato a un non-detto (il controllo dei pozzi petroliferi). La Guerra

Le strategie narrative dei videogame, basate sulla rivisitazione digitale di corpi immaginati e su ambientazioni più o meno scrupolose, rappresentano una puntuale riproposizione di quel modello dei corpi narrati perché non mostrabili che abbiamo osservato nell'esempio radiofonico dei *Quattro Moschettieri* nell'Italia di settant'anni prima. I corpi invisibili della parodia di Dumas componevano, grazie a un virtuoso del disegno, icone-caricatura della grande letteratura. I corpi ipervisibili dei videogame sono il prodotto di una nuova forma di contaminazione. Mescolano le suggestioni del cinema postmoderno, genere *Matrix*, con le trame mozzafiato ispirate allo stile dei romanzi di Dan Brown, ambientazioni fantasy e computer grafica, fiction e scenari d'epoca. Popolano di pixel elettronici la superficie iconica offerta dallo schermo di una playstation a comporre paesaggi suggestivi e invenzioni tecniche terrificanti. Dopo i corpi per pura voce della modernità radiofonica negli anni Trenta, l'ipermodernità digitale dà vita a repertori di corpi dell'immaginario di nuova generazione. Icone mutanti, capaci di trasmigrare attraverso le tecnologie conservando la capacità di alimentare fantasie collettive. Il successo di *Avatar* di James Cameron, ai primi del 2010, celebrerà l'apoteosi commerciale del 3D. I videogame informatici rappresentano per certi aspetti lo sviluppo di quelle tecniche di fruizione cinematografica che già nel 1962, con il Sensorama, miravano a coinvolgere tutti i sensi in esperienze artificiali. I primi giochi ispirati alla realtà virtuale prevedevano l'impiego di visori, guanti e cuffie che fungessero da estensioni sensoriali. Nel 1991, con la collettiva d'arte organizzata a New York da Jeffrey Deitch e battezzata *Posthuman*, l'artificializzazione del corpo è al centro di una contaminazione di genere fra arti visive, tecniche performative e tecnologie informatiche. Il tema del postumano farà presto irruzione nella stessa ricerca sociale⁸. Con l'esordio sul web di

del Golfo avrebbe così anticipato una narrazione spettacolare della guerra in formato televisivo in cui, come in un videogame, i personaggi rispondono a una preventiva costruzione di senso. Nel caso, l'Occidente *virtuale*, campione dei diritti dell'uomo, contro l'Oriente *reale*, imprevedibile, refrattario all'ordine e pericoloso. Identificato, come in un copione televisivo, in un Hitler arabo eretto a simbolo del Male assoluto.

⁸ Le scienze umane e sociali hanno cominciato alla fine dei Novanta a

Second Life (2003), che permette di dar vita a simulazioni corporali elaborate, si assiste a un ulteriore salto di qualità. Corpi virtuali popolano adesso una realtà artificiale. Per soddisfare desideri— ma anche trasmettere paure o ammonimenti — destinati a trasformarsi in una memoria di massa a presa rapida.

3.11. Conclusioni

La carrellata di icone corporali che è stata proposta può costituire una piccola silloge della tarda modernità e del suo progressivo tradursi negli stilemi, nei linguaggi e nei codici della *ipermodernità*. Rendendo forse più esplicito il senso della preferenza accordata a questa formula rispetto a quella, più ricorrente, di postmodernità. Il percorso compiuto sembra infatti confermare come, al di là delle apparenze, nella produzione di repertori simbolici che privilegia le icone del corpo nulla si crei e nulla si distrugga. La body art attinge a una rappresentazione e manipolazione arcaica del corpo che si svela e si racconta. Gli eroi dei videogame rivisitano incessantemente stilemi e moduli già sperimentati dai media di più antico insediamento. Fumetti e cartoon popolano l'immaginario di massa di icone capaci di interpretare significati diversissimi. Nella produzione italiana i bonari personaggi del *Corriere dei piccoli* produrranno un primo esempio di iconografia popolare dell'infanzia. Le forme sinuose della Valentina disegnata da Crepax arricchiranno l'immaginario erotico di suggestioni psichedeliche e di raffinate citazioni sadomaso.

Ciò non contraddice la convinzione di McLuhan: il medium è

esplorare l'universo cyborg (il termine, che allude a corpi cibernetici composti da innesti artificiali e organi biologici, venne reso popolare dagli studi medici di Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline già nel 1960) e la più vasta problematica del postumano. Un'introduzione romanzata alla tematica è nel romanzo cyberpunk di William Gibson, *Neuromante* (2003), la cui prima edizione risale al 1984. Limitatamente alla letteratura disponibile in lingua italiana si possono ricordare i lavori di Baudrillard (1997), Terrosi (1997), Jonas (2001), Marchesini (2002), Fukuyama (2002), Yehya (2004), Perniola (2004), Pireddu e Tursi (2006), Rodotà (2007), Barcellona (2007) e Barcellona, Ciamelli, Fai (2007).

realmente il messaggio in quanto determina le strutture di senso entro cui le stesse narrazioni del corpo prendono forma. È la relazione significante-significato che evolve in direzione di logiche che parlano di volta in volta linguaggi diversi: il potere, la fede, il desiderio, le infinite varianti sul tema dell'eros e della seduzione. O meglio: della seduzione del potere e del potere della seduzione.

Si è però sin qui solo tangenzialmente fatto riferimento al più iconico dei media che il Novecento consegna all'incipiente stagione degli anni Duemila: la televisione. È nel contesto della televisione e della sua egemonia che occorre ora analizzare un esempio, fra i tanti possibili, di narrazioni del corpo. Lo si farà attingendo a una suggestione che rinvia alla dialettica istituita da Postman fra incubo del controllo e religione del desiderio. Questa dialettica può essere condensata in una narrazione squisitamente (anche se non esclusivamente) televisiva: quella dei reality show. Un racconto di corpi che liberamente accettano di esibirsi e segregarsi, producendo un esempio compiuto di sovrapposizione narrativa fra una declinazione parodistica della profezia di Orwell e una versione concreta del *Mondo Nuovo* di Huxley, impietosamente condannato a 'divertirsi da morire'.

4. Corpi di reality: la seduzione al tempo del “Grande Fratello”

4.1. *L'ideologia del format*

La tarda modernità possiede un'ideologia: quella di un mondo globalizzato, unificato dal mercato e dallo sviluppo di onnipervasive reti di comunicazione sociale. I profeti della rivoluzione postmoderna si spingeranno a immaginare un'umanità liberata dalla Storia, in una specie di rivisitazione e rovesciamento dell'utopia hegeliana. Saranno presto smentiti: a rischiare la cancellazione non sarà la Storia bensì la Geografia. L'ideologia del mondo globalizzato elabora una rappresentazione dello spazio affidata all'etere, al satellite, agli impulsi digitali e alle invisibili connessioni della telematica. Entro uno spazio che ricorda l'universo di Pascal, dove il centro è ovunque e la circonferenza da nessuna parte, le strategie del controllo hanno a disposizione strumenti mai prima sperimentati. L'incubo di Orwell può affacciarsi di nuovo. Il potere ordinativo che presiede a questo universo e la sua stessa forma sembrano però mutuati dal *Mondo Nuovo* di Huxley. L'imperativo non è più l'obbedienza a un potere che si celebra tramite i miti e i riti dei vecchi totalitarismi. Condannata a *divertirsi da morire*, l'umanità globalizzata dovrà soddisfare “l'appetito pressoché insaziabile di distrazioni”. Il luogo d'elezione di questa dinamica sarà un sistema dell'intrattenimento televisivo sempre più omologato e in via di progressiva conversione alla multimedialità. I corpi mediatizzati dell'ipermodernità, liberati dalla servitù dello spazio, cangianti, manipolabili e onnipresenti, costituiscono uno dei costrutti sociali che identificano la transizione fra i due secoli. In antitesi ai corpi-metfora delle narrazioni carismatiche, essi enfatizzano tuttavia tendenze già osservate a partire dai decenni centrali del Novecento. I *neo-corpi* dell'ipermodernità (Carrier 2002) produrranno infinite quanto effimere micronarrazioni. All'elaborazione di seducenti e allusive icone del corpo si dedicherà la fabbrica dell'immaginario.

Riuscendo a trasformare in desideri non solo i bisogni ma persino le paure della tarda modernità. In gergo televisivo, il processo sarà reso possibile dall'invenzione del *format*. La parola magica allude a un prototipo di produzione standardizzato, un 'formato', che consente di elaborare una varietà di racconti privi di una trama predefinita. Sempre uguali e sempre diversi, saranno omologati da moduli e regole del gioco eterodiretti e replicabili a piacere.

Difficile rintracciare un esempio più nitido di quello rappresentato dalla fortuna internazionale dei reality televisivi. In essi l'incubo di Orwell e la profezia di Huxley trovano, a cavallo dei due secoli, una convergenza inattesa. Non casualmente il più fortunato dei reality sarà battezzato *Big Brother*: un'evocazione irridente che assomiglia a un esorcismo. La partecipazione a questo singolare *dramma sociale* esige da parte dei concorrenti la preventiva, sebbene provvisoria, rinuncia ai diritti fondamentali della civilizzazione: la libertà fisica, la *privacy*, il segreto. I protagonisti accettano di essere reclusi in uno spazio che costituisce la versione ipermoderna del panottico immaginato da Bentham e indagato dal Foucault di *Sorvegliare e punire* (1975). Con il modello carcerario del panottico la modernità incipiente aveva dato vita a uno spazio ossessivamente delimitato in cui i molti, i detenuti, potessero essere sorvegliati dai pochi, i secondini. I reality televisivi, duecento anni dopo, inventeranno uno spazio di incerta localizzazione in cui pochi reclusi volontari possono essere *consumati* dai molti, cioè da sterminati e anonimi pubblici a distanza. I partecipanti al reality offrono se stessi all'invidia, al desiderio e persino a inconfessabili pulsioni punitive. Alla filosofia moderna della sorveglianza, ispirata all'ideologia delle 'classi pericolose', si sostituisce il comandamento ipermoderno del *divertirsi da morire*. Il divertimento esige storie da consumare e abilità da esibire. Ma soprattutto corpi da mostrare. Quello dei corpi, generalmente giovani, mediamente attraenti, desideranti e desiderabili, è il vero linguaggio dei reality. Il resto, la comunicazione verbale fra i protagonisti e quella che intercorre fra concorrenti e conduttore, è fatto di un lessico compresso, mutuato dagli slogan pubblicitari, dalla chiacchiera quotidiana, dai gerghi subculturali. Una comunicazione frammentata, in qualche caso afasica: una debole colonna sonora per un racconto senza trama che si affida a

corpi *senza pudore*. Il riferimento è privo di intenzioni moralistiche. Segnala piuttosto una cesura culturale rispetto a quella dimensione cruciale della civilizzazione, *l'invenzione del pudore*, che Elias aveva associato alla transizione dall'età feudale alla civiltà delle buone maniere. A cinquecento anni dal *Galateo* di monsignor della Casa il format neotelevisivo, sempre più incline a strutturarsi come un prodotto multimediale e perciò post-televisivo, permette un racconto della 'vita in diretta' quasi completamente emancipato dai vincoli della civilizzazione. Una materia apparentemente priva di qualsiasi appeal spettacolare, come la forzata convivenza di un gruppo di estranei, può trasformarsi in evento spettacolare solo a prezzo di rimuovere l'intimità dei protagonisti. Il pubblico televisivo potrà così liberare in forme socialmente accettabili pulsioni voyeuristiche e persino istinti sadici. Come nel classico tema freudiano la narrazione dei corpi afasici unisce nuovamente Eros e Thanatos, desiderio e sublimazione della violenza. Il racconto dei reality può ridursi a una sequenza di accattivanti pratiche esplicative e di gradevoli riti di degradazione. Fisicità ostentata, gestualità allusiva e mutilazione della parola producono narrazione in assenza di racconto. Ipervisibili e mediaticamente biogredabili, i *neo-corpi* dei reality televisivi parlano il più ipermoderno dei linguaggi, fondato sull'ostentazione di una fisicità artificiale, costruita nelle palestre e non aliena dal ricorso alla chirurgia estetica. La loro è una seduttività usa e getta, da consumare rapidamente. Evocatrice tuttavia di preferenze estetiche e stili di vita coerenti con la religione dei consumi e con l'etica del mostrarsi (*Performing Self*). Un sistema di segni privo di un ordine sintattico ma perfettamente coerente con il fluire incessante degli sms, delle email, dei messaggi veicolati dall'arcipelago anarchico dei social network che appartiene al vissuto esistenziale della tarda modernità.

L'ultimo capitolo di questo lavoro si concentrerà perciò sui corpi del reality, individuando come studio del caso la versione italiana di due edizioni del *Grande Fratello* trasmesse da Canale 5: la numero 9, andata in onda dal 12 gennaio al 20 aprile 2009, e la numero 10, in programma per diciotto settimane a partire dal 26 ottobre 2009. L'analisi riguarderà in particolare l'edizione numero 9, prendendo però in considerazione una sequenza di trasmissioni – non di *punta-*

te, perché il programma è caratterizzato da un'offerta multipla, che fa ricorso a strumenti e tempi di programmazione diversi – relativa a entrambe le edizioni. Nella ricostruzione di fatti e personaggi non si seguirà una scansione per temi rigorosamente selezionati, privilegiando invece un approccio discorsivo che mira a interpretare più che a sezionare analiticamente lo svolgimento del reality.

4.2. *Voglia di Grande Fratello*

La denominazione di reality è estensiva. Con il tempo questi programmi hanno selezionato pubblici differenziati, segmentando l'audience del genere e sperimentando modalità narrative specifiche. Alcuni tratti tipologici sono però ricorrenti. Fra questi (i) l'assenza di una sceneggiatura predisposta in precedenza e alla quale la regia debba attenersi; (ii) la possibilità di dar vita a situazioni imprevedibili; (iii) il ruolo di protagonisti assegnato non ad attori professionisti bensì a persone comuni, peraltro sottoposte a una rigorosa selezione preventiva.

Nel ricostruire la genesi e la trasformazione dei reality show occorre fissare alcuni passaggi cruciali. Questi programmi nascono in un contesto radiofonico. Solo fra i Quaranta e i Cinquanta evolvono in un formato televisivo pionieristico, che li apparenta al genere documentario, evocando il linguaggio del cinema verità. A metà degli anni Cinquanta si afferma un'innovazione decisiva nella costruzione del format, rappresentata dal ricorso a giurie popolari per i cosiddetti *talent show* e dal crescente coinvolgimento dei pubblici televisivi. Con gli anni Sessanta un prodotto considerato tipico della cultura televisiva nord-americana comincia a essere recepito con adattamenti marginali dalle reti europee. Nel 1966 sarà niente meno che Andy Warhol a cimentarsi con un programma non convenzionale, *Chelsea Girls*, basato su modalità *live* senza filtri e senza montaggio. L'eccentrico Warhol consacra così un tipo di reality che narra corpi in azione e pensieri in libertà come genere narrativo tout court. Tanto che, quarant'anni dopo, la *Radio Times Guide to Film 2007* lo giudicherà responsabile della proliferazione

del genere nei decenni successivi. Nei Settanta *An American Family* sperimenta la narrazione in diretta di storie familiari, aprendo la strada a incursioni indiscrete nella privacy dei protagonisti.

La grande stagione dei reality show si apre però a cavallo fra gli anni Ottanta e i Novanta. Nel 1989 un prolungato sciopero di autori e sceneggiatori dà vita negli Usa a un altro caso esemplare di effetto inintenzionale. Rimaste a corto di copioni e sceneggiature, le reti televisive generaliste furono indotte a sperimentare format inediti. L'approccio *live* segna il successo inatteso di *Cops*, una riedizione aggiornata delle vecchie storie di poliziotti quotidianamente alle prese con episodi di microcriminalità e piccole emergenze sociali. Il programma introduce un'innovazione tecnologica fondamentale negli sviluppi successivi del format. L'impiego delle telecamere portatili a batteria (*camcorder* e poi *steadycam*) favorisce narrazioni in presa diretta. L'innovazione di processo genera innovazione di prodotto, fa dei reality un genere autonomo e facilita la narrazione di corpi in azione in un ambiente allestito ad hoc, come sarà la Casa del *Grande Fratello*. Quasi contemporanea è l'introduzione del *non-linear editing system*, una procedura digitale elaborata dalla Avid Technology che consente di semplificare e accelerare il montaggio delle sequenze video eliminando la pellicola e il laborioso assemblaggio di spezzoni registrati.

Agli inizi dei Novanta il programma olandese *Nummer 28* aggiunge un altro tassello cruciale alla costruzione del format. Per la prima volta un gruppo di estranei è chiamato a condividere uno stesso ambiente fisico per un determinato periodo e sotto l'occhio invadente delle telecamere. *Nummer 28* rappresenta perciò il precursore diretto del *Grande Fratello*. Viene anche introdotta una colonna sonora preregistrata e persino una specie di moviola sportiva, che ripropone episodi sottoposti al giudizio degli spettatori. Si introduce anche il 'confessionale', una stanza insonorizzata che mantiene lo stesso stile (nelle versioni italiane poltrona al centro e pareti di colore rosso) in tutte le edizioni. È l'ambiente in cui possono svilupparsi narrazioni personalizzate nella forma di un dialogo confidenziale fra concorrenti e conduttore. I reality conoscono una differenziazione in sottogeneri, come nel caso della serie *Survivor* che prevede la 'sopravvivenza' di un solo concorrente e un meccanismo

di voto da parte dei telespettatori. L'introduzione di prove a eliminazione diretta perfezionerà la definizione del modello.

I primi anni Duemila sono quelli del boom. Negli Usa reality come *Survivor*, ripreso in Italia dalla formula *Isola dei famosi*, e poi *American Idol*, che propone una competizione fra aspiranti artisti (genere *Amici o X-Factor*), fanno registrare ascolti elevatissimi. Entrambi vengono esportati in altri contesti nazionali. Una segnalazione particolare, nella prospettiva di questo lavoro, merita uno degli ultimi prodotti del genere: la *Fat March*, la marcia dei grassoni, inaugurata nel 2007 dalla rete americana ABC. Dodici soggetti in sovrappeso di almeno 45 chili devono coprire un percorso trekking di 575 miglia (925 chilometri). Quarantasette giorni di faticoso avvicinamento alla meta scanditi da controlli continui sul peso perduto e da episodi di competizione e solidarietà fra i concorrenti: un'autentica epopea corporale in diretta televisiva.

Stimolati dal successo dei diversi format, i produttori arriveranno a proporre in una sola stagione sino a tre o quattro diversi reality, con un'audience che si estenderà agli utenti delle tv via cavo e che arriverà presto a competere con quella dei pubblici sportivi. Psicologi e studiosi di scienze sociali iniziano a indagare gli effetti indotti sul pubblico. Nel 2007 il prestigioso Learning and Skills Council stimerà che in Gran Bretagna almeno un adolescente su sette considera la partecipazione a un reality come la migliore opportunità per conquistare la notorietà. Nel settembre 2008 l'Academy of Television Arts and Sciences assegnerà il primo Primetime Emmy Award riservato ai reality.

4.3. *Il populismo digitale*

Il *Grande Fratello*, edizione italiana del *Big Brother* su format acquistato dalla olandese Endemol, sbarca in Italia sugli schermi di Canale 5 nel 2000. Il prodotto è confezionato a misura di un pubblico sociologicamente differenziato ma omologato dall'esposizione al linguaggio, ai codici e agli stilemi della pubblicità commerciale. A esorcizzare l'incubo di Orwell provvedono un involucro spet-

tacolare colorato, rassicurante e garrulo e una narrazione che si definisce subito come un corale racconto di seduzione. In un senso diverso dall'etimologia latina: il verbo *seducere* non sta più per *attrarre* quanto piuttosto per *distrarre, sviare, far pensare ad altro*. Tutti i racconti che si producono nel reclusorio dorato della Casa, scanditi da frammenti di conversazione privi di una qualsiasi tessitura narrativa, sembrano via via sfumare il richiamo a *1984* per disegnare un paesaggio più prossimo al *Mondo Nuovo* di Huxley.

Associare il chiacchiericcio del reality agli incubi che Orwell ambientava nel misterioso territorio di Oceania può sembrare un esercizio di pura paranoia. Chi ha letto il romanzo di Orwell ricorderà tuttavia come il misterioso dittatore vigili costantemente sui sudditi proprio grazie a una rete di telecamere. Procedura di controllo tecnologico che all'epoca doveva apparire avveniristica, iscrivendo il capolavoro di Orwell nel filone emergente della fantascienza apocalittica. Analogamente, il patto sociale che regola la vita della Casa televisiva prevede la rinuncia alla sfera privata, l'obbligo di render conto di umori e sentimenti, la quasi totale pubblicizzazione dei comportamenti quotidiani: "*Il Grande Fratello vi guarda*". Tutti i concorrenti (dieci nella prima edizione, poi portati a dodici e addirittura a sedici nell'edizione speciale numero 10 del 2009, ma il Grande Fratello può ammettere nuovi concorrenti nel corso del gioco) sono reclusi in un ambiente che non possono abbandonare finché non vengano eliminati. Le telecamere sono dislocate in modo da impedire qualsiasi possibilità di sottrarsi all'occhio elettronico.

La fortuna nel tempo del *Grande Fratello* merita di essere sottolineata perché i reality hanno anch'essi conosciuto, soprattutto negli Usa, una severa selezione darwiniana. Sulle ragioni del successo di *Big Brother*, che debutta nei Paesi Bassi nel 1997, si sono interrogati diversi commentatori. Fra le ipotesi formulate una rinvia proprio alla capacità di trasformare in un gioco di società apparentemente innocuo quelle paure latenti e quei desideri inespressi che la narrativa del Novecento aveva descritto attraverso i capolavori di Orwell e Huxley. E che la sociologia di Postman avrebbe più tardi vivisezionato indagando il sistema culturale del *divertirsi da morire*. Orientato all'intrattenimento di massa, il *Grande Fratello* fa proprie procedure formalmente democratiche. I concorrenti si sottopon-

gono a *nomination* interne (*in-group*) che preludono a eliminazioni progressive affidate al giudizio del pubblico televisivo (*out-group*)¹.

Diversi commentatori hanno definito la democrazia del telecommando che presiede al reality una manifestazione di *populismo digitale*. La formula allude ai meccanismi ‘plebiscitari’ con cui un pubblico anonimo decreta il proprio gradimento/non gradimento nei confronti dei concorrenti. Allo stesso tempo, però, rinvia a un altro ingrediente del programma che potrebbe evocare strategie del consenso tipiche del neopopulismo politico. Esso consiste nella simulazione di un processo democratico che esige una radicale riduzione della complessità. Affidata non a programmi o a slogan elettorali di facile presa ma a una narrazione a flusso continuo di corpi in azione. Attraverso questa ininterrotta narrazione non verbale, raccontata dall’occhio invadente delle telecamere, il medium si fa messaggio. I corpi, costantemente esibiti e costantemente controllati, possono rappresentare un’allegoria della vita sociale. Complesse dinamiche collettive – identificazione di leadership, comportamenti gregari, conflitti di ruolo – possono essere miniaturizzate e semplificate attraverso la riduzione a estetica delle relazioni sociali. Il marchio del reality – un occhio ciclopico spalancato che al posto della pupilla presenta l’obiettivo di una telecamera – può acquistare il significato di un’icona populistica e a suo modo autoritaria. L’occhio vorace del teleciclope allude all’economia emotiva del programma ricordandoci che il senso da soddisfare è la vista, solo la vista, nient’altro che la vista. Chi (come l’autore e i suoi collaboratori) si sia condannato a visionare la registrazione di decine di ore di trasmissione ricava una percezione molto netta di questa economia emotiva. Affidata alla vista anziché al discorso e allo scorrere di eventi apparentemente insignificanti, essa non consente di ricom-

¹ La democrazia del televoto è peraltro anch’essa oggetto di non pochi sospetti fra gli addetti ai lavori. Esattamente come avviene per le finali di *Miss Italia* e per il *Festival di Sanremo* i voti vengono gestiti da un sistema di call center che sarebbero permeabili a operazioni non trasparenti. Dubbi e riserve che fanno del programma una riproduzione parodistica della democrazia elettorale con tanto di voti di scambio e di immancabili denunce di brogli da parte dei soccombenti.

porre una coerente sintesi narrativa. Essenziale appare piuttosto coinvolgere gli spettatori in situazioni che sono sensorialmente percepite dai concorrenti e poi fatte oggetto di interminabili interpretazioni di significato. Prodotto per eccellenza televisivo, il reality sembra confermare nel suo svolgimento un tratto cruciale del rapporto che la televisione istituisce con il proprio pubblico. Secondo McLuhan (1964) esso consisterebbe nella capacità di rappresentare un'estensione dei nostri sensi. Persino l'abitudine diffusa a tenere sempre accesa la televisione deriverebbe da un automatismo quasi fisiologico, indotto dal medium e non diverso da quello che presiede alla respirazione. La tecnologia, il *medium* trasformato in protesi sensoriale, farebbe così premio sugli stessi contenuti dei programmi. L'iterazione di automatismi psichici, prodotti dalla rassicurante ripetitività del format, potrebbe spiegare il successo dei reality in quanto racconti in assenza di racconto. Lo sforzo della produzione è perciò concentrato sul tentativo di spettacolarizzare il banale quotidiano. Un pirotecnico repertorio di sorprese, sapientemente distillate dalla produzione, cerca di conferirgli un supplemento di vivacità simulando l'imprevedibilità della vita quotidiana. Il gioco implica così una sorta di complicità fra produzione, pubblico e concorrenti. L'economia emotiva del programma può costituire una metafora di quella "confortevole, levigata, ragionevole, democratica non-libertà" che Herbert Marcuse (1964) profetizzava alla vigilia del '68 come destino sociale del suo uomo a una dimensione.

I protagonisti, vittime invidiate, sono volontari direttamente o indirettamente retribuiti per la loro prestazione. I più appariscenti lucreranno qualche beneficio immediato dalla visibilità conseguita. Molti dei prescelti hanno sgomitato per anni per acquisire briciole di visibilità mediatica. Narcisisticamente desiderosi di mettersi a nudo, non solo metaforicamente, dinanzi a uno sconfinato invisibile pubblico².

² Per discoteche, appuntamenti mondani e spettacoli di intrattenimento la quotazione per prestazione oraria del vincitore del *Grande Fratello 9*, Ferdi Berisa, e per la sua *reality partner* Francesca Fioretti, come pure per un'altra coppia particolarmente gettonata come Vanessa Ravizza e Alberto Scrivano, si aggirava nei mesi successivi alla trasmissione attorno ai cinquemila euro.

4.4. *Tipologie della conquista*

Basta visionare poche trasmissioni di una qualunque edizione del *Grande Fratello* per isolare sin dalle prime sequenze l'aspetto più intrigante e inquietante del programma: la segregazione volontaria e la sottomissione a un regime di controllo totale da parte dei concorrenti. Alcune domande ne scaturiscono inevitabilmente. Questa volontaria e così ambita sottomissione a un'esperienza di controllo totale costituisce una semplice occasione di intrattenimento oppure allude, come teme Postman, a una sotterranea metamorfosi delle condotte collettive? L'imperativo del divertire/rsi da morire può rendere ancillare o addirittura superfluo il valore della libertà? Studiosi come Bourdieu e Bauman suggeriscono una risposta possibile. Se il controllo sociale tende nella tarda modernità a limitare l'uso della coercizione materiale (i corpi puniti e/o reclusi), esso sembra però trasferirsi dai soggetti devianti e dalla classi pericolose alle personalità inviate, come i divi dello spettacolo e dello sport. Il reality produrrebbe una forma inedita di controllo per mimetismo. I reclusi volontari dei reality, rinunciando alla privacy, si illuderebbero di assomigliare alle figure oggetto della loro venerazione. La detenzione trasformata in bene di consumo televisivo viene eretta a simbolo di status. Un amabile racconto carcerario che identificherà immediatamente nella corporeità agita dei concorrenti il proprio autentico luogo narrativo.

La sezione empirica della ricerca si è concentrata sulla nona edizione del *Grande Fratello*, la prima delle due andate in onda nel 2009, essendo stata eccezionalmente autorizzata da Endemol, detentrica del format, un'edizione straordinaria dedicata al decennale della versione italiana. Il racconto carcerario dell'edizione analizzata del *Grande Fratello* si presta del resto egregiamente a ricostruire le nervature del programma e la sua trama sottintesa. Il cast comprende personaggi destinati a imprimersi facilmente nell'immaginario del pubblico televisivo. Alcuni ostentano una corporeità aggressiva, come

Quelle di partecipanti singoli come Gianluca Zito o Marco Mazzanti, mancato finalista ma abile nel tesaurizzare contrattualmente il flirt con Lea Veggetti, sui tremila euro.

Cristina Del Basso, Gianluca Zito, Vittorio Marcelli e Marcello Torre Calabria. Altri sono portatori di biografie che alludono a problematiche sociali o a tematiche di attualità. Sono ospiti della Casa un impiegato ipovedente come Gerry Longo, il rom di origine montenegrina Ferdi Berisa (destinato alla vittoria finale), una fra i protagonisti della vertenza Alitalia. Marco Mazzanti, Vanessa Ravizza e Alberto Scrivano daranno vita a un triangolo che impazzerà nello *spin-off* dei rotocalchi tv. Non mancano personaggi borderline e per la prima volta si esibisce senza infingimenti una concorrente, molto sensibile e discreta, che non nasconde la propria omosessualità. La maggior parte dei concorrenti appartiene a una generazione che è cresciuta con il *Grande Fratello*. Tutti sono padroni del gioco e delle sue regole. In qualche caso sveleranno strategie personalizzate e minuziosamente elaborate.

I concorrenti sono chiamati ad assecondare una strategia narrativa che il capo autore Andrea Palazzo renderà esplicita qualche mese più tardi. Presentando la seconda edizione straordinaria del 2009, quella destinata a celebrare il decennale dell'edizione italiana, Palazzo descriverà l'edizione precedente come un'esperienza che più di altre avrebbe contribuito allo 'sdoganamento della normalità'. Il senso dell'affermazione è chiaro: la normalità, ivi comprese delicate emergenze sociali (condizioni di svantaggio, effetti del processo di immigrazione, vertenze di lavoro acuite dalla crisi), può essere trasformata in spettacolo e quindi in bene di consumo televisivo. La banalità quotidiana può dar vita a un mondo *mimetico*, che enfatizza aspetti della vita reale e li mette in scena come su un palcoscenico. Come nella narrazione della realtà virtuale della fiction e dei videogame il gioco sembrerà più reale della realtà perché i protagonisti dovranno identificarsi completamente con la messa in scena. Ciò che conta, annotava Bourdieu (1980) nelle sue riflessioni sul senso pratico, sta sempre nel 'credere nel gioco'.

Il cast costituisce, nelle parole del produttore, 'il vero carburante del programma'. La *location* della trasmissione, condotta per la quarta volta consecutiva dalla show girl Alessia Marcuzzi, è un edificio situato alla periferia est di Roma nel popoloso quartiere di Cinecittà. Una ristrutturazione recente conferisce all'ambiente un'atmosfera

tecnologicamente *friendly* ed ecologicamente corretta. Immersa in uno spazio verde, la Casa si presenta luminosa, inondata di luce naturale grazie a un tetto di vetro e a pareti di cristallo. Nello spazio interno troneggia la sagoma totemica del confessionale.

Prima delle complesse operazioni di *casting* i partecipanti non si conoscono tra loro. Eppure non si percepiscono e non saranno percepiti dagli spettatori come estranei l'un l'altro. Ognuno di loro dovrà rivestire un ruolo relativamente prevedibile e ascrivibile a una tipologia familiare allo spettatore. Attori di una recita a dominante profilo corporale, dovranno interpretarla secondo moduli diversi da quelli propri, ad esempio, del mondo della moda. Le modelle, si tratti di pubblicizzare il catalogo Postal Market o di sfilare per una sofisticata esibizione di *haute couture*, sono chiamate a incarnare icone accattivanti ma prive di espressività. I concorrenti del reality dovranno invece esasperare sino all'artificiosità la componente espressiva del ruolo rivestito. Non maschere fisse (*personae*), come nella tragedia antica, bensì tipi antropologici: l'opportunist, l'esteta, l'intellettuale, l'arrivista, l'arrogante, l'esibizionista, il calcolatore ecc.

La normalità che la vita nella Casa dovrà sdoganare nasconde dunque una trama simbolica sotterranea, che si alimenta di stereotipi ma li adatta continuamente ai caratteri degli interpreti. Nel corso del programma i tratti tipologici saranno interpretati, mescolati, contaminati, scambiati. Il gioco mimetico darà vita a diverse sottotipologie e a frequenti negoziazioni di ruolo fra i protagonisti. Sempre proponendo però icone definite dalla rappresentazione fisica e da allusioni di senso, fra cui quella erotica risulterà prevalente. È possibile isolare sette tipi dominanti.

Il primo tipo, che accomuna concorrenti di entrambi i sessi, rinvia a una rappresentazione venatoria dello stereotipo. La caccia all'altro sesso si materializza nel tipo del *predatore* o della *mangiatrice di uomini*. Si deve allo scopo esibire una fisicità che allude a una personalità indipendente e sicura di sé. Questo genere di sex appeal ha una matrice maschile ma si coniuga bene con un profilo femminile incline a mostrare una disponibilità che non desidera coinvolgimenti emotivi.

Un altro tipo ricorrente, questa volta a dominanza femminile, è quello *erotico*. Ama giocare con la propria corporeità per eccitare la

fantasia dei potenziali partner ma senza relegarsi nel ruolo patriarcale dell'oggetto sessuale.

Una variante è rappresentata dal soggetto *sensuale*, incline a valorizzare un'apparente spontaneità: ama piacere ma non vuole mostrarsi succube del narcisismo e prigioniero/a di un ruolo.

Propriamente femminile è il ruolo incarnato dalla *Bad Girl*. La concorrente rifiuta di impersonare un'icona sorridente, composta, arrendevole. Deve insinuare inquietudine nell'uomo e attirare una solidarietà ribelle nelle donne. Fra i maschi nessuno incarna compiutamente la tipologia del 'maledetto'. È tuttavia diffusa una autorappresentazione che si compiace di atteggiamenti anticonformistici nelle intenzioni, ma spesso banalmente aggressivi nella traduzione comportamentale.

I profili *ambigui* si caratterizzano per una sessualità stilizzata, vagamente androgina. Le ricorrenze più frequenti sono con l'icona del maschio artista o della donna in carriera. In qualche caso l'interprete giocherà con il mimetismo, lasciando trasparire inclinazioni bisex.

La figura *sportiva* incarna un'immagine fresca, attiva, tenace. Esibirà una corporeità efficiente che potrà essere imitata perché prodotta non da doti naturali bensì da un'attività coltivata in palestre e piscine.

Molto frequente ed equamente rappresentato nei due sessi è, infine, il tipo del/la *narcisista* impegnato/a in una cura perfezionistica del proprio corpo. Il suo fascino, tendenzialmente autoreferenziale, si affida a un corpo-oggetto tanto più desiderabile quanto meno apparentemente finalizzato alla conquista.

4.5. *La normalità sdoganata*

Lo 'sdoganamento della normalità' ha bisogno di costruire tipi umani identificabili e perciò rassicuranti. E soprattutto capaci di dar vita a una narrazione sottintesa, pre-verbale. Il ruolo e il potere seduttivo delle voci risultano del tutto ancillari rispetto all'egemonia del corpo. A conferma dell'intuizione di Baudrillard che individuava

la seduzione come fenomeno trasversale a diverse possibili modalità di comunicazione sociale. Nella comunità reclusa del *Grande Fratello* essa tende a coincidere con una prevedibile e abbastanza stereotipica narrazione della sessualità. Evocata, allusa, ostentata, esemplifica un'altra intuizione di Baudrillard: quella che associa mediatizzazione della società ed eclisse del sesso. Affermazione apparentemente paradossale ma del tutto condivisibile considerato che il sesso evocato dal formato televisivo si fa finzione e simulazione. Più esattamente: adozione artigianale delle tecniche pubblicitarie utilizzate per promuovere prodotti di consumo immediato. Tuttavia, se il sesso appartiene all'ordine della natura, la seduzione è un gioco che appartiene all'ordine rituale. Può addirittura costituire una manifestazione ironica, in cui il gioco prevale sul desiderio:

...lasciarsi adescare dalla lusinga illusionistica e muoversi in un mondo incantato. Questa è la potenza della donna seduttrice, che si lascia prendere dal proprio desiderio e si lascia incantare dall'essere il trucco illusionistico da cui anche gli altri si lasceranno adescare (Baudrillard 1995: 76).

La seduzione va insomma sottratta alla 'cultura dell'ejaculazione precoce' che Baudrillard associa al consumo televisivo del corpo. All'interno della Casa i corpi sono oggetto di una continua negoziazione di senso. La forzosa intimità impone continui rimandi, in un gioco di ipertesti narrativi il cui ingrediente primario è l'allusione erotica. Nella partita del desiderio ogni attore svolge una parte in commedia. Questo gioco ipertestuale riesuma e aggiorna il tema antico e apparentemente *démodé* della civetteria. Nel mondo incantato, illusionistico generato dalla mediatizzazione torna d'attualità la riflessione che Simmel le aveva dedicato, annotando a conclusione del suo saggio:

...la civetteria è un atteggiamento formale del tutto generale e che non rifiuta alcun contenuto particolare. Il sì e il no con cui affrontiamo decisioni importanti o di ordinaria amministrazione – offerte, interessi, partiti, fedi nei confronti di uomini o dottrine – si traduce innumerevoli volte in un sì o no, ma anche in una oscillazione simultanea tra i due estremi, poiché intravediamo dietro

ogni decisione presa la sua contraria, nei panni di una possibilità e di una tentazione. L'uso della lingua è tale che gli uomini possono «civettare» con credi politici e religiosi, con cose importanti o con passatempi (Simmel 1985: 97).

I concorrenti del *Grande Fratello* non sono privi di voce come le modelle in passerella o maschere anonime come i corifei del teatro classico. Presentano però qualche analogia con entrambi questi paradigmi iconici. L'imperativo esplicito è quello di elaborare in maniera accattivante (non necessariamente *gradevole*, talvolta persino ispida) un'immagine corporalmente personalizzata di sé. Davanti a loro lo stesso dilemma che animava più di un secolo prima le riflessioni sulla moda di Simmel: come generare nella presentazione del sé un'immagine che consenta l'identificazione in un gruppo e insieme permetta l'individuazione, la personalizzazione, di chi incarna ruoli e tipologie, distinguendolo da chiunque altro? Rigorosamente osservanti del comandamento secolare del 'non invecchiare, non ingrassare', i concorrenti del *Grande Fratello* condividono gli stessi modelli estetici. Quelli imposti dalla pubblicità commerciale in formato televisivo: il *corpo-armatura* dei maschi, il *corpo-calendario* delle femmine.

È entro questo paradigma dominante che potrà svilupparsi una competizione affidata alla democrazia liofilizzata del telecomando. I concorrenti sono in gara fra loro ma, come nell'evento sportivo, hanno bisogno l'uno degli altri per sviluppare il gioco. Come un corpo di ballo composto da comprimari e figuranti si scambieranno per quindici settimane messaggi non verbali, provocazioni, segnali espliciti o sottintesi.

Ad alimentare il gioco della seduzione competitiva ci sono legittime quanto prosaiche aspettative. Traducibili nell'aspirazione a un posto di lavoro ben remunerato, stabile, possibilmente illuminato dai riflettori di qualche telecamera. Aitanti body builder e sinuose fotomodelle condividono il destino e l'orizzonte sociale dei loro coetanei. Spesso, dietro le apparenze, si rivelano personalità pragmatiche e consapevoli. Disposte a fare della loro capacità di sedurre una competenza curriculare che facilita le occasioni di lavoro.

Alcuni protagonisti del *Grande Fratello* sono partiti dal quarto d'ora di celebrità per poi accumulare numerose apparizioni televisive in diversi altri spettacoli. Tanto per fare degli esempi è il caso della vincitrice della prima edizione (2000), Cristina Plevani, e della maggiorata Cristina Del Basso, che dopo il *Grande Fratello* non troverà difficoltà a trasferire le proprie misure su schermi provvidenzialmente sempre più ampi.

Nel fatidico anno 2009, che ha offerto alle cronache italiane un caleidoscopio di eventi scandalistici o comunque pruriginosi associati alla politica, non sono mancati momenti di gloria per le eroine dei reality nazionali. Il quotidiano *Libero*, difficilmente sospettabile di preconcetta ostilità nei confronti di queste forme di reclutamento politico, già nella prima pagina del 22 aprile 2009 anticipava le possibili candidature alle elezioni europee di Angela Sozio, la rossa del *Grande Fratello 3* (2003), e delle gemelle De Vivo, reduci dalla VI edizione (2008) dell'*Isola dei famosi*.

La solubile epopea corporale del *Grande Fratello* ha del resto bisogno di lasciare tracce in un book, in un calendario, in un curriculum. Un'esperienza che possiede un costrutto ideologico e pedagogico. Se ai telespettatori più anziani o ai coetanei più fortunati offre una apparentemente innocua occasione di intrattenimento, alla maggior parte dei giovani insegna che un corpo seducente costituisce il viatico indispensabile per la scalata al successo. E che in prospettiva può garantire un reddito più gratificante di quello di un dipendente del catasto. Da buoni precari, tuttavia, i protagonisti dei reality sanno fare di necessità virtù. Con poche eccezioni, le stesse soddisfazioni economiche non saranno proporzionate all'esposizione pubblica richiesta, al numero delle apparizioni, ai possibili traumi che una notorietà usa e getta può infliggere alla vita personale. I reality sono spettacoli a bassissimo costo e ad alta redditività per i produttori. Ed è difficile che a una televisione a basso costo non corrisponda una seduzione da bassoventre. La relazione fra gioco e aspettative occupazionali che si instaura nel reality è tuttavia esemplare di una specie di regressione a un modello di ludicità che precede quella netta separazione fra 'serie' pratiche lavorative e 'futili' esperienze del *ludus* (V. Turner 1982). I concorrenti del *Grande Fratello* giocano se stessi e la loro fisicità esibita in uno spazio ambi-

guo, a cavallo fra logica del lavoro, per definizione dominata dalla fatica, da imperativi esterni e spesso dalla noia, e una libera sperimentazione dell'espressività e delle sue possibilità. Una dimensione sospesa fra gratuità ludica e *spazio delle merci*, come nell'economia dei beni materiali (Lévy 1994). Uno spazio in cui la finzione del puro svago e la simulazione delle apparenze costituiscono comportamenti obbligati, privi di qualunque connotazione morale.

4.6. *Una procace ambiguità*

La nona edizione del *Grande Fratello* consegna immediatamente al grande pubblico un'icona corporale vistosa. È quella che si identifica nelle forme abnormi di una protagonista. I seni della (artificialmente) maggiorata Cristina Del Basso, terza classificata nella graduatoria finale, si impongono come l'icona di un corpo-sineddoche. Come nella figura retorica, la parte sta per il tutto: il busto procace di Cristina monopolizza la rappresentazione della femminilità. Se l'occhio raffigurato nel marchio del *Grande Fratello* allude al significato dell'evento, i seni di *Atomic Titten* Cristina, colonizzando l'immaginario erotico del programma, ne rappresenteranno il significante. L'esibizione di segni abnormi della femminilità rinvia del resto a un substrato simbolico arcaico. L'archetipo perenne della Grande Madre mediterranea – identificata in un seno debordante che allude all'intersezione culturale fra maternità ed eros – può, grazie alle forme di Cristina, incarnarsi in un'icona ipermoderna. Una versione aggiornata delle maggiorate degli anni Cinquanta depurata dalle inquietudini sociali del neorealismo. Oppure, se si preferisce, un'applicazione scevra da complicazioni intellettuali del trasformismo dell'identità sperimentato da Orlan.

Quando partecipa al reality, Cristina ha ventidue anni. Viene da Varese, si qualifica come diligente studentessa di Scienze della comunicazione con l'hobby della lettura. Esibisce già un modesto passato televisivo. È stata 'corteggiatrice' nel reality *Uomini e donne* e semifinalista nell'edizione 2008 di *Veline*, condotto da Enzo Greggio. La partecipazione al reality le frutterà un calendario senza

veli per un numero estivo di *Panorama* e, nel settembre 2009, il ruolo ambito di valletta nel varietà *Colorado Café* trasmesso da Italia 1. La ragazza è orgogliosissima delle sue misure, una sesta taglia di reggiseno che si è regalata non appena compiuti i 18 anni. Un regalo che non serve a compensare alcuna avarizia della natura, visto che la giovane vanterebbe di suo una ragguardevole quarta misura.

La Casa del *Grande Fratello* costituisce l'habitat appropriato per questo corpo innaturalmente ingombrante e per la trama narrativa cui darà vita nei centocinque giorni del programma. La sua fisicità prorompente, chirurgicamente indotta, rende possibile un gioco relazionale che si basa sulla doppia artificialità della situazione. Quella che discende dall'alterazione dichiarata del corpo della protagonista-icona e quella che si manifesta nella microsocietà-laboratorio proposta dalla produzione. L'artificialità dell'icona e quella del contesto non compromettono agli occhi del pubblico la apparente spontaneità della vicenda.



Quello del Grande Fratello è un occhio sempre vigile che scruta corpi in azione. L'artificializzazione del corpo esalta segni abnormi della femminilità e ne fa elementi cruciali di un racconto di seduzione (nella foto Cristina Del Basso, fra i protagonisti dell'edizione n. 9 del 2009).

Il *Grande Fratello* è una competizione che non prevede le regole proprie del fair play sportivo. A differenza dello sport, la competizione è funzionale allo spettacolo e non viceversa. Cristina ha il merito di introdurre nella partita un elemento di accattivante ambi-

guità. La negoziazione di senso cui le sue forme danno vita è ambigua esattamente quanto la natura artificiale del suo seno. Possedere un corpo allusivo, sia per le prosaiche fantasie erotiche che può eccitare sia per le latenze antropologiche che può evocare, espone la ragazza a situazioni non sempre facili. Sin dalle prime trasmissioni sarà l'oggetto di persecuzioni apparentemente bonarie che la esporranno a scherzi impietosi, a docce gelate e a varie piccole angherie quotidiane. Quasi gli altri abitanti della Casa volessero esorcizzare e desacralizzare quella presenza anatomica così ingombrante con il ricorso a gavettoni da caserma.

Eripitur persona manet res, “strappata la maschera rimane la sostanza”, affermava il poeta Lucrezio. Il remoto adagio del *De rerum natura* serviva a sostenere le ragioni della teoria atomistica contro le suggestioni dell'idealismo. Nella Casa del *Grande Fratello*, strappata la maschera delle appartenenze stereotipiche (la seduttrice, il coatto, l'impostore...), la dimensione atomica è enfaticamente incarnata dai seni di *Atomic Titten* Cristina. Il corpo-sineddoche della Grande Madre deve essere ricondotto a una categoria più funzionale alla trama narrativa. Nell'economia emotiva del *Grande Fratello* l'immagine di Cristina dovrà rientrare nello stereotipo rassicurante della femmina civettuola, inevitabilmente bersaglio di rigurgiti di machismo e di invidie muliebri. Una micronarrazione che sarebbe piaciuta a Simmel (2001) quando, nel descrivere l'amore al tempo della modernità, assegnava alla civetteria il potere di imprimere in ogni atto di conoscenza del reale il segno della propria ambiguità. L'ambiguità, a sua volta, rinvia a una dimensione filosofica che il corpo-sineddoche testardamente conserva a dispetto dei rituali di desacralizzazione cui è sottoposto. Valorizzando la funzioni dei sensi, principalmente della vista, Simmel mise fine alle rappresentazioni mentalistiche della sociologia. Fenomeni come la moda, il corteggiamento, la civetteria e la *femminilità* traducevano in concreti oggetti di ricerca il rapporto fra corporeità, mente e cultura. La prossimità coatta che la convivenza nella Casa impone a giovani corpi desiderabili, desiderati e desideranti costituisce, nel lessico del format, una filosofia esistenziale. La stessa che Pasi Falk (1985), agli albori della rivoluzione comunicativa degli anni Novanta, intravedeva nella mutazione genetica che lo sviluppo dei media elettronici

stava inducendo sulla rappresentazione televisiva del mondo. Sua è la concettualizzazione della nozione di *corporeality* e l'esigenza di conferire ad essa una prospettiva storico-sociale. Il corpo possiede in questa ottica la capacità di rendere visibile un ordine composto di *pratiche* (le *tecniche del corpo* descritte da Mauss nei lontani anni Trenta) e insieme di *significati*. Nella definizione di icone corporali ogni società genera paradigmi di senso. E con essi repertori di immagini che Foucault (1966) avrebbe ricondotto all'*archeologia* e *genealogia* del sociale.

4.7. Sulla nave di Foucault

Il ricorso a repertori iconici ha consentito di dar vita nel tempo a innumerevoli combinazioni culturali e a morfologie estetiche che hanno associato la corporeità al suo Altro: lo spirito, l'anima, la ragione, la *res cogitans* cartesiana, sino al Sé di Mead e di Goffman. Di qui un dicotomia mai ricomposta nella cultura occidentale che oppone il *nostro* corpo, percepito dalla soggettività fisica e fisiologica, a quello dell'*altro da me*, raccontato dallo sguardo che osserva e desidera, come nella Casa del Grande Fratello. O che immagina e teme, come era accaduto agli ascoltatori della radiofonica *Guerra dei mondi*. Nell'universo televisivo il corpo torna ad assolvere funzioni primarie di mezzo, linguaggio e simbolo. Come nelle culture primitive può persino incarnare metafore politiche. La negazione del diritto all'uguaglianza può fare a meno dei proclami del neoliberalismo se si afferma un darwinismo dell'immaginario in cui a prevalere non sarà il più idoneo biologicamente ma il più capace di fascinazione mediatica. L'impero della seduzione rinvia a un ordine sociale fondato su gerarchie estetiche in cui le disuguaglianze si riproducono all'infinito e non lasciano speranza di rivoluzione. Meglio: l'unica rivoluzione possibile si identificherà nel mimetismo di Orlan e nella rivolta di un corpo deformato e reinventato dal bisturi. Il corpo-sineddoche che abita la Casa del *Grande Fratello*, vanamente compresso nello stereotipo della femmina civettuola, è invece un corpo che si autogratifica del proprio potere seduttivo.

Per paradosso, la sua presenza dominante è esaltata dagli spazi di convivenza in cui è confinato. Aiutandoci a comprendere un altro elemento fondamentale nella costruzione del racconto senza storia: quello che connette corpi e spazi. La questione è ben presente a Michel Foucault quando dà forma filosofica al concetto di *eterotopia*. Esso rinvia a un'idea di spazio che si connette ad altri spazi consentendoci di sperimentare nuove ubicazioni materiali e simboliche. Lo specchio ci permette di vedere la nostra immagine fisica in un luogo diverso da quello in cui si trova. Il nostro corpo occupa così uno spazio irreali su una superficie reale, quella dello specchio, che possiamo misurare e localizzare. Anche i cimiteri sono luoghi eterotopi perché uniscono e al tempo stesso separano la città dei vivi e la città dei morti, dove le famiglie collocano *nera dimora*. Spazi eterotopi, nel senso di luoghi comunicanti e aperti su altri luoghi, sono anche i teatri e i cinema, dove assistiamo a un'invenzione artistica dello spazio e del tempo diversi dai nostri, oppure i treni da cui osserviamo paesaggi che non abitiamo. E ancora giardini, hotel, carceri, istituti psichiatrici, scuole e collegi. L'eterotopia, i luoghi 'altri' ma perfettamente reali, rappresentano per Foucault una dimensione simmetrica e speculare rispetto a quella dell'*utopia*, che invece descrive ambienti fantastici e comunque privi di qualsiasi localizzazione materiale.

Foucault (1966) individua nella nave lo spazio eterologo perfetto. Essa rappresenta un frammento di spazio galleggiante sull'immensità del mare, privo di una ubicazione stabile. Le navi, connettendo fra loro spazi lontani, hanno dato un impulso decisivo alle diverse esperienze di civilizzazione e alla formazione di un sistema economico di imperi e di stati. Esse non cessano di costituire "la riserva più grande dell'immaginazione. Il naviglio è l'eterotopia per eccellenza. Nelle civiltà senza battelli i sogni inaridiscono, lo spionaggio rimpiazza l'avventura e la polizia i corsari" (Foucault 1994: 1581). Qualche anno dopo, nella conferenza *Des espaces autres* tenuta a Tunisi nel marzo 1967 (Foucault 1998), il filosofo francese avrebbe minuziosamente analizzato i sei principi che gli sembravano concorrere alla definizione delle eterotopie. Fra questi, i quattro che definiscono l'ubicazione spaziale dei corpi osservati/osservanti appaiono del tutto congruenti con la ricerca.

Il terzo principio consente di *sovrapporre in un solo luogo diverse localizzazioni incompatibili* (teatro, cinema, giardini).

Il quarto rende possibile sovrapporre spazi e tempi (principio di solidarietà delle eterotopie con le *eterocronie*). Da una parte biblioteche e musei usano lo spazio per preservare il tempo, sospendendolo e rendendolo immoto. Dall'altro, feste, fiere, eventi sportivi, parchi di divertimento o villaggi turistici propongono un uso gratificante e diretto del tempo che si consuma nello spazio, dando vita alle categorie di *futile* ed *effimero*.

Il quinto principio, per il quale ogni eterotopia è fondata su un "sistema d'apertura e di chiusura che al contempo la isola e la rende penetrabile", spiega il senso dei rituali del corpo. Liturgie igienico-corporali che rispondono a venerande prescrizioni religiose, come gli hammam e i bagni turchi, o pratiche di controllo ispirate alle esigenze della sicurezza, come quelle applicate in caserme e prigioni, assolvono la funzione di dare *solemnità* e *visibilità* all'ingresso in spazi eterotopici.

Il sesto, infine, descrive come lo spazio eterotopico interno si connetta a uno spazio esterno, attraverso *l'illusione* e la *compensazione*.

Foucault giungeva così a una radicale contrapposizione fra i luoghi fantastici delle 'utopie che consolano', inventando spazi dell'immaginazione in cui nulla è impossibile o proibito, ed 'eterotopie che inquietano'. Le eterotopie si basano infatti su divieti: cose che non si possono nominare, luoghi comuni spezzati e aggrovigliati, sintassi che sfugge all'ordine e permette di tenere insieme le parole e le cose. Così le utopie possono dar vita alla narrazione nella forma della *fabula*, mentre le eterotopie "inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica, dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi" (Foucault 1998: 7-8). Il labirinto di Borges o il castello di Kafka sono spazi per definizione eterotopici.

La Casa del *Grande Fratello* va ascritta alla stessa categoria. Come si trovasse in un teatro o in un cinema, il pubblico televisivo può assistere a una narrazione simultanea ambientata in luoghi e tempi che non coincidono con quelli della vita reale. È l'effetto prodotto da una regia che fornisce il replay di episodi accaduti prima della trasmissione serale. L'ambiente artificiale, eterotopico, vive un tempo

eterocronico: come in una festa, in una gita a Gardaland o nella partecipazione a un match calcistico, il tempo si consuma in uno spazio precisamente circoscritto. Consentendo una gratificazione tanto intensa quanto effimera. Un preciso rituale (le selezioni che includono, le *nominations* che escludono, il sistema di premi e sanzioni amministrato dall'invisibile Grande Fratello) conferisce un surrogato di solennità a una vicenda di per sé prosaica e spesso insopportabilmente noiosa. La relazione fra dentro e fuori – esemplare il racconto del 'ritorno all'esterno' del concorrente eliminato che evoca con poca ironia la chiusa dantesca ("e quindi uscimmo a riveder le stelle", *Inferno*, XXXIV, 139) – si produce tramite espedienti tecnici e narrativi fondati sull'illusione e la compensazione. L'eterotopo, identificabile nella Casa del *Grande Fratello*, produce l'illusione del naviglio di Foucault. Rappresenta lo spazio che rende possibile una celebrità usa e getta, producendo e consumando icone del desiderio, della seduzione, della popolarità. Questa narrazione, orientata a un immaginario solubile e ambientata in uno spazio eterotopo, assolve però una funzione diversa da quella individuata da Foucault. È una funzione consolatoria, di compensazione rispetto a un vissuto non gratificante che una provvisoria celebrità cerca di riscattare.

4.8. Fenomenologia del corpo-sineddoche

Il corpo-sineddoche di *Atomic Titten*, recluso e trionfante negli anfratti della Casa del *Grande Fratello*, è una perfetta allegoria della tensione fra corpo materia (*Körper*) e corpo racconto, esperienza, allusione (il *Leib* freudiano). Bataille aveva individuato nella sperimentazione libidica del corpo la sola residua possibilità di trasgressione concessa dalla modernità. Gli mancava l'esperienza del *Grande Fratello*, dalla quale avrebbe tratto una lezione epistemologica. Perché i corpi in azione dei reclusi volontari non sono affatto corpi trasgressivi. Identificano al contrario una sorta di conformismo consensuale, che la formula dello 'sdoganamento della normalità' esprime perfettamente. Il segreto di corpi banali in perenne movimento consiste nel continuo oscillare fra due polarità di

significato. Da un lato la normalità sdoganata che indossa i panni dell'ordine, del quotidiano, di un rassicurante 'profano'. Dall'altro l'ipernormalità che evoca la liminalità catodica, la festa digitale, l'inviolabile sacralità del format televisivo. Ancora una volta il medium è il messaggio: la trasgressione evocata, allusa, solleticata a trainare gli ascolti, è depurata dal filtro mediatico. I corpi-armatura dei maschi e i corpi-calendario delle femmine della Casa si fanno innocua allegoria di un ordine sociale ipermoderno. Un ordine in cui "la sessualità è diventata il feticcio più in voga [...] e l'interesse per il benessere fisico ha assunto un'intensità nevrotica" (Eagleton 1998: 83-84). La loro narrazione richiama anche, tuttavia, le culture popolari tradizionali, come nell'esempio del carnevale indagato da Bachtin (1965). Il corpo popolare è espanso, grottesco. È un corpo dell'eccesso. Il corpo plebeo del carnevale sta al corpo aristocratico, al corpo artistico del canone rinascimentale, come la fisicità pop del busto-sineddoche di Cristina sta ai corpi patinati e filiformi che sfilano sulle passerelle della moda. Il tratto saliente del realismo grottesco che presiede al carnevale è l'*abbassamento*. Vale a dire la trasposizione di tutto quello che è elevato, spirituale, ideale e astratto in una dimensione materiale e corporale: quella che allude all'unione indissolubile della terra e del corpo.

Esattamente come nei riti di carnevale descritti da Bachtin, l'ordine espressivo del *Grande Fratello* allude a una falsa trasgressione³.

I comportamenti sono sottoposti a una censura costante, che

³ Bachtin interpretava il carnevale come un'occasione di trasgressione collettiva con caratteri di critica del potere e di resistenza al dominio. Langman (2000, 2008) scorge il bisogno di un ritorno alla dimensione trasgressiva del carnevale nella fortuna dei tatuaggi e del piercing, nella musica e negli stili di vita ispirati alla subcultura punk e persino in quello che definisce stile di abbigliamento *porno chic*. Questa *rivolta dello stile*, secondo la definizione di Hebdige (1979), usa il *primitivo* come opposizione al conformismo della tarda modernità, mostrandosi come un tentativo, ancora minoritario e parziale, di contestare i codici del disciplinamento sociale e dar vita a 'momenti di utopia'. Rovesciando la vecchia formula di Marcuse, la contestazione del corpo fungerebbe da *desublimazione repressiva* per quanti (gli inadatti) non si riconoscono nei modelli dominanti di società, cultura ed economia.

deve garantire il rispetto dell'etica familiare e della sensibilità delle sterminate platee televisive. La sessualità, ingrediente primario della spettacolarizzazione del banale, è vigilata. Nell'edizione numero 10 Massimo Scattarella, fra i favoriti per la vittoria finale, verrà espulso per essersi lasciato sfuggire una bestemmia durante un chiacchiericcio con un'altra concorrente. L'episodio alimenterà un'intera serata del programma. Tre ore di trasmissione per la bestemmia più commentata della storia d'Italia. Il rito espiatorio dell'allontanamento dalla Casa del trasgressore ripristinerà un inflessibile ordine simbolico.

Carmine Castoro, giornalista e autore televisivo, individua nei reality una relazione diretta fra commercializzazione del sesso e icona corporale. Tale relazione non si sottrae all'etica fondamentale perbenista del programma. La sessualità detiene però una centralità che nessun altro prodotto della cultura di massa, nemmeno la pornografia, possiede:

...Il sesso in Tv e nella celluloide è merce nel significato più pregno e totale del termine, crea astrazioni, confronti, ambizioni: è la vera fiaba ammaliatrice che blandisce i nostri istinti repressi e alienati, e indica un cammino di rivincita a buon mercato. E così la dotazione fisica, qualsivoglia, diventa, oltre che un business per i furbi, un merito di fatto, che fa schizzare al top della notorietà chi la possiede, al di là di ogni altro valore personale... (Castoro 2009: 46)

e più avanti:

Il reality satura il nostro senso di colpa verso la realtà più invasiva e incoercibile di cui non riusciamo più a farci carico, nel pensiero e nelle dinamiche di convivenza, e per farlo deve ridurre la singolarità a shock, rappresentazione sovraccarica, cortocircuito delle nostre difese, addensato di rimosso e desiderio (Castoro 2009: 139).

La riflessione di un addetto ai lavori che ben conosce le strategie produttive dei generi televisivi porta con sé, a mezzo secolo di distanza, l'eco della critica rivolta all'industria culturale da Horkheimer e Adorno, dell'indagine semiologia di Baudrillard, delle graffianti osservazioni di Debord. Critiche forse accigliate, in parte

retaggio di una diffidenza aristocratica per la cultura di massa. In ogni caso, letture suggestive e potenti di uno dei percorsi caratterizzanti la tarda modernità. La nostra epoca è transitata, nel corso di pochi decenni, dall'attrazione-repulsione che la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte esercitava su Benjamin alla contemplazione della 'vita in diretta'. Processo reso possibile da tecnologie della comunicazione sempre più sofisticate e invadenti.

Il tentativo di sdoganare per via mediatica la normalità, conferendole un'aura di seduttività artificiale, ha del resto attirato l'attenzione dei sociologi della comunicazione.

Abercrombie e Longhurst (1998) descrivono il nostro tempo come una stagione dominata dall'estetizzazione della vita quotidiana. Le immagini veicolate soprattutto dal medium televisivo producono un effetto di saturazione replicando all'infinito l'invito a guardare. Importante è vedere, soddisfare il bisogno mai sazio di immagini. Al cuore un'ideologia conservatrice: il racconto è così saturo da rimuovere l'appello a trasformare il mondo che accomunava pensatori ottocenteschi, pur ideologicamente lontani l'uno dall'altro, come Marx, Comte e Spencer. Adottando una prospettiva non dissimile, Brian Pronger (2002) farà addirittura ricorso alla formula *Body Fascism*. Un regime caratterizzato da un nuovo totalitarismo, generato dalle logiche del consumo di massa e capace di ispirare comportamenti e stili di vita profilati sul format narcisistico della pubblicità televisiva.

Ancora Abercrombie e Longhurst offrono una chiave di lettura di questa metamorfosi al tempo della globalizzazione, approfondendo ruolo e responsabilità dei grandi media. Essi, soprattutto a partire dall'innovazione tecnologica prodottasi negli anni Novanta (satellite, digitalizzazione, multimedialità), avrebbero via via differenziato i pubblici, trasformandoli in audience. E l'audience, a sua volta, si sarebbe articolata in varie tipologie.

Nelle società premoderne essa si identificava in forma *semplice*, con spettatori presenti in loco, come nel caso del teatro, dei giochi popolari di piazza o dei riti religiosi. Un'audience con caratteristiche proprie delle società di massa si svilupperà fra XIX e XX secolo con la diffusione dei grandi media di prima generazione: giornali, cinema, televisione. Prende così forma un pubblico anonimo e atomizzato, che fruisce a distanza del prodotto comunicativo e spettacolare elaborato altrove ed esprime una modalità di gradi-

mento indiretto. Si acquistano biglietti di ingresso e abbonamenti, si censisce l'ascolto contabilizzandolo progressivamente. Si affermano procedure di rilevazione che decretano le sorti commerciali dell'offerta di intrattenimento.

L'audience che Abercrombie e Longhurst definiscono *diffusa* appartiene a una stagione più recente della modernità, quando i media si sono fatti pervasivi e presenti in tutti gli ambienti sociali. Ogni cittadino è costantemente parte di un pubblico, che la diversificazione e specializzazione degli strumenti di produzione collocherà in una filiera di offerta diversificata. I pubblici dell'audience diffusa sono assimilabili ai fan sportivi, musicali o di cinema, ai quali i media offrono risorse per sviluppare percorsi immaginativi e produrre oggetti simbolici o identità fittizie.

Il pubblico dei reality televisivi appartiene con evidenza a questo ultimo profilo di pubblico-audience.

4.9. *Il pop aristotelico*

Per comprendere l'universo dei *body reality* è utile rifarsi, oltre che ai contributi degli studiosi dei media, a intuizioni che troviamo disperse nella produzione di studiosi come Morin, o più sistematicamente in Ritzer (2000). Chris Shilling (1993) ha offerto alla teoria sociale una prima ricostruzione sistematica sul tema della corporeità postmoderna. Un contributo speciale viene da uno storico della società come lo statunitense Ray Browne, considerato il padre degli studi sulla cultura popolare e l'ideatore del termine *pop culture*. Una cultura di massa fondata sull'accessibilità diffusa ai media e sulla loro crescente funzione di intrattenimento, della quale proprio i reality televisivi gli sembravano costituire una delle espressioni più significative. Si può attingere alla sua curiosità ironica ma senza pregiudizi per analizzare quel condensato di emozioni e di stereotipi che anima la trama non scritta dei reality e che si affida senza sussiego all'icona corporale⁴.

⁴ Il campo di applicazione delle ricerche di Browne, scomparso nel novembre 2009, è sterminato. Ha dedicato studi ponderosi a Topolino, a

Anche la politica fa ingresso con gli anni Novanta-Duemila nel vasto territorio della *pop culture*. Per Mazzoleni e Sfardini (2009) la *politica pop* sottrae eventi, immagini del potere, biografie di leader, narrazioni e messaggi verbali al complesso sistema di significanti e significati che faceva capo all'ideologia e alle vecchie appartenenze subculturali. Tendenzialmente autoreferenziali e comunque rigorosamente separati dall'ambito della quotidianità e dello spettacolo, questi racconti dell'immaginario vengono proposti in forme e formati che devono anch'essi obbedire all'imperativo del 'divertirsi da morire'. La politica pop può trasformarsi in spettacolo e in divertimento, contribuendo a semplificare a uso di un universo di spettatori-consumatori-elettori la rappresentazione del mondo. Questa rappresentazione restituisce centralità al corpo dei leader. In alcuni casi può persino conferire dignità di leader a icone corporalmente seducenti anche se prive di un credibile profilo politico. Per Langman (2003) la nozione controversa di *pop culture* si fa intuitiva se la si collega al suo solo imprinting narrativo: la pubblicità commerciale televisiva. I corpi del desiderio catodico danno vita alla commercializzazione della salute, della bellezza e della moda alimentando la promessa di identità affascinanti (*glamorous*) e di una sessualità estatica. È per questa via che si afferma contestualmente una narrazione pericolosamente semplificante del potere cui allude il populismo digitale del *Grande Fratello*.

La pubblicità commerciale si serve d'altronde di tecniche psicologiche comuni a quelle che presiedono alla cattura del consenso nel mercato politico. L'elettore consumatore è invogliato a soddisfare bisogni immateriali sotto forma di desideri. Desideri che a loro volta si materializzano in immagini e nell'illusione di entrare a far parte di una comunità che fornisce identità, per quanto effimera e instabile. La partecipazione ai riti del consumo come a quelli della politica è mediata dagli strumenti di comunicazione ma può

Madonna e Michael Jackson, ai telefilm delle serie *Love Boat* e *Happy Days*, alla passione per gli adesivi e ai romanzi sentimentali della serie *Harlequin*, alla pubblicità e al consumo di tabacco, alle bambole della *Barbie Generation*, alle caramelle gommose, alle t-shirts, alle carte da gioco e a numerose altre fenomenologie della *pop culture*.

dar vita a liturgie collettive e a ‘società di discorso’. Ciò esige forme di comunicazione veloci, facili e dirette. Uno spot commerciale televisivo o una clip di propaganda elettorale riprodurranno sempre espressioni facciali, pose, comportamenti e situazioni reali che replicano stereotipi culturali saldamente insediati nell’immaginario di massa. Anche quando si associa a politiche e personalità progressiste, la funzione della propaganda pop è conservatrice. Il prodotto da promuovere non potrà che riprodurre significati e immagini coerenti con il paradigma culturale dominante. Le icone corporali che alludono al successo, al potere, alla bellezza, alla salute rappresenteranno molteplici variazioni sul tema di modelli consolidati (Porro 2008b). Con caratteristiche ricorrenti di tipo fisiologico (la gioventù), estetico (la bellezza), psicologico (il narcisismo), erotico e produttivistico (l’efficienza, la performance).

In questa strategia iconica, a lungo concentrata sull’immagine maschile del Capo, acquista un rilievo speciale la rappresentazione del corpo femminile. La sua erotizzazione deve suggestionare gli uomini ma prima ancora indurre emulazione fra le donne⁵.

Nella prospettiva tracciata da Shilling, da Browne, da Mazzoleni e da Langman, i corpi della pubblicità, i corpi della *pop politics* e quelli dei reality assomigliano a specie differenti di un identico genere. A omologarli è la glorificazione mediatica dell’icona corporale. Capace di ispirare immagini dominanti del potere ma anche, non paradossalmente, della contestazione al potere. Sono icone pop con velleità ironico-trasgressive, più che desueti simbolismi politici, a identificare l’azione contro culturale dei giovani arrabbiati dei centri sociali.

Un’autentica irruzione iconica nella vita quotidiana, finalizzata proprio a semplificare e a rendere meno traumatico l’approccio di massa alla rivoluzione informatica, è del resto rinvenibile anche in altri fenomeni meno osservati dalla ricerca sociale. Si pensi alle piccole icone partorite dal genio comunicative di Steve Jobs, stilizzazioni di

⁵ John Berger (1988) ancora alla fine degli Ottanta rivelava come la filosofia dei creativi dell’advertising si ispirasse allo stereotipo per cui “gli uomini guardano le donne e le donne guardano se stesse mentre sono guardate”.

corpi digitali che contribuirono a posizionare la Apple nella guerra informatica degli anni Ottanta-Novanta. Le faccine degli emotikon popolano lo *screen* dei nostri cellulari proponendosi come un surrogato espressivo di sentimenti e umori. Le tecniche di photoshop consentono rielaborazioni ironiche della ritrattistica fotografica digitale. Nel mondo di *Second Life* abitano gli *avatar* che permettono di personalizzare in maniera accattivante o aggressiva la rappresentazione fisica del sé. La stagione incipiente della *pop culture* è caratterizzata dal successo e dalla diffusione di pratiche comunicative come i social network, dal trionfo del digitale, da un bricolage relazionale che consente usi più originali e personalizzati delle reti mediali. Il solo linguaggio unificante è quello che allude alle icone del corpo, come nei culti arcaici della Terra e della Madre primigenia. La vita quotidiana nella Casa del *Grande Fratello* riproduce puntualmente rappresentazioni del Sé e stili relazionali modellati sul paradigma pop.

L'attività prevalente dei concorrenti reclusi pare un'attesa di cui non è chiaro l'oggetto, come nell'approssimarsi della crisi di panico in una personalità disturbata. Tutti sono consapevoli che qualcosa sta per accadere, ma nessuna fra le sorprese enfaticamente o maliziosamente anticipate dalla conduttrice giungerà davvero inaspettata. Il vero copione del programma consiste nel puro e semplice dinamismo corporale dei protagonisti. L'azione, dai tempi solitamente lenti, è capace di repentine accelerazioni. A differenza dei contesti drammaturgici le manca però quel *retroscena* che Goffman (1959) riteneva necessario ricostruire per comprendere il senso delle interazioni sociali. Nella Casa pop tutto avviene in diretta, tutto è posto in primo piano. Esplosioni di collera o fioritura di nuovi amori rientrano in un orizzonte di aspettative calcolato dagli autori del programma e pregustato dal pubblico. Sotto questo profilo, il genere che più si avvicina al reality è la telenovela. Il ritmo temporale coincide con quello vissuto, lo svolgersi degli eventi è quanto di più prevedibile. La trama della telenovela è affidata a un canovaccio fragile e ripetitivo. Nei reality il copione non scritto, altrettanto fragile, prevedibile e ripetitivo, a un gioco di ruolo fra i concorrenti. Telenovelas e reality condividono anche l'ambivalenza ideologica. Entrambi sono ascrivibili al modello della trasgressione controllata, destinato ad assolvere funzioni di rinforzo dell'ordine sociale in contesti di democrazia

matura. In altro contesti culturali, caratterizzati da apparati sociali tradizionalistici, di tipo comunitario, politico o familistico, come nel caso delle telenovelas brasiliane o dei reality cinesi (bruscamente messi al bando dal regime), sembrerebbero però aver contribuito a mettere in circolo timide istanze emancipatrici.

Il racconto del *Grande Fratello* ha un'ubicazione spaziale: la Casa prigione. Ha un'azione: la narrazione di corpi seduttivi. E ha un tempo: quello scandito dall'espedito spettacolare delle *nominations* e delle eliminazioni progressive. Questa unità di luogo, di tempo e d'azione ci riconduce, a ben vedere, a un archetipo drammaturgico classico: quello descritto venticinque secoli prima da Aristotele.

4.10. Ritorno al panottico?

La luminosa casa prigione che fa da fondale alla vicenda televisiva non assomiglia affatto, come ha sostenuto qualche osservatore, al *non luogo* di Marc Augé. Non è cioè uno spazio socialmente rarefatto, stereotipato e anonimo, come un aeroporto internazionale o un ipermercato. Al contrario, è un territorio che ha il respiro dei desideri e degli umori di chi provvisoriamente lo abita e ne riproduce la cangiante densità emotiva. Si può definirlo un *iperluogo*, come un'animata casbah mediorientale o la curva occupata da una tifoseria calcistica il giorno del derby. Un iperluogo che è però, come i non luoghi di Augé, destoricizzato, privo di memoria. Un territorio da consumare, 'usa e getta' come le icone corporali che lo popolano. Lo spazio eterotopo è l'esatto opposto degli mnemotopi, i templi del ricordo perenne. Gli mnemotopi delle Grandi Narrazioni ospitano memorie che si vogliono imperiture, consegnate a icone eroiche e a corpi di pietra. L'iperluogo o eterotopo della Casa, scenario di infinite *micronarrazioni* quotidiane, è popolato da corpi viventi destinati a un repentino oblio.

La Casa che ospita le vittime gaudenti del *Grande Fratello* è, tecnicamente parlando, un reclusorio. Le tradizionali liturgie carcerarie vi sono replicate in modo esplicito. Come in un penitenziario, prima di accedere alla Casa i partecipanti vengono privati di orologi

e cellulari. Nelle prime edizioni era anche rigorosamente inibito qualsiasi contatto con l'esterno, regola che verrà successivamente mitigata e sottoposta a deroghe per ' motivate eccezioni ' concesse del Grande Fratello. L'iperluogo narrativo è uno spazio panottico, in cui le logiche d'azione sono rovesciate rispetto al modello classico. I molti (il pubblico) osservano i pochi (i concorrenti) e i corpi dei detenuti vanno esibiti anziché nascosti. Accostare il panottico e la Casa del *Grande Fratello* non sembri una bizzarria. Nella sua forma originaria, elaborata da Jeremy Bentham (1748-1832) e appassionatamente indagata da Michel Foucault, il panottico risponde a una ragione umanitaria. Quella di sottrarre l'espiazione della pena dei condannati alla violenza materiale sui corpi, nella forma delle pene corporali e in quella estrema delle esecuzioni capitali. Il panottico è un carcere concepito con criteri razionali sino all'ossessività. Ancora oggi, la struttura topografica a raggiera e per bracci dei moderni penitenziari ne riproduce i criteri. Il panottico è il luogo dove pochi secondini controllano numerosi detenuti. La filosofia di questo strumento penitenziario costituisce un'autentica celebrazione della modernità. Anticipa di un paio di secoli l'idea della fabbrica industriale a catena di montaggio. Disegna una geografia dello spazio scientifica e funzionale alle finalità attribuite alla detenzione. Soprattutto, riposa su alcuni capisaldi tipici della mentalità moderna. Il più importante è l'associazione di tempo e spazio nell'espiazione della pena. Il condannato non sarà più terrorizzato dalla minaccia della sofferenza inflitta a colpi di frusta o costretto a convivere con l'attesa della morte. La condanna inflitta consiste nella privazione del tempo, nella sospensione delle libere relazioni personali e sociali, nel confinamento nello spazio. Essa sarà precisamente calcolata in anni, mesi e giorni di detenzione, in proporzione alla gravità del reato commesso, e tecnicamente amministrata dalla giustizia penale con criteri ritenuti oggettivi (*la legge è uguale per tutti*). Il carattere afflittivo della pena si manifesta nell'occultamento del corpo del condannato. Nelle pratiche espiatriche premoderne – pene corporali ed esecuzioni – era invece esibito e sottoposto a un pubblico rito di degradazione cui veniva attribuita una funzione pedagogica. Nel tempo i meccanismi panottici di dominazione e controllo hanno conosciuto trasformazioni significative. In origine il panottico serviva a imporre al

sorvegliato un regime presieduto da un'inflexibile routine. Tentativi di rivolta o di fuga venivano repressi e puniti con pene accessorie, quasi sempre consistenti in un prolungamento e/o in un inasprimento del regime penitenziario. Solo raramente si ricorreva a pene corporali che andavano però comminate attraverso procedure rigorosamente codificate. In termini weberiani, il panottico rispondeva insomma a una tipologia *legal-razionale*, propria della modernità occidentale. Il panottico concorre per Foucault (1977) a dar vita a un'*anatomia politica*. Rappresenta anzi per la microfisica del potere uno degli strumenti esemplari attraverso cui l'anima si trasforma nella prigione del corpo, associando coercizione materiale e filosofia dell'ordine. Il regime panottico sarà progressivamente limitato nella sua applicazione a figure ritenute refrattarie agli ordinari dispositivi di controllo: soggetti psichiatrici, criminali violenti, detenuti colpevoli di crimini efferati o portatori di allarme sociale (terroristi, capimafia, killer seriali). La filosofia del panottico, estesa per oltre un secolo a fasce di popolazione non carceraria ma costretta in spazi riservati e separati – lavoratori di fabbrica, soldati, scolari, pazienti ospitati in strutture sanitarie, indigenti accolti negli ospizi –, ha conosciuto una metamorfosi materiale e simbolica. Da strumento d'elezione per pratiche di sorveglianza diverrà parte di più complesse strategie di prevenzione. Il controllo-attraverso-la-sorveglianza, che nei regimi totalitari, fondati sul principio di delazione, consisteva nel 'tutti guardano tutti' e nel panottico classico fa ricorso ai 'pochi che guardano molti', giunge nella tarda modernità alla fase del 'tutti guardano alcuni?'. Nei sistemi penali della tarda modernità la vigilanza è sempre più affidata a strumenti tecnologici (videosorveglianza, braccialetti elettronici) e le strategie del controllo rispondono a un diverso imperativo sociale. Più che alla vigilanza repressiva sugli *insider*, quelli che 'stanno dentro', si mira a precludere l'accesso agli indesiderati, gli *outsider*. Soggetti facilmente identificabili da stigmi corporali, come il colore della pelle nel caso dei migranti clandestini o una fisicità incolta e dimessa (mendicanti, abitanti di ghetti urbani e quartieri fatiscenti). Bauman (2008) ha denominato questo potere che esclude un Secondo *Big Brother*. La sua priorità consiste nel preservare la linea di separazione fra *inadatti* e *adatti*. Il primo *Big Brother* si preoccupava di vigilare sulle uscite. Il secondo si concentra sulle entrate. Così l'uma-

nità occidentale può celebrare con commossa solennità la caduta del Muro della Guerra Fredda e al tempo stesso erigere nuovi muri, più alti e tecnologicamente attrezzati, alle frontiere fra mondo del benessere e Terzo Mondo. La commercializzazione a fini privati di sofisticate apparecchiature di sorveglianza, destinate a mantenere le entrate inaccessibili, costituisce un business dai fatturati in costante ascesa. Il buffo rituale della confisca di tagliaunghie e bottigliette d'acqua minerale ai controlli aeroportuali appare una perfetta metafora della razionalità irrazionale di questa strategia planetaria. Nella prospettiva di Bauman, la sicurezza tenda così a coincidere con l'esclusione degli *inadatti*, identificati come i meno vigilabili. Gli *inadatti* sono tutti coloro che rifiutano la connessione obbligata fra esclusione e sicurezza e con essa le crescenti incursioni nella privacy di tutti. Per sopire i risentimenti, i cittadini-sudditi sono invitati a collaborare. Sopra ogni bancomat campeggia l'esortazione ai clienti ad adottare la dovuta cautela nella digitazione del pin. A ogni check in aeroportuale i passeggeri sono invitati a sopportare i disagi indotti dalle esigenze di controllo in nome di un superiore interesse collettivo. Ai primi del 2010 entrano in funzione *body scanner* capaci di mettere a nudo e frugare i corpi dei passeggeri tramite una sofisticata diagnostica per immagini dell'antiterrorismo.

Votare per allontanare i concorrenti non più adatti dalla Casa del *Grande Fratello* costituisce, secondo Bauman, una perfetta allegoria dell'ordine sociale nella modernità liquida. Fondato sulla combinazione di interiorizzazione della paura, controllo tecnologico e un simulacro di responsabilità civica. Tramite il gioco impietoso delle *nomination* i concorrenti si trasformano in responsabili o vittime dell'identificazione dei nuovi *outsider*. Tutti i telespettatori possono partecipare al rito di esclusione che si materializza con l'espulsione fisica dalla Casa degli *inadatti* a proseguire la competizione. La sorveglianza via telecomando obbedisce così all'inflexibile coppia binaria che oppone desiderabilità degli *insider* a indesiderabilità degli *outsider*⁶.

⁶ Nel corso di ogni puntata, a cadenza settimanale, ogni concorrente candida all'allontanamento dalla Casa due (in qualche caso tre) compagni di gioco. I due (o tre) partecipanti che subiscono più designazioni vengono sottoposti

Gli esclusi, esaurito fra abbracci, lacrime e singhiozzi l'ipocrita rituale dell'addio ai compagni di avventura rimasti in gioco, dovranno immediatamente trasformarsi in complici zelanti della produzione. Esibendo davanti alle telecamere lo stesso fair play che si pretende dal tennista appena sconfitto nell'intervista a bordo campo.

4.11. Un ozio senza riposo

L'ozio indaffarato che caratterizza la vita nella Casa pop è interrotto da poche incombenze pratiche, come l'igiene personale, la confezione dei pasti e le pulizie domestiche. Una parte dell'attività quotidiana è riservata alla preparazione della prova settimanale che impegnerà i concorrenti sottoponendoli all'insindacabile giudizio del Grande Fratello. La prova ha per posta in palio un budget settimanale collettivo per la spesa. Se la prova non è superata una parte della somma in gioco viene perduta. Altrimenti consente un incremento del budget settimanale a disposizione del gruppo. Le prove hanno conosciuto nel tempo poche varianti: test di cultura generale, prestazioni fisiche o artistiche, esercizi di abilità, simulazioni teatrali, esibizioni di karaoke o di danza. Nella terza, quarta e quinta edizione della versione italiana al concorrente giudicato più bravo è stato concesso di trascorrere una notte nella suite della Casa insieme a un altro concorrente a sua scelta. Dalla quarta edizione in poi chi realizza la valutazione peggiore è condannato a passare la notte in compagnia di un amico nel tugurio, un locale che evoca sinistramente l'isolamento in carcere o le camere di punizione delle antiche caserme. La minaccia del 'pane e acqua' e quella della cella di isolamento ripropongono anche qui una versione appena edulcorata del tradizionale regime

al giudizio del pubblico televisivo. Il televoto ha un costo minimo (un euro addebitato sulla scheda telefonica) e ha per esito l'eliminazione, la settimana successiva, del concorrente designato dai telespettatori. I concorrenti sopravvissuti alle successive eliminazioni si contendono alla fine un premio in denaro che ha raggiunto i 900.000 euro in occasione della sesta edizione, contro gli 'appena' 250 milioni di lire assegnati nella prima edizione del 2000.

carcerario. L'aspetto originale consiste però nella combinazione di dinamiche di competizione e cooperazione. Il gruppo viene scomposto stimolando contrasti, gelosie e idiosincrasie personali. Quando qualche conflitto esplose, tutti sono obbliganti a parteggiare pubblicamente per uno o l'altro dei contendenti. Poi, in ossequio a un collaudato palinsesto, il gruppo è ricomposto nelle forme di una provvisoria solidarietà. L'imperativo è superare la prova collettiva da cui dipende l'economia alimentare di tutti i reclusi. Quando il Grande Fratello si sarà espresso sull'esito dell'impresa, potranno scatenarsi recriminazioni e processi di colpevolizzazione circa il contributo fornito dai singoli. Anche la scelta del partner con cui dividere la suite in caso di premio diverrà oggetto di gelosia, invidia, processi alle intenzioni. La dinamica dell'insieme che si compone e scompone dà vita a una sorta di *configurazione mobile*. Quello che prende forma è un microsistema sociale in continua trasformazione. Esso avrebbe forse incuriosito Norbert Elias quando indagava la danza o i moderni giochi sportivi di squadra come esempi del costante adattamento dell'azione sociale all'evoluzione dei gusti e dei comportamenti prodotta dalla civilizzazione. Non solo: i concorrenti sono tutti *ospiti* della Casa. La parola latina *hostis*, che indica allo stesso tempo l'*ospite* e il *nemico*, rende bene la relazione ambigua che presiede al gioco. Gli ospiti del reality vivono in un regime di reciprocità che favorisce il dono (l'amicizia, l'affetto, in qualche caso il sesso). Ma allo stesso tempo accettano la possibilità del sacrificio: un capro espiatorio, destinato all'espulsione dalla comunità, sarà immolato ogni settimana sull'altare del televoto.

La produzione segue una precisa strategia narrativa. Occorre familiarizzare gli spettatori con la quotidianità della Casa, replicando con il ricorso al replay i tempi del vissuto. Ai concorrenti, viceversa, si impone una netta cesura rispetto alla loro esistenza abituale. La segregazione fa della vita in comune un oggetto di consumo per le platee televisive. La privazione meno appariscente, ma forse più crudele fra quelle cui i partecipanti sono sottoposti, riguarda il diritto al segreto. Perdere il diritto al segreto significa rinunciare alla possibilità di condividere la fiducia. La condivisione del segreto esige un 'altro' percepito come solidale e fidato: l'amica del cuore, il fratello maggiore, una figura di riferimento che abbia sostituito, secolarizzan-

dola, quella antica del direttore spirituale. Nella Casa si convive con compagni di avventura che sono però anche potenziali *competitor*. Ognuno identifica nel corso della vicenda uno o più destinatari delle proprie confidenze. Come prevedibile, però, in un universo di solidarietà fittizie dominato dalla filosofia del *mors tua vita mea*, quella della lealtà rinnegata costituirà una vicenda in continuo aggiornamento. Il tema della fiducia tradita è uno dei leit-motiv della narrazione. La sua densità emotiva, quando viene verbalizzata, naufraga quasi sempre nella più disarmante banalità. Ancora una volta sarà affidata alla comunicazione corporale l'espressione di frammenti di autenticità. La neotelevisione, impegnata a sdoganare la normalità, possiede a tal fine una risorsa aggiuntiva rispetto alla televisione tradizionale. La vita dei/nei reality di seconda generazione, regolati dalla legge del format, ha pochi punti di contatto con quella raccontata dai vecchi reality, che aspiravano a dare forma televisiva all'eredità del cinema verità. La banalità quotidiana può però essere raccontata dall'occhio sempre vigile delle telecamere, farsi *narrazione somatica* di sentimenti ed emozioni. Anche il racconto della lealtà tradita acquisterà efficacia prevalentemente attraverso la gestualità, il pianto, la mimica facciale, le pose del corpo.

Nella maggior parte dei casi la fiducia mal riposta ha a che fare con il tema dominante della conquista e della competizione. Ci si rinfacciano confidenze svelate, affermazioni male interpretate, pettegolezzi riportati. La delusione precipita nel rancore se subentra il sospetto della concorrenza sleale. La preferenza per un possibile partner sentimentale, una volta confidata, sembra generare un diritto di esclusiva. Il tradimento imperdonabile è quello subito dal/la confidente.

La vita artificiale della Casa drammatizza situazioni relazionali consuete, come la gelosia e il sospetto. Presenta tuttavia anche aspetti peculiari. La convivenza, per esempio, fa dell'oggetto del desiderio una presenza corporale costante. Ciò preclude ai prigionieri della Casa quell'esperienza della distanza e della lontananza che assolve funzioni fondamentali in tutte le trame narrative dell'amore romantico. La non presenza dell'oggetto del desiderio alimenta la nostalgia, stimola fantasie, ispira le tattiche del gioco sentimentale, mette alla prova. La presenza incombente e costante sia dell'oggetto del desiderio sia dei

potenziali rivali nella partita della seduzione, la fisicità immediata che presiede al gioco, ne stravolgono le dinamiche. Le stesse strategie riconducibili ai diversi stereotipi della seduzione possono entrare in crisi. Nella Casa del *Grande Fratello*, come ovunque del resto, la conquista non è quasi mai il frutto di quella fascinazione improvvisa che la cultura romantica associava al ‘colpo di fulmine’. L’attrazione segue percorsi sghembi, spesso è incoraggiata da eventi casuali. Nel reclusorio televisivo questo mistero della psiche umana verrà sottoposto a un esame autoptico ripetuto. Sarà oggetto di spericolate confessioni, di dichiarazioni sussurrate o impudenti, di elaborazioni consolatorie. Nel sub-repertorio delle confidenze di genere non mancherà un florilegio di luoghi comuni, spesso a impronta sessista: “che uomo sei se non ci provi?”, “in amor vince chi fugge”, “chi disprezza comperà” e così avanti in un’orgia di malinconiche banalità.

4.12. *Totem e tribù*

Il racconto della seduzione rappresenta il piatto forte del programma e il tema dominante di infinite digressioni narrative. A caratterizzarle sono il regime di convivenza, la compressione dell’intimità, l’abdicazione alla privacy, la stessa contrazione della sfera del pudore. Tutti elementi portanti di quella civilizzazione occidentale che la sociologia storica ha associato alla sacralizzazione del privato. Forse non è azzardato ipotizzare che ad attrarre il pubblico di una rete generalista verso un racconto di seduzione carceraria sia proprio la messa in scena di un’esperienza di *decivilizzazione*. In essa possono convivere forme di controllo totalitario e disinibita ostentazione dell’intimità. Questa narrazione richiama altre esperienze caratteristiche della comunicazione ipermoderna. Un caso esemplare è quello dei *writer* che scelgono muri e spazi pubblici per esternare passioni e rivalità, sentimenti e risentimenti un tempo gelosamente custoditi. O affidati, al più, alle pagine inavvicinabili di un diario o alle confidenze riservate agli amici del cuore. I protagonisti dei reality non hanno nemmeno bisogno di intonse pareti metropolitane. La loro azione espressiva è condensata nel lin-

guaggio del corpo, come nello sport e nella sessualità (Porro 2009b). Lo sport, però, alimenta sempre l'attesa di qualcosa di eccezionale, mentre i reality tendono a spettacolarizzare il banale. La sessualità *agita*, a sua volta, esige una nicchia dell'intimità incompatibile con la narrazione dei reality. I frammenti del discorso amoroso, descritti da Barthes (2005), risultano inintelligibili sotto l'occhio di una telecamera. Insensibile per definizione alle ragioni dell'amore romantico come a quelle dell'intimità vittoriana.

La fisicità esibita dai concorrenti, come nel caso esemplare dell'ipercorpo di *Atomic Titten Cristina*, allude allora a una ribellione contro quella civilizzazione dei costumi che a metà Novecento Elias aveva associato alla modernità occidentale? Esprime una rivolta che, a differenza del logorroico '68, non trova le parole per raccontarsi? Riproduce lo stesso bisogno di visibilità che gli adolescenti ipermoderni affidano a muri imbrattati, a blog personalizzati, al fluire intermittente delle chat, alla bacheca elettronica dei social network?

La risposta è difficile. Il confronto fra culture e linguaggi comunicativi della generazione del *Grande Fratello* e quella del ciclo di protesta di quarant'anni prima consente però di cogliere due elementi interessanti. Il primo riguarda la semantica: la ricerca di protagonismo dei 'nuovi giovani' si manifesta attraverso l'idolatria del corpo come quella della vecchia contestazione si consegnava al feticismo della parola. Il secondo ha a che fare con la rappresentazione della politica. Il populismo digitale cui allude la democrazia del telecomando si basa in gran parte sulla banalizzazione e sulla radicale semplificazione della politica. Il discorso pubblico della contestazione fra i Sessanta e i Settanta su una prospettiva simmetrica e speculare: la politicizzazione del vissuto.

La materia prima di questo racconto della decivilizzazione – o deragliamenti temporaneo dai canoni della civilizzazione – sarà perciò offerto dal protagonismo dei corpi. Protagonismo paradossalmente politico, perché esibendo il totalmente privato istituisce una rappresentazione sociale pubblica. Il corpo non 'vale' solo per la sua bellezza, la sua perfezione, la sua simmetria. E neppure per la sua naturalità. Il tipo di corpo che sembra prevalere è connotato dalla carne e da una seduzione di tipo carnale. Corpi eccedenti per l'abbondanza di palestra, bisturi e pose sexy si offrono al cannibalismo

visivo del telespettatore. Nel ‘mangiare con gli occhi’ le performance dei belli di turno cui il format impone di gareggiare in seduttività trova conferma un’altra intuizione di McLuhan (1962): quella relativa alla *re-tribalizzazione* delle comunità elettroniche e, per estensione, dell’intero *corpo sociale*. Nel caso che si sta analizzando, questa tribalizzazione ingorda di immagini corporali assegna ai seni ipertrofici di Cristina un’identità totemica. Il seno-sineddoche condensa il potere di seduzione del personaggio. Più che a una sotterranea contestazione dei postulati della civilizzazione, la regia si ispira al modello della *vetrinizzazione sociale* (Codeluppi 2007, 2009).

La dominanza dei linguaggi del corpo e della loro sintassi è empiricamente verificabile: basta assistere al reality ad audio spento. Tutto ciò che accade nella Casa è facilmente intuibile. Talvolta si può addirittura indovinare con relativa precisione quello che si dicono i concorrenti. La retrocessione della parola sbilancia la comunicazione a favore dell’espressività fisica, indizio di un ritorno alle origini dell’esistenza umana, alla comunicazione prevalentemente gestuale. Lo scopo del *Grande Fratello*, peraltro, non è quello di istruire il pubblico sulle origini del linguaggio, né tantomeno di valorizzare capacità espressive tecnicamente coltivate. I protagonisti sono in qualche caso aspiranti attori, ma nessuno di loro, a differenza dei concorrenti dei *talent show*, possiede specifiche competenze artistiche. La recita senza copione si affida inevitabilmente a informazioni extralinguistiche che privilegiano, ad esempio, l’uso delle mani sul proprio corpo e per il proprio corpo. Un tempo interminabile è dedicato a confidenze sul make-up, a storie di tatuaggi e piercing, allo scambio di consigli in materia di chirurgia estetica, abbigliamento, forma fisica ecc. Questo totemismo del *soma* consentirebbe a un etnologo un aggiornamento suggestivo delle intuizioni avanzate da Marcel Mauss nei primi decenni del XX secolo sulle tecniche del corpo.

I corpi del reality sono però, permanentemente in azione. Trasmettono un’idea di movimento anche quando l’azione è assente, come nei momenti di relax, nel distendersi pigramente su un divano, nella cura maniacale della persona. I linguaggi del corpo rispondono a una sintassi latente. Producono significati, come avviene nelle pratiche mediche, nei giochi sportivi di squadra o nella danza. La configurazione della Casa stilizza e miniaturizza comportamenti

individuali e condotte collettive. Dà vita a una sorta di danza dai ritmi alterni e dalle molteplici figure. Il singolare corpo di ballo non ha l'obbligo di osservare passi o eseguire figure. Deve solo restituire agli spettatori in forma estetizzata quella prosaica esistenza di ogni giorno di cui hanno diretta esperienza. A scandirne i tempi è il dispositivo dell'attesa. 'Perdere il tempo' è un comportamento riprovevole, in conformità con la nostra etica sociale. Altrettanto quanto lo sarebbe l'arrossire in una situazione che produce imbarazzo: un polveroso comportamento relegato nelle soffitte del proprio sé. Indugiare significa aprire un vuoto, perdere audience. L'ozio senza riposo che si consuma nella Casa si traduce così in un ammiccamento allo spettatore: anche la tua vita può essere uno spettacolo.

4.13. *Un romanzo d'appendice ipermoderno*

Gli aspiranti seduttori si trovano a gestire tempi pieni, saturi come i seni di Cristina. La possibilità di comportamenti trasgressivi costituisce un ingrediente piccante e poco più. La cronaca offre una tale abbondanza di scandali che niente appare più scandaloso. E tuttavia lo scandalo è richiesto dal grande pubblico, trasformandosi da oggetto di riprovazione sociale in occasione per raggiungere la celebrità. Quella che si produce è così un'estetica di corpi innamorati di se stessi. La stessa forma di pan-erotismo soffuso, a tinte narcisistiche, che colora ogni attimo trascorso nella Casa. Estetica di corpi *sempre-in-forma* che si rivela quel 'linguaggio da cui siamo parlati' che da sempre definisce lo statuto psicanalitico del corpo.

“Cerca di capire dalle sue stesse parole se egli finga o ti preghi sinceramente e ansioso, e rispondi dopo un breve indugio”. Così scriveva un paio di millenni prima del *Grande Fratello* un cultore accreditato delle pratiche di seduzione come l'autore dell'*Ars amatoria*. Il suggerimento di Ovidio è poco utile ai mediatizzati abitatori della Casa. Un discorso implicito spazza via la bruma dai territori del tempo sospeso e del rinvio. I contenuti verbali che si sviluppano nella Casa sono del tutto sussidiari rispetto alle immagini del corpo. La parola, farcita di luoghi comuni, rischia di essere controproducente. Basta

uscire per strada, salire su un mezzo pubblico o frequentare un bar per imbattersi nei codici comunicativi, nei tic, in una parola nella *forma*, che presiede al lessico della Casa. Ricomponendo movenze e sequenze del discorso corporale che prevale nel gioco di seduzione affiora un solo contenuto potenzialmente trasgressivo: l'emancipazione dell'erotismo dalla sessualità e dall'amore. È di questa emancipazione regressiva che parla il *Grande Fratello*. La metafora del corpo desiderante/desiderato evoca sotterraneamente il tema del potere presente nelle pagine di Huxley e di Postman. Ma anche per Bauman e per Giddens le strategie del potere nella modernità *liquida* (o *seconda modernità* che dir si voglia) rinviano ai latenti contenuti biopolitici della seduzione. Entrambi associano strategie del controllo e contrazione della sfera dell'intimità. Per Giddens (1992) la rimozione del privato nega in radice i fondamenti della libertà: "La possibilità dell'intimità equivale a una promessa di democrazia" (Giddens ediz. it.: 201). Bauman riconduce la connessione fra seduzione e potere alla *nuda vita*.

...La grande maggioranza delle persone, uomini e donne – scrive il sociologo polacco –, viene integrata oggi attraverso meccanismi di seduzione anziché di controllo, di pubblicità anziché di indottrinamento, di creazione di bisogni anziché prescrittivi. [...] La disponibilità ad accettare nuove sensazioni e la fame di esperienze sempre nuove, sempre più forti e profonde, sono la *condicio sine qua non* della suscettibilità della seduzione (Bauman 2002b: 281).

Andy Warhol (2009: 92-94) ha interpretato a suo modo la dimensione biopolitica del corpo oggetto d'amore, proponendo una declinazione rigorosamente somatica delle categorie dell'amore: "faccia, corpo, soldi, potere o fama. Perché sono queste le quattro cose che fanno innamorare le persone". Poco più avanti si chiede: "...perché il carattere non è incluso nelle categorie dell'amore?". La domanda resta senza risposta. Forse possiamo tentarne una senza pretendere che sia l'unica né la più originale: in molti casi il seduttore è principalmente innamorato di se stesso. Questo amore narcisistico del Sé per il proprio Io sostanzia il carattere dei postmoderni. Un antesignano è senz'altro Salvador Dalí. Ai suoi tempi pochi fecero di se stessi l'oggetto d'amore con l'esibizionismo esasperato del pittore

spagnolo. I contemporanei reality show lo hanno abbondantemente superato. Non certo in grandezza artistica, bensì attraverso l'antiaristocratica apologia della carne. Nella società dello spettacolo tutti hanno accesso alla contemplazione di un corpo ideale. Che questo corpo si innesti su modeste competenze linguistiche del suo portatore e faccia presa principalmente su muscoli (maschi) e rotondità (femmine) è il prezzo pagato alla telecrazia.

Anche nella cultura popolare molto si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma. Fra le altre cose, il *Grande Fratello* si candida a rappresentare l'alternativa digitalizzata al vecchio diario sentimentale. Silloge ipermoderna di quella *suscettibilità della seduzione* evidenziata da Bauman, produce però un'altra inversione di significato, questa volta rispetto al repertorio romantico. Il nuovo romanzo sentimentale, privo di trama narrativa, possiede un contenuto esplicito che riconduce alla filosofia della sessualità senza amore e dell'amore senza parole. La sua funzione derivata è quella di istruire il pubblico popolare alle tecniche della seduzione. Esattamente come il romanzo d'appendice preparava nell'Ottocento le giovani donne al batticuore dell'amore romantico. Un repertorio che ispirerà più tardi, nel caso italiano, una fertile narrativa di genere identificabile nei romanzi rosa di Liala o di Luciana Peverelli. E ai titoli così eloquenti della loro produzione: *Piacere agli uomini*, *Violette nei capelli*, *I nostri folli amori*, *Frammenti d'arcobaleno* e via sospirando.

Il confronto fra narrativa popolar-sentimentale – genere peraltro niente affatto depresso dalla popolarità dei reality, come testimoniano le fortune della serie *Harlequin*, prima in Usa e Canada, poi in Europa e segnatamente in Italia – e la narrazione senza trama del *Grande Fratello* ci conferma che nel similmondo del reality il medium si fa effettivamente messaggio⁷.

⁷ Harlequin è una importante *joint venture* costituita nel 1981 fra due grandi gruppi editoriali, la canadese Harlequin Enterprises e Arnoldo Mondadori. Harlequin Mondadori pubblica esclusivamente narrativa al femminile. In Italia rappresenta il principale editore del genere *women's fiction*. Pubblica ogni anno circa 650 titoli e ha in catalogo opere di almeno 1.300 autrici anglo-americane. Il venduto totale ha raggiunto nel 2008 i sei milioni

Il genere rosa ha subito negli anni diverse trasformazioni: dal romanzo d'amore d'appendice al *serial* americano, vincolati all'imperativo dell'immane lieto fine, per arrivare ai bestseller firmati dalle grandi autrici internazionali. Nel caso italiano, Harlequin Mondadori ha seguito in parte la tendenza trasformandosi da casa editrice di romanzi rosa seriali a editore di narrativa di *women's fiction*, leader nel canale edicola e nei supermercati.

I reality di seconda generazione, come il *Big Brother* nelle sue varianti nazionali, rappresentano certamente un prodotto più in sintonia con i linguaggi e le ragioni produttive della neotelevisione che non con la produzione letteraria. Agendo sulla struttura del sentire, accentuano anzi la distanza dalla pagina scritta. Concorrono anche, tuttavia, a una piccola rivoluzione letteraria. Il successo dei reality coincide con il declino dei vecchi romanzi sceneggiati che negli anni Sessanta avevano fortemente contribuito in Italia all'insediamento della televisione generalista. Nella pagina scritta ogni cosa è nascosta allo sguardo e la fantasia è libera di galoppare. La trasposizione televisiva dovrà adattarsi alla pagina scritta, pur sperimentando tempi e modalità specifiche. La narrazione del reality cancella la consapevolezza dell'illusione, la distinzione fra romanzo e vita vissuta. Alla fantasia della pagina letteraria si sostituisce l'evidenza, la tangibilità di un'immagine che ha il successo a portata di mano. Lo schermo televisivo rende tutto a portata di sguardo e fa dei corpi desiderabili (muti o parlanti) una promessa di futuro o, se si preferisce, di potere. In questo circuito – il desiderio maschile che genera un potenziale potere femminile – la regia gioca le sue carte migliori. In un'illusoria rincorsa al potere possono trovare spazio qua e là persino suggestioni femministe e tentazioni anticonformistiche. Opportunamente tipizzate dalle maschere stereotipo di un/una sempre reperibile intellettuale 'movimentista' o più spesso affidate alla replicazione balbettante di slogan mutuati dal lessico del ciclo di protesta degli anni Settanta.

di copie e in più di vent'anni ha superato i 260 milioni. I canali di cui si avvale per distribuire i suoi prodotti sono edicola, grande distribuzione e abbonamenti *direct*.

Ma il potere che la seduzione in formato digitale esercita sugli spettatori consiste prevalentemente nella capacità di eccitarne la fantasia. Spettatori e spettatrici sono indotti a vivere i ritmi, lenti e frenetici, della vita che si consuma nelle stanze del *Grande Fratello* come attesa che si materializzi finalmente l'evento piccante. Alluso, evocato, sospettato, esso risponde alla stessa struttura canonica dei romanzi d'appendice di seconda generazione. Quelli che, come nella produzione di *Harlequin*, si sono già lasciati alle spalle l'imprinting vittoriano del vecchio feuilleton sentimentale con i suoi pudori, inibizioni e autocensure. L'epilogo annunciato da frammenti di narrazione dovrà ben ricomporsi in una prosaica elegia dei corpi. L'occhio assapora la carne e finalmente attualizza il sogno: quel che accade sullo schermo può accadere anche nella realtà.

4.14. Prede e predatori

Sarebbe scontato e insieme insufficiente ricondurre la narrazione corporale proposta dai reality televisivi alla mercificazione del corpo femminile a opera di un potere patriarcal-digitale ingordo di incassi e indici d'ascolto. Entrambi i costrutti, di mercificazione e di femminilità, hanno subito l'impatto dei nuovi codici comunicativi. Le rappresentazioni stereotipiche di genere si sono diversificate e gli obiettivi commerciali non coincidono più con il semplice smercio di abiti e rotocalchi, divani e materassi, profumi e cellulari. La stessa trama-non trama del reality, pur alludendo costantemente all'epilogo erotico atteso, non si esaurisce in una narrazione piccante. Possiede persino qualche margine di imprevedibilità. Il prodotto finale è un racconto di scambi e negoziazioni che implica l'esibizione di una corporeità disinibita ma cerca di conferirle un andamento narrativo e un significato. La Casa del *Grande Fratello* è un *iperluogo* saturo di desideri dove la domanda incontra l'offerta attraverso la disponibilità *mimetica* dei concorrenti a trasformarsi in icone televisive. Non si tratta di pure icone sessuali. Costituiscono piuttosto gallerie antropologiche che ogni spettatore potrà collocare entro un ordine gerarchico. Come nel regime feudale a tre ordini si collocano al vertice

attrici, cantanti, top model; poi vallette, veline, letterine; in fondo alle piramidi escort e viados, il cui rango può essere riscattato dai favori di un potente o semplicemente dalla popolarità acquisita grazie a vicende pruriginose. L'esercizio del ruolo può tuttavia consentire una mobilità di status assente nell'ordine ascritto del feudalesimo. Questa simulazione in forma eroticamente allusiva della mobilità sociale fa del programma un piccolo osservatorio per una sociologia dell'ipermodernità.

Nessuna sorpresa che in questo orizzonte di potere e di significato giochi una funzione rilevante lo scandalo, o il finto scandalo. È questo un passaggio essenziale alla narrazione e che finisce sempre per premiare i suoi protagonisti. La percezione stessa dello scandalo, soprattutto se associato alla sfera della sessualità e ancor meglio alle sue infinite varianti in forma di perversioni più o meno tollerate, andrebbe indagato come fenomeno di costume che rimbalza sull'immaginario collettivo. Belpoliti (2009) ne ha offerto una declinazione politica, cioè riferita a quanto di più vicino alla dimensione del potere. Nella sua chiave di lettura si tratterebbe di un fenomeno, comune alle democrazie occidentali ma esploso in Italia con particolare evidenza, di transizione accelerata di paradigmi. Da quello tradizionale, che privilegiava la dimensione progettuale della politica e la figura di leader *disincarnati*, alla politica-spettacolo e all'affermazione di leader telegenici. Anticipata peraltro in Italia, come si è visto, dall'icona fotografica e cinematografica del Duce. Questa irruzione del corpo dei leader, indotta dalla personalizzazione iconica della comunicazione politica, può spiegarne la vulnerabilità. Insieme a una fisicità che deve rappresentare l'energia e l'affidabilità del Capo cade sotto i riflettori anche quell'ambito riservato della vita privata che si associa a esperienze legate al corpo, ai desideri, alla sessualità. Non si può neppure escludere che l'esposizione continua alla macchina del desiderio sia all'origine della fragilità sessuale, sino alla vera e propria ossessione (*sexual addiction*), di tanti protagonisti dello star system della politica, dello spettacolo, dello sport. Facendo di personalità inclini al narcisismo e lusingate dall'adulazione figure assillate dalla facilità di accesso alla soddisfazione riservata agli 'utilizzatori finali' della merce femmina. Nemmeno deve sorprendere che questa overdose del desi-

derio e la facilità di soddisfarlo spingano insospettabili *happy few* a ricercare pratiche e frequentazioni trasgressive. L'overdose del desiderio, eccitata dalla prossimità con gli oggetti bramati, avrà per vittime designate altre donne che, seppure attraenti, sono condannate all'esercizio di un ruolo, quello della moglie o della compagna, sensibile alle ragioni dell'anagrafe e psicologicamente usurante.

...Più si innalza attraverso le immagini stampate o elettroniche il modello virtuale della seduzione femminile – scrive Giovanni Valentini (2009: 38) –, più rischia di risultare inadeguata e insoddisfacente nella realtà la figura della donna in carne e ossa, moglie o compagna che sia: quando si vedono a profusione sul piccolo o grande schermo corpi giovani e perfetti, forme attraenti, nudi generosi; oppure foto pubblicitarie e spot di biancheria femminile che sembrano provenire da bordelli di lusso, è inevitabile che alla lunga la soglia del desiderio e dell'eccitazione aumenti sempre di più...

In una simile prospettiva, tutto si tiene. I corpi dei reality non costituiscono soltanto lo strumento o l'oggetto di quella seduzione 'che distrae', bensì l'epifenomeno di un processo più esteso, profondo e rilevante per la sfera pubblica.

Si può sostenere senza troppa ironia che i seni ingombranti di Cristina Del Basso, star del *Grande Fratello 9*, proponcano un doppio contenuto. Quello materiale del silicone rinvia al tema dell'artificializzazione del corpo in funzione seduttiva, quasi che la manipolazione chirurgica non costituisca (o non costituisca più) oggetto di una riprovazione paragonabile a quella che colpisce il campione sportivo incline all'impiego del doping o al ricorso a un bisturi che lo renda 'anormale' ma vincente (esemplare il caso del campione di golf Tiger Woods che ha ammesso manipolazioni agli occhi per migliorare le proprie già straordinarie prestazioni). Quello simbolico fa invece di un seno prorompente una paradossale metafora politica. Come nel messaggio politico la finzione fa parte del gioco. E come nella politica diviene lo strumento che connota l'oggetto del desiderio collettivo. Tornano così di attualità le riflessioni di Desmond Morris sulla *seduttività sostitutiva* che il seno femminile incarnerebbe per il maschio dell'homo erectus.

Atomic Titten si assume l'onere della prova. Le sue protuberanze

vengono incontro allo sguardo del telespettatore, gli suggeriscono il punto di fuga di un corpo sapientemente architettato. Calamitato l'occhio su questa parte del corpo, i seni dell'aspirante diva sembrano l'equivalente simbolico dei palloni che i maschi usano nel gioco del calcio. Il seno artificialmente arrotondato, rigonfio e, date le dimensioni, innaturalmente sodo costituisce il trionfo di una variante dell'ideale sportivo del corpo. Una gara la cui posta in gioco non è tanto il piacere della schermaglia amorosa che faceva sognare a occhi aperti il Kierkegaard del *Diario del seduttore* (1843), quanto la buona esecuzione della scultura di sé necessaria per partecipare allo spettacolo del corpo. Non di tutto il corpo naturalmente: gli occhi sono i grandi esclusi dal regime seduttivo instaurato dalla tv commerciale. Anche il volto perde quota nel rappresentare il centro dell'espressività. In questa immagine lo specchio delle brame non guarda dritto negli occhi, non guarda in faccia. Rilancia un gesto e la meraviglia di scoperte eccezionali: la dilatazione dell'anatomia, il gigantismo materno vissuto dal neonato e che riemerge dall'inconscio attraverso il piccolo schermo. Come aveva intuito Mapplethorpe ritraendo il corpo nudo e perfettamente scolpito di Lisa Lyon, nemmeno uno sguardo malizioso appartiene al repertorio della seduzione ipermoderna. Lo è invece tirarsi su la maglietta davanti a uno specchio ripreso dalla telecamera e mostrare seni da sesta misura in un gioco di rimandi tra l'immagine riflessa e l'immagine trasmessa (vero e proprio buco nero dello sguardo). Allo sguardo tattile del pubblico televisivo non può che corrispondere un corpo abnormemente erotizzato: il resto è invendibile, è pura noia.

La cinematografia di Fellini aveva colto questo passaggio. Nel secondo episodio del film ideato da Zavattini, *Boccaccio 70* (1962), e intitolato *Le tentazioni del dottor Antonio*, si vede un Peppino De Filippo – moralista intransigente – alle prese con una provocante e smisurata Anita Ekberg. L'attrice svedese promuove da un enorme cartellone pubblicitario le qualità nutritive del latte. Ma la fantasia erotica di Peppino precipita nell'incubo quando Anita si trasforma in una donna-gigante alta diversi metri e dalla prorompente carnalità.

4.15. *La seduzione sportivizzata*

Un reality *live* come il *Grande Fratello* italiano e i suoi omologhi internazionali è inseguito sin dai suoi esordi dall'accusa di alimentare una relazione voyeuristica fra pubblico e protagonisti. In assenza di questa relazione, il programma sarebbe d'altronde semplicemente impensabile. L'interazione concorrenti/pubblico è mediata dalla produzione televisiva in maniera del tutto trasparente. Ogni concorrente sa di essere innaturalmente fissato ventiquattro ore su ventiquattro da occhi invisibili che dovranno rifornire l'intera filiera del programma (tv, web, produzione in dvd e persino un magazine settimanale in vendita al prezzo popolare di un euro e cinquanta). Per lo spettatore l'effetto voyeuristico è inevitabile. Per i protagonisti la necessità di soddisfarlo diventa un obbligo. Privata della silenziosa musica degli sguardi e degli inaccessibili segreti custoditi nel profondo dell'anima, la seduzione dei protagonisti del *Grande Fratello* muta tuttavia radicalmente i propri connotati culturali. La civetteria di Simmel appare qui davvero come l'evocazione di un'archeologia sociale. Lo charme si trasforma in un prodotto solubile: oggetto di consumo per la platea televisiva, effimera avventura libidica per i protagonisti dello show. Baudrillard (1995) chiama questo fenomeno *seduzione molle*. Anolli (2009: 19) lo descrive come *seduzione a breve termine*. In entrambi i casi la variabile determinante è la compressione temporale. Come in ogni gara, anche in questo strano sport individuale giocato in gruppo bisogna vincere. Nel *Grande Fratello 9* non ci sono compagni di squadra. Al massimo studiati assortimenti tipologici: la procace bruna mediterranea (Cristina Del Basso), la bionda silfide polacca (Laura Drzewicka).

La complicità che il programma tacitamente istituisce fra concorrenti e produzione assume il voyeurismo come un ingrediente irrinunciabile. I contendenti dovranno fare dell'esibizionismo un esercizio di disinvoltura. Della disinvoltura esistono però diversi gradi e modalità espressive. Nel caso di alcuni partecipanti al reality la disinvoltura manifestata è assai alta. Questa disposizione permette di presentare se stessi in quanto corpo desiderabile, appello erotico privo di quelle fastidiose complicazioni che lo accompagnano nel vissuto quotidiano 'reale'. L'azione erotica è compressa

nel format del programma. Lasciando intuire tre passaggi tra loro connessi: 1) il pieno apprendimento dei codici comunicativi della neotelevisione; 2) il coraggio di mettersi in gioco; 3) un ritorno d'immagine da parte del pubblico che rappresenta il premio più ambito dai concorrenti.

Non c'è bisogno di troppe parole affinché il telespettatore comprenda il significato della pose ammiccanti di questa o quella bella ragazza. La comunicazione non verbale, i gesti evocativi della moderna tradizione seduttiva, sono sostituiti dall'esplicito. "È innegabile che, nella nostra cultura, il sessuale abbia trionfato sulla seduzione e se la sia annessa come forma subalterna" commenterebbe severo Baudrillard (1995: 50). A imporsi è sempre il doppio codice che informa la pubblicità commerciale e che mira a indurre un potenziale processo di identificazione. Per un verso esigendo accettazione e riconoscimento sociale, per l'altro offrendo una risposta rassicurante a spettatori esposti a latenti crisi di identità. Essa si basa ancora sul primato della *desiderabilità*. Le pulsioni voyeuristiche e feticistiche che la psicoanalisi associa alla produzione del desiderio andranno però sterilizzate a uso del consumo domestico del programma. L'esito televisivo è l'anatomia dell'immagine. Un'espressione coniata da Bellmer, il pittore surrealista creatore della *bambola*:

...una ragazza artificiale dalle possibilità anatomiche capaci di fisiologizzare le vertigini della passione fino a inventare desideri (Bellmer 2001: 80).

L'investimento sui propri corpi dei concorrenti ospiti della Casa risponde dunque a uno statuto dettato dal mondo 'come volontà e come seduzione' della pubblicità commerciale. Lo conferma il modo in cui, nella Casa come negli spot pubblicitari, si organizza la relazione con il corpo e se ne propongono i significati socialmente rilevanti. Per esempio accreditando la convinzione che conquistare la bellezza equivalga a riuscire negli affari. Oppure suscitando l'idea che la riappropriazione o la creazione di una corporeità seduttiva siano connesse all'acquisto di beni/servizi generatori di seduttività e che l'acquisto stesso soddisfi una pulsione

sessuale. Corpo, bellezza, edonismo, sessualità preludono al successo, si tratti della lievitazione di fatturati commerciali o della visibilità conquistata partecipando al *Grande Fratello*. Il corpo, principalmente ma non esclusivamente il corpo della donna, è il luogo d'elezione di queste dinamiche (Cavarero 1995). La pubblicità è il potere occulto capace di elaborare strategie di significato selezionando, adattando e valorizzando repertori iconici e semantici. Un potere che sa dar vita a contaminazioni di genere: persino una condizione speciale (il non vedente, il trans, il ragazzo di borgata, la ragazza tradita dalla famiglia) può essere giocata seduttivamente se si associa alla desiderabilità di un corpo. Anche la spettacolarizzazione (o *vetrinizzazione*) dei corpi della diversità si ammanta così di una rassicurante funzione di riscatto sociale.

Spettacolo di massa, il *Grande Fratello* è anche una sfida semi-sportiva fra seduttori arbitrato da seduttrici e viceversa. La competizione esalta il virtuosismo individuale. Il meccanismo delle prove multiple lo imparenta tipologicamente alle pratiche agonistiche combinate come il decathlon. Il ricorso alla giuria ai concorsi di figurazione, come la ginnastica, i tuffi o il pattinaggio artistico. L'esito prevedibile risponde alle stesse logiche di queste pratiche competitive, che premiano l'atleta più completo, quello che resiste alla distanza e non necessariamente il più dotato o il più carismatico. Insieme, l'alternanza di dinamiche di competizione e cooperazione evoca le pratiche premoderne dei *folkgame*, gli antichi giochi di villaggio rivisitati nella versione televisiva degli anni Sessanta/Settanta da format di successo come *Giocchi senza frontiere*. Si deve a questa contaminazione di genere la presenza dei pochi elementi di autentica imprevedibilità che attraversano la trama narrativa del reality. Le prove sono spesso sport in miniatura. Partoriti ad hoc dalla fantasia dei produttori, sono destinati a vita effimera ma capaci di suscitare qualche brivido di emozione. Riuscendo a evocare, nell'ambiente asettico della Casa digitale, la bonaria atmosfera folclorica delle vecchie sagre paesane.

La sportivizzazione del gioco di seduzione si affida però ancora una volta nei nuovi reality all'esposizione del corpo più che ad abilità fisiche coltivate. È assente la componente tecnica e il calcolo scientifico del rendimento che presiede alle pratiche sportive combinate.

Prevale invece, come nei giochi televisivi del villaggio globale, il fattore della versatilità della prestazione. La seduzione è comunque declinata in chiave di performance, allontanando il paradigma neotelevisivo dalle suggestioni della letteratura amorosa. I giochi cerebrali che nelle *Relazioni pericolose* di de Laclos (2003) intrigano il libertino Visconte di Valmont e la manipolatrice Marchesa di Merteuil non sono più necessari. Così come, almeno nell'interpretazione offerta dai concorrenti del *Grande Fratello*, non rientra più nello stile seduttivo della nostra epoca l'innocenza di Cécile de Volanges. L'incontro tra Valmont e Cécile è drammatizzato dal conflitto fra la perfetta esecuzione dell'*ars amatoria* del Visconte e il dono di sé da parte di Cécile. Cose d'altri tempi. Tempi in cui le gonne spazzavano il suolo e le donne erano costrette in busti opprimenti. Praticamente gettati via gli abiti, tutto è oggi visibile attraverso lo schermo. La soglia del pudore è collocata oltre i confini dell'intimità tradizionale.

Nella Casa del *Grande Fratello* l'intimità non c'è più, è bandita come il diritto al segreto. Anche il ritrovamento casuale di un capo di biancheria intima smarrito in qualche anfratto della Casa può stimolare ore di trasmissione. A ulteriore conferma del fatto che il sesso si trova ormai dappertutto tranne che nella sessualità.

4.16. *Una linea Maginot*

La rinuncia all'intimità nella Casa del *Grande Fratello* prevede un solo limite invalicabile. Come in ogni reality show c'è un luogo tabuizzato: la stanza da bagno. L'occhio indiscreto delle telecamere talvolta viola l'interdizione ma mai durante l'espletamento delle funzioni corporali dei protagonisti. Non si tratta di autocensura o di rispetto di quell'intimità cui i partecipanti allo show hanno accettato di rinunciare. La pubblicità dei beni di consumo di massa allude frequentemente a cattivi odori, mestruazioni, stitichezza, incontinenza urinaria, flatulenze, alitosi ecc. ecc. La religione dei consumi, officiata dalle agenzie pubblicitarie, possiede un'etica e una canonica del gusto incompatibili con la riservatezza e il Galateo. Nessuna istanza etica può fermare la rappresentazione della vita privata davanti

allo schermo. Tantomeno in un reality. Ciò che rende invalicabile questa soglia del pudore, facendo della stanza da bagno una insuperabile linea Maginot, è il rischio di compromettere la costruzione della seduttività. Seni, sederi e genitali sono permanentemente erotizzati dal gioco del vedere/non vedere e dall'esposizione di indumenti intimi. A essere rimossa è la fisiologia del corpo che la nostra cultura colloca oltre il limite dell'accettazione. Riaffiora così inaspettatamente quel sentimento della ripugnanza che si afferma con la *civiltà delle buone maniere*. Per Kantorowicz (1957) ed Elias (1978) bagni e camere da letto si trasformano in spazi domestici separati solo nel passaggio dal Medioevo alla società delle corti (*cortese*). Il fenomeno riguarderà inizialmente solo le abitazioni aristocratiche, riflettendo l'emergente etica del pudore delle élites. Da almeno quattrocento anni questa sensibilità si è diffusa nell'intera Europa dando forma a una nuova economia dello spazio domestico. Essa si fonda principalmente sulla distinzione fra sfera dell'intimità e spazio pubblico. Nello speciale universo del reality vige una logica parzialmente diversa. Il muro del privato, per esempio, si erge a difesa del bagno ma non della camera da letto. Questa costituisce, al contrario, uno spazio assai frequentato dall'occhio del *Grande Fratello*. Un luogo di piena visibilità destinato ad assolvere anch'esso una duplice funzione. Per un verso la camera da letto è il luogo deputato alla delicata e insidiosa pratica delle confidenze. Per un altro costituisce uno degli scenari privilegiati della teatralizzazione dei conflitti in seno al gruppo. Cosa accadrà in quel territorio in cui molte delle cose più intriganti normalmente avvengono a porte chiuse? Accada quel che accada nel *Grande Fratello* non si deve semplicemente sedurre un potenziale partner. Soprattutto si deve sedurre il pubblico televisivo. Questo è il vero obiettivo dei partecipanti e dei produttori del format. E così le camere da letto spalancate perdono appeal dinanzi alla baldanzosa teatralità dei corpi: vengono de-erotizzate. Qualcosa di simile accade con quei saloni all'americana, imposti dalla nuova architettura d'interni, che si stenta ad associare ai prosaici piaceri e alle fatiche della cucina. Rimosso il tabù della camera da letto e circoscritto quello che riguarda il bagno, tutti gli spazi della Casa hanno la stessa valenza emotiva. Ogni angolo è in continuità con il fluire costante delle riprese.

La conquista dell'altro/a, entro un sistema di relazioni artificiali – privato dell'intimità e della distanza – è all'origine dei momenti più tempestosi della vita nella Casa. Costituisce una trama narrativa che ha il potere di scatenare dinamiche drammaturgiche e di far emergere tratti latenti della personalità dei concorrenti. Un altro ingrediente dei reality è infatti costituito dallo scatenarsi di idiosincrasie temperamentali fra i reclusi conviventi. Spettacolarizzato attraverso una sequenza di litigi e scenate, è un evento atteso dal pubblico così come sbaciacchiamenti e altre esternazioni più o meno audaci dell'affettività. È possibile analizzare nei termini dell'etologia comportamentale queste dinamiche. Alla vita nella Casa si possono applicare le stesse metodologie di ricerche che gli antropologi hanno dedicato al tifo violento nelle curve degli stadi. Esse vertono sulla relazione fra bisogno emozionale elaborato nel gruppo/branco e controllo di uno spazio fisico. Il branco umano identifica come inviolabile un territorio (le curve) e ne fa un santuario dell'identità (la comunità degli ultras). Anche nella Casa corpi in azione, bisogni emozionali e occupazione di spazi fisici (e simbolici) producono dinamiche che rinviano all'eredità flogenetica e insieme ne producono una declinazione culturale. I riti di corteggiamento, l'esibizione allusiva della potenza erotica, la spinta alla sopraffazione del concorrente in condizione di vulnerabilità sono parti essenziali del racconto collettivo. Tutte queste pratiche sono da tempo analizzate nelle condotte delle specie non umane e puntualmente rintracciabili nei comportamenti delle comunità umane.

A vigilare su queste dinamiche provvede quella specie di freudiano Super-Io rappresentato da conduttori e produttori. I quali non possono permettersi di perdere il controllo sulla vita simulata della Casa. Le tensioni collettive, stilizzate e miniaturizzate dal reality, non dovranno mai degenerare nella violenza materiale, specie se questa può minacciare le donne e i loro corpi. La violenza repressa traspare da frammenti di comunicazione verbale, in qualche passaggio delle confessioni dei concorrenti, in uno stillicidio di episodi che svelano quanta aggressività si sia accumulata con lo scorrere delle settimane fra le pareti della Casa. La possibilità di inferire sui compagni/avversari con la pratica ritorsiva delle *nomination* può rappresentare un'efficace forma di addomesticamento ritualizzato della violenza.

Nella microsocietà del *Grande Fratello* sono così soltanto due i tabù superstiti della civiltà delle buone maniere. Il primo, l'abbiamo visto, si identifica con l'ostracismo comminato alla rappresentazione delle funzioni fisiologiche. Il secondo, per prevenire il rischio della violenza, riassume la filosofia del controllo del panottico.

Non si tratta di preoccupazioni eticamente motivate, di sopravvivenze moralistiche o di paretiani 'residui e derivazioni'. L'etica del *Grande Fratello* coincide con la sua estetica, ma si ispira a modelli intimamente conservatori e consuetudinari. Gli interdetti sono entrambi funzionali a una narrazione che deve eccitare ma non scandalizzare, suggerire ma non provocare. I bisogni corporali non sono raccontabili perché comprometterebbero la seduttività dei protagonisti. La violenza deve attraversare come un torrente carsico mesi di convivenza forzata senza mai oltrepassare la soglia di guardia che renderebbe lo spettacolo sconsigliabile alle famiglie dotate di telecomando. L'allegoria della Casa può giocare con un pizzico di apparente trasgressività, ma non al punto da turbare la serenità del telefolare. Se la normalità va sdoganata, occorre contestualmente eccitare e controllare il gioco della seduzione. L'ostentazione dei corpi è eccitante ma insieme rassicurante perché aliena dal pericoloso esercizio della fascinazione intellettuale.

4.17. *Il siparietto di Alessia*

I protagonisti del reality incarnano alcuni aspetti cruciali dell'ipermodernità, come l'artificializzazione dell'apparenza e la fascinazione solubile. Essi possono essere ricondotti a una narrazione del corpo e della sessualità intimamente conservatrice. A interpretarla non sono professionisti dello spettacolo, ma gente come noi, o almeno figure in cui il pubblico si può immedesimare.

Nello svolgimento del reality è però possibile rintracciare un diverso racconto, affidato questa volta a una affermata professionista del genere. È un racconto laterale rispetto all'economia del programma, un siparietto pubblicitario reiterato a ogni puntata dell'edizione speciale (la numero 10) a cavallo fra 2009 e 2010.

Esso deve magnificare le virtù di una linea di profumi, la Pink Sugar, sponsor del programma. A dare corpo a questa rappresentazione, nelle vesti di Madame, una vaporosa e crudele dama del Settecento, è la stessa conduttrice del programma, Alessia Marcuzzi, interprete principale della televendita *Aquolina per sempre*.

Il look e lo stile comunicativo della Marcuzzi sono ascrivibili alla tipologia della donna sportiva. Fisico slanciato valorizzato da stretch nero cortissimo e stivali, lunghi capelli biondi, atteggiamento cameratesco che allude a una sotterranea complicità con i concorrenti, qualche estemporanea concessione al vernacolo romanesco, la conduttrice appare in sintonia anche generazionale con i partecipanti. Beniamina del pubblico delle televisioni commerciali, alla vigilia della nuova edizione del *Grande Fratello* è stata al centro di un piccolo caso di censura televisiva. Oggetto del contendere un malizioso spot pubblicitario in cui si esibiva nel tentativo di addentare un wurstel. Si aggiungeva così un pizzico di condimento piccante a un'immagine acqua e sapone un po' consumata. Negli abiti della televendita *Aquolina per sempre*, sotto un'elaborata parrucca, incipriata e con il busto stretto in un corsetto che ne valorizza il décolleté, la conduttrice recita, ammicca, assume pose languide e lancia con lo sguardo lampi di crudele sarcasmo. Il siparietto si condensa in tre minuti, sufficienti a liberare la brava Alessia dalla forzata banalità dei commenti elargiti in diretta durante le quasi tre ore di trasmissione: "siamo al momento tanto atteso", "quante emozioni stasera!", "un momento critico, ma autentico" ecc. ecc.

La televendita, solitamente liquidata dal pubblico come una parentesi dedicata allo zapping o all'espletamento di piccole esigenze materiali, stavolta calamita l'attenzione. Quella che prende forma nel siparietto commerciale è un'icona femminile accattivante che si associa a una narrazione ironica. Il ricorso alla maschera, in un gioco di *mimicry* dichiarato, agisce come contronarrazione rispetto a quella suggerita dall'artificializzazione del corpo identificata nella precedente edizione dai seni-sineddoche di Cristina. L'ironia contribuisce a sdrammatizzare il sovraccarico emozionale che si concentra sulla corporeità agita dei concorrenti.

Il siparietto rappresenta in realtà una citazione. La Madame rivisitata dalla Marcuzzi non è altro che il personaggio della ferocissi-

ma Madre nell'esilarante videoclip della serie *Sensualità a corte* proposto dalla Gialappa's all'interno del programma di appoggio *Mai dire Grande Fratello*, in onda su Italia 1 sin dal 2004. La clip originale, della durata di 4-7 minuti, è diventata nel tempo un intermezzo cult della trasmissione. A partire dall'edizione 2006 aggiunge alla strampalata narrazione, che coinvolge decine di personaggi tratti dal repertorio letterario e cinematografico, un'ambientazione dominata dal confessionale del *Grande Fratello*. Come in un tormentone, il protagonista Jean Claude, baronetto gay figlio della spietata Madame, si introduce appena possibile nel confessionale del *Grande Fratello* cercando di far 'nominare' la Madre che lo perseguita⁸.

Nella televendita la Marcuzzi si fa per pochi minuti corpo narrante nei panni vaporosi di una dama del 1794. Il siparietto pubblicitario rovescia così la sintassi del reality. Si affida a un testo narrativo, all'espressività degli sguardi, a citazioni maliziose. Il gioco di ruolo riesce tanto più efficace perché si compone di moduli gradevolmente dissonanti, come quando nella sequenza finale si accenna a un inatteso striptease di damine settecentesche. Il siparietto assolve così una duplice funzione: quella dichiaratamente commerciale e quella latente. Quest'ultima consiste nell'introdurre una nota di autoironia in un programma dal palinsesto pesante. Il ricorso a un'icona parodistica della corporeità si affida al più collaudato degli strumenti del genere: il travestimento. La rivisitazione, probabilmente non ricercata, evoca temi cari alla fenomenologia del corpo di Bachtin (i corpi mascherati del carnevale) e di Caillois (il corpo mimetico del gioco). Consente così una garbata incursione narrativa che ricorda il racconto asincrono e il bricolage comunicativo dei *Quattro Moschettieri* inventati dalla radiofonia nei lontani anni Trenta.

⁸ Il tormentone sceneggiato dalla clip prevede che all'inizio di ogni puntata Jean Claude entri nel confessionale, saluti Alessia (Marcuzzi) e dia vanamente vita a trovate di ogni tipo per liberarsi dell'opprimente tutela materna. L'azione è animata da personaggi di contorno e poi dall'ingresso della Madre in persona. Il confessionale si trasforma nello studio di Alessia Marcuzzi e fa da scenario a un epilogo in cui la Madre dà in escandescenze augurando a Jean Claude le più fantasiose sciagure.

4.18. *La tv di carne*

La rilevazione condotta mette in luce le trasformazioni progressivamente intervenute nel genere reality. Tanto da differenziarlo tipologicamente rispetto all'imprinting risalente agli albori della programmazione televisiva in Usa e Gran Bretagna. La formula includeva in origine l'informazione giornalistica in diretta, i documentari o gli stessi eventi sportivi. Già negli anni Ottanta, tuttavia, la televisione giapponese aveva sperimentato un programma come il *Gaki no tsukai* che, per lo svolgimento naïf e la rappresentazione in assenza di censure della vita quotidiana dei concorrenti, anticipava il format dei vari *Big Brother*. Dalla fine degli anni Novanta la *reality television* elabora uno standard narrativo non più limitato a giochi e quiz, che a loro volta daranno vita a modalità specializzate. Si sviluppa una struttura di genere (il format) rigorosamente codificata, adattabile a contesti culturali diversi e commerciabile come un software in versione televisiva, presto adattato alla multimedialità. Le produzioni che lo acquistano potranno proporre – proprio come un software informatico passibile di continuo aggiornamento – una narrazione drammaturgica, stilizzata e miniaturizzata delle relazioni sociali. Ai pubblici domestici la spettacolarizzazione del banale offre la possibilità di assecondare inconfessabili pulsioni voyeuristiche. Non solo: il format, così rigoroso nella sua strutturazione, permetterà di recuperare e comprendere nel suo software narrativo, a volte modificandone o addirittura rovesciandone la semantica, generi e sottogeneri di varia provenienza: dal romanzo sentimentale alla competizione sportiva, dallo spettacolo leggero alla vecchia *candid camera*. Poche potentissime società di produzione – come l'olandese Endemol che detiene i diritti del *Grande Fratello* – presidieranno gelosamente l'utilizzazione commerciale del format.

Nella sua configurazione esso accentua via via un tratto caratterizzante che consiste nel dar vita a una *tv di carne*. Il corpo desiderato/desiderante dei reality rinvia a uno statuto antropologico e storico-culturale di tipo iconico. È immagine, gesto, poco o nulla parola. Ascrivibile perciò a un codice prettamente televisivo, in cui l'artificializzazione del corpo è accettata come ingrediente della spettacolarizzazione del banale. Due seni resi debordanti da bistu-

ri e silicone possono rappresentare un investimento. Possiedono un valore d'uso in termini di spettacolarità estraneo alla tradizionale filosofia della competizione. Il fair play sportivo è un costrutto valoriale sancito da regole sistematicamente trasgredite, come nel caso del doping, e in qualche caso di problematica applicazione (a fare di Pistorius un campione è un corpo sorretto da una volontà sovrumana o una protesi tecnologica?). L'artificializzazione del corpo dei reality può fare a meno di preoccupazioni etiche e finzioni normative. La tv di carne ha bisogno di corpi neotelevisivi, artefatti per definizione. Quelli del *Grande Fratello* si offrono come significante di uno status sociale. Anch'esso effimero, solubile come si conviene alla narrazione di una comunità artificiale. Un racconto per immagini e frammenti che riflette elementi cruciali del paradigma sociale ipermoderno.

I corpi 'decivilizzati' dei reality, sono reclusi in un edificio isolato, come nel *Grande Fratello*. Una tendenza che si affermerà con i prodotti di seconda generazione li situerà in località esotiche e remote, giudicate ideali per simulare situazioni estreme. L'artificioso spazio sociale costruito dalla regia si ispira all'antico panottico ma ne rovescia la logica. I pochi vengono osservati dai molti grazie all'occhio implacabile del teleciclope. Le ansie intellettuali di Orwell e Foucault sono evocate per essere esorcizzate e persino ridicolizzate. Eppure il visionamento di settimane di vita nella Casa lascia nel ricercatore una sensazione di inquietudine. L'apparente frivolezza del racconto non rassicura del tutto. Quei corpi costretti all'ozio senza riposo sembrano un'incarnazione paradistica del bio-potere assoggettante (Foucault, Orwell). Allo stesso tempo sono governati dall'imperativo del 'divertirsi da morire' (Huxley, Postman). La vicenda senza trama allude in maniera paradigmatica alle due politiche del corpo del bio-potere: regimi di disciplinamento e politiche sessuali (Pozzi 1994, Borgna 2005). Il regime di volontaria sottomissione al disciplinamento previsto dal reality presenta la stessa ossessiva reiterazione di regole e procedure del panottico. La dinamica premi e sanzioni ha una precisa identificazione corporale (la limitazione del cibo, la segregazione nel tugurio, il soggiorno concesso nella suite), che si riproduce con ancora maggiore evidenza nella dinamica di inclusione/esclusione attivata dalle

nomination e dal televoto in un inedito aggiornamento della *microfisica del potere* (Foucault 1977). Il gioco di seduzione, sempre eroticamente allusivo, esprime una costruzione sociale della sessualità che si manifesta nella triplice dimensione delle tecniche del corpo descritte da Mauss: quella fisica, quella psicologica e quella sociale. Il principale oggetto del desiderio, il corpo femminile, è colonizzato attraverso la stessa dinamica che presiede alla pubblicità commerciale. Abbigliamento, stili dietetici, esercizio fisico, ricorso alla chirurgia devono sollecitare l'illusione della libera scelta di modelli imposti.

I reclusi volontari possono essere 'gente come noi', come i concorrenti del *Big Brother* aspiranti a una celebrità usa e getta, oppure appartenere, come nel format di *Survivor-Isola dei famosi*, a una categoria di ex vip o semivip centrifugati dall'universo dello spettacolo e dello sport e in cerca di riscatto. I pochi offrono agli sguardi delle sterminate platee televisive la possibilità di vivisezionare la loro esistenza ventiquattro ore su ventiquattro. Non offrono spettacolo, *si fanno* spettacolo, ingombrando la scena con la loro corporeità. Il resto sono dialoghi quasi sempre poveri e mozzi, talvolta alle soglie dell'afasia. È la comunicazione affidata alla fisicità che permette di condividere dinamiche relazionali in cui ogni telespettatore può riconoscersi perché appartengono al vissuto di tutti: simpatia/antipatia, cooperazione/confitto, attrazione/repulsione, amore/odio, curiosità/indifferenza, leadership/gregariato, competizione/solidarietà. I corpi, non le parole dei protagonisti, alludono a processi di beatificazione, eccitazione del desiderio o degradazione che ricalcano le dinamiche socioculturali alla base di questa ricerca. Nella tv di carne questi processi si sviluppano in pratiche sociali e rituali che ruotano attorno al potenziale seduttivo dei concorrenti e quindi a diverse possibili fenomenologie e strategie di attivazione della seduttività. Una misteriosa autorità presiede a erogare premi e sanzioni che nulla hanno a che spartire con le logiche legal-razionali delle società civilizzate. I corpi sono oggetto di una manipolazione di tipo totalitario che agisce in una logica comunitaria artificialmente costruita, in cui sono assenti la storia e il diritto e un'idea socialmente accettata di merito e di giustizia. I protagonisti, del resto, accettano di sottostare alla sospensione di due cardini della civilizzazione: la difesa della sfera privata

dall'irruzione del pubblico e il pudore. Le categorie di onore e vergogna, pudore e intimità che Norbert Elias aveva associato alla costituzione materiale della modernità vengono trasferite a una dinamica *in-group* e sospese, con poche eccezioni (i tabù della violenza fisica e delle funzioni fisiologiche), nei loro effetti sociali. Quasi a sostenere le ragioni della critica avanzata decenni or sono da Hans Dürr alla civiltà delle buone maniere descritta da Elias e fondata su una riflessione dedicata alla nudità. Costretti a cimentarsi in prove di sopportazione o addirittura di sopravvivenza, i concorrenti sono obbligati a tradurre in spettacolo l'imbarazzo, la fatica, qualche volta la privazione o addirittura la sofferenza. Entro un circuito emozionale che attinge a pulsioni sadomasochistiche, la narrazione senza trama mira a eccitarle nel pubblico domestico⁹. Prende forma così una storia *ipermoderna* (per immagini e frammenti), ambientata in un *iperluogo* che evoca gli spazi riflessi dell'eterotopia foucaultiana, il quale a sua volta ospita *ipercorpi* obbligati a raccontarsi attraverso stereotipi narrativi. Gli iperseni di *Atomic Titten* Cristina, icona anatomico-culturale della prima edizione 2009 della versione italiana del *Grande Fratello*, costituiscono a pieno titolo un significante. Un busto-sineddoche che dà non metaforicamente corpo a una narrazione banalmente straordinaria, come nelle intenzioni della produzione e nelle attese del pubblico.

⁹ Un caso particolarmente significativo è offerto dal format dell'*Isola dei famosi*. Qui personaggi più o meno noti iniziano il gioco nell'esilio di un'isola lontana esibendo, come una specie di credenziale d'accesso, corpi in forma e attraenti. Giorno dopo giorno, sottoposti al severo (e non simulato) regime dei naufraghi, quei corpi appariranno dimagriti, affetti da piaghe e dermatosi, talvolta ammalati. Il degrado e l'imbruttimento divengono l'ultima frontiera dello spettacolo. In questo esercizio di sado-voyeurismo l'importante sembra ricondurre a fiction la rappresentazione della fisicità. Nell'immaginario dello spettatore quello da rimuovere è il corpo vivo, reale, magari difettoso, dei comuni mortali.

4.19. Conclusioni

L'antropologia simbolica e la sociologia interpretativa ci hanno insegnato che ogni narrazione, ogni metafora, ogni icona rinviano a una rappresentazione, diretta o indiretta, del potere. Occorrerà allora tentare una risposta alla domanda che, in tema di corpo e potere, si pone Marino Niola (2008: 1):

E se la democrazia contemporanea fosse un'inedita combinazione di seduzione e politica, di potere e corpo? Ingredienti antichi che la civiltà dell'immagine spara all'ennesima potenza? ...proprio perché ridotta a *format*, l'offerta politica contemporanea fa riaffiorare arcaismi, simbolismi, mitologie che appartengono agli strati più remoti della rappresentazione del potere...

Il potere, del resto, nasce nel corpo e dal corpo, secondo la lezione di Hobbes. A fondarlo c'è l'energia primaria che emana dalla forza, dalla bellezza, dalla seduttività, dall'arte persuasoria. I media trasformano la materialità dei corpi in icone immateriali. L'antropologo de Huesch (2009) ha dedicato un'importante riflessione alla visibilità mediatica del corpo seduttivo del leader politico indagando la relazione fra potere e transe, fra supremazia sociale ed evocazione della potenza biologica cui allude il 'maschio dominante'. Quella che Mazzoleni chiama politica pop consiste nella costruzione di un apparato pubblicitario, un *advertising*, tanto più complesso quanto più semplici e semplificati sino alla banalità saranno i contenuti che dovrà trasmettere¹⁰.

La narrazione per immagini e frammenti che prende forma nella Casa del *Grande Fratello* riproduce quello che sottostà agli spot televisivi commerciali o alle clip della politica pop. Comune è l'imperativo del sedurre attraverso immagini accattivanti (che possono persino concedersi un limitato ricorso all'ironia), evocando repertori dell'immaginario collettivo composti di simboli, forme, colori. Gli iperluoghi che fanno da cornice alle trame narrative della comunicazione istantanea, prevalentemente somatica e scarsamente verbalizzata, contribuiscono a sovrapporre oggetti e soggetti della comunicazione. Il testo della rappresentazione è in sintonia con le *micronarrazio-*

ni della politica pop. Si tratta di piacere, di affabulare, di attrarre, di indurre simpatia: la rappresentazione del corpo è essenziale a un racconto che deve farsi costruzione di significato. La Casa del *Grande Fratello* costituisce in questa ottica uno spazio di significati. Può sembrare paradossale, ma proprio la prosaicità e la banalità delle storie che ospita ne fa uno spazio politico. Di quella politica arcaica e ipermoderna al tempo stesso che ripropone in forme sempre diverse e sempre simili il tema della fascinazione seduttiva esaltata dalla manipolazione mediatica delle immagini. Per questo il caso della giovane maggiorata fiera dell'artificialità dei propri seni-sineddoche è esemplare dell'intera narrazione. L'inganno affidato alla tecnica (la chirurgia del bisturi e del silicone) non scandalizza: è in linea di continuità con il mondo dell'illusione e della compensazione. I corpi-sineddoche sono luoghi sociali digitalizzati che si muovono in quella eterotopia artificiale 'che inquieta e consola'. Esattamente come nel messaggio pubblicitario, tali significati potranno poi essere adattati dalla percezione individuale dello spettatore (Quart 2003).

La narrazione del Milite ignoto – con strumenti mediatici infinitamente più poveri – faceva ricorso a luoghi della memoria, a reminiscenze collettive caricate di significati *contrappresentistici*. Riusciva così a trasferire il racconto nello spazio sospeso della memoria collettiva, cercando di trasformare la *comunità immaginata* in una Nazione risentita e pronta a mobilitarsi. La sacralizzazione di un corpo invisibile e sconosciuto identificava un corpo di tutti: il corpo muto e dolente della Nazione. La costruzione simbolica del nazionalismo come religione politica procedeva associando archetipi remoti, sedimentati nella memoria, a finalità di parte, ubicate nel tempo e nelle contingenze politiche.

Operazioni di sofisticata ingegneria simbolica che il presente replica entro la dimensione caleidoscopica della cultura pop. Non più il cittadino, il militante, il lavoratore, ma il consumatore, l'utente, lo spettatore sono i destinatari di questa operazione. A una narrazione controversa, in cui si confrontano diverse strategie di senso miranti a dare forma compatta a un'invenzione eroica, si oppone un racconto del frammento. Esso accompagna e asseconda la vocazione all'idolatria del corpo. Usando strumenti eterodossi, negati alle Grandi Narrazioni: l'ironia, l'autoparodia, il rimando ipertestuale, il

gioco d'affabulazione. Se la narrazione mitopietica del Milite ignoto evocava nostalgicamente un passato di gloria, producendo una sorta di invenzione della tradizione, la narrazione del *Grande Fratello* è invece tutta rivolta al presente. Una liturgia *iperpresentistica* officiata da chierichetti del desiderio.

Conclusioni

Il lavoro ha proposto un itinerario possibile della transizione dalla modernità novecentesca alla tarda modernità. La prima è una stagione in cui si stagliano immagini potenti, appartenenti per intero alle Grandi Narrazioni dell'ideologia e della fede. La seconda è caratterizzata da molteplici micronarrazioni disegnate sul profilo di diversi e più pervasivi media comunicativi. L'una come l'altra hanno elaborato un immaginario collettivo nutrito di archetipi, reminiscenze, desideri e paure antichi di millenni. Giacimenti della memoria che, nell'impatto con il mutamento sociale e con un sistema comunicativo sempre più sofisticato, hanno conosciuto rivisitazioni e persino inversioni di senso. Le icone corporali sanno rendere con particolare efficacia la relazione fra memoria e futuro, persistenze e anticipazioni. Il corpo possiede una versatilità semantica impareggiabile. Rappresenta un linguaggio, bisognoso di una sintassi che lo renda intelligibile. La madre che in stato di transe sceglie nel soldato ignoto il simbolo della Nazione parla attraverso il proprio corpo. La sua è una lingua sciamanica sopravvissuta alla modernizzazione, che intercetta ed esprime volontà sovranaturali nel gesto primordiale e intraducibile della comunione fisica. Sciamanica è anche la relazione che il frate taumaturgo istituisce, tramite il suo corpo piagato, con misteriosi poteri ultraterreni. Quello di Mussolini è un corpo *totale* che produce una narrazione enfatica del totalitarismo. Destinata a rovesciarsi in una contronarrazione del corpo detronizzato e sottoposto a un cruento rito di profanazione. I corpi narrati e narranti parlano una lingua che come ogni altra, sosteneva Miguel de Unamuno, assomiglia a una religione. Come tale, ha bisogno di eresie. Il volto deformato e il corpo mutante di Orlan o la fisicità irridente e sovversiva che Lisa offre all'obiettivo di Mapplethorpe raccontano un'eresia somatica. Esprimono pulsioni inesprimibili dalla parola. Annunciano il tempo della *ipermodernità*, scandito da icone *significanti* di *significati* inediti eppure già tutti presenti nella cultura moderna. In questo contesto Moana potrà rappresentare con paradossale eleganza il corpo della pornografia e il suo doppio. Trasgressivo rispetto al comune senso del pudore, rassicurante nella

sua nudità esibita. Un'ostentazione *epifanica* in senso etimologico: mostra tutto, non nasconde nulla. Il nostro sistema culturale non si fa più turbare da anatomie seducenti ostentatamente rivelate. È ossessionato piuttosto dai corpi che non può vedere, dalla femminilità negata allo sguardo dal burqa, dal velo, dal corpo ectoplasma dei leader del terrore. Cercherà di rimuovere attraverso la proceduralizzazione della vita e della morte i dilemmi drammatici che il corpo può produrre. Come quelli gridati alla coscienza collettiva dal corpo senza voce e senza tempo di Eluana Englaro.

È nel tempo e nei territori dell'ipermodernità che prendono forma le sperimentazioni espressive del nuovo villaggio globale. Sino all'artificializzazione del corpo o all'invenzione di presenze virtuali, disegnate e interpretate dai linguaggi digitali ma facilmente acclimabili nel nuovo immaginario di massa. Compiutamente ipermoderno è il linguaggio dei corpi del reality. Linguaggio prettamente televisivo che evolve nella direzione della multimedialità e ne sperimenta le risorse. La contaminazione crescente degli strumenti espressivi non intacca il paradigma dominante. Il quale si ispira a quell'estetizzazione del vissuto che rappresenterà la pietra angolare della politica pop. Con Obama il corpo del leader si insedia nell'immaginario di massa attraverso una combinazione sapiente, *cross-mediale*, di tecnologie e stilemi. Usa videoclip e social network, narrazione televisiva e citazioni musicali. Producendo un'ibridazione comunicativa potente e perfettamente congruente con l'icona corporale che intende celebrare. Capace di una costruzione di senso del potere coerente con un immaginario della multiculturalità e della globalizzazione.

Anche Grandi Narrazioni possono così essere rivisitate nella forma di micronarrazioni multimediali. Esse celebrano la seduttività ipermoderna del potere e le forniscono gli apparati espressivi. Essenziale è rappresentare il potere non come distanza e separazione, ma come sistema di comunicazione permanente, dimensione del quotidiano, *normalità*. Lo stesso 'sdoganamento della normalità' che ispira la filosofia per immagini del *Grande Fratello* non è una semplice strategia produttiva. Rappresenta, a suo modo, un costruito ideologico. Nell'universo del 'nothing impossible' può tradursi nello sdoganamento dell'artificialità. Sono lifting e trapianti piliferi a descrivere il corpo del Capo nell'Italia della Seconda repubblica. Le labbra al

silicone delle dive dello spettacolo danno forma a un'espressività sensuale che non si preoccupa di deragliare nella caricatura dell'eros. Protesi e manipolazioni chirurgiche, fra compromessi etici e forzature regolamentari, saranno 'sdoganate' dal sistema dello sport di alta prestazione. Arti in fibra di carbonio trasformano la disabilità di Pistorius in una potenziale iper-abilità. Lo sport di alto livello conosce persino un conflitto esemplare, in termini di mimetismo dell'anatomia, fra seduzione e performance. L'ostacolista australiana Jana Pittman, dopo essersi rimodellata il seno, ai primi del 2010 decide di farsi asportare le protesi. Non vuole compromettere la traiettoria aerodinamica della sua corsa e, con essa, le chance di successo alle Olimpiadi 2012. Attraverso la moda del tatuaggio, del piercing o della scarificazione i sacri segni delle stimmate verranno rivisitati nelle forme secolarizzate della seduzione. Seni invadenti, diottrie additive regalate dal laser ai campioni del golf, anatomie manipolate di ogni tipo conferiscono forma sociale, corporale, alla figura retorica della sineddoche. Parti che stanno per il tutto e lo includono, disponendosi nell'ordine sancito dalla sintassi della prestazione e del desiderio. Un sistema ordinativo elaborato nei laboratori della pubblicità commerciale ma esteso senza soluzione di continuità ai territori dell'arte o della politica.

La normalità artificializzata delle icone del potere si riflette negli stessi codici verbali. I leader totalitari avevano preteso appellativi solenni che ne consacrarono lo status: Führer, Duce, Piccolo Padre, Grande Timoniere, Conducator... Nell'universo semantico della politica pop il Capo andrà acclamato, seguendo la falsariga del vecchio populismo latino-americano, con il solo nome di battesimo. Il rito dell'osanna, un tempo celebrato da coreografie del disciplinamento (sfilate, saggi ginnici), si materializzerà in *ole* da stadio. Pratiche insieme arcaiche e ipermoderne che si rivolgeranno indifferentemente a pontefici e pop star, campioni dello sport e danzatrici di lap dance.

L'artificializzazione del corpo si accompagna alla simulazione relazionale. Il leader ama illudere la plebe di essere uno di loro: 'one of the guys'.

I totalitarismi tendevano a un'estetizzazione della politica che si affidava al corpo perfetto dell'atleta. Un esempio suggestivo è fornito dalla narrazione dell'Ordine Nuovo nazista che la macchina da presa di Leni Riefenstahl aveva associato alle sculture ariane

incarnate dai campioni di *Olympia*. La politica pop avrà bisogno di estetizzare corpi di leader magari avvizziti o poco seducenti. A stature non imponenti si potrà supplire con inquadrature dal basso o con il ricorso a opportuni plantari. Gli obiettivi delle telecamere potranno essere ricoperti dal velo di una calza da donna per cancellare rughe resistenti al lifting. L'anatomia e la fisiologia non possono mentire, ma come nella *Fattoria degli animali* anche il corpo di 'uno di noi' può essere 'un po' più uguale' di quello degli altri. Anzi: più vulnerabile alle conseguenze della sovraesposizione mediatica. Tanto da subire come effetto di ritorno il corto circuito fra una mente disturbata e qualche distrazione degli apparati di sicurezza. Lo specchio di Dorian Gray, l'*eterotopo* del potere pop, può venire infranto da un gesto inconsulto. Il 13 dicembre 2009, nella sua Milano, il leader iconico per eccellenza della politica italiana postbellica, Silvio Berlusconi, è colpito al volto da un oggetto scagliato da uno squilibrato. L'episodio è catturato da qualche passante con strumenti di riproduzione artigianali. Poche ore dopo centinaia di emittenti televisive in tutto il mondo manderanno in onda quelle sequenze tremolanti e sfocate. La narrazione di un involontario rito di profanazione. Poche immagini riprese con un cellulare sostituiscono al volto smagliante del potere, alla sua normalità artificiosa, quello tumefatto di un anziano ferito. L'espressione attonita è quella di un pensionato scippato all'uscita dell'ufficio postale. Strappata la maschera, l'immagine del Capo può conoscere una rielaborazione di senso imprevista. Suscitando quel moto di umana pietà che la celebrazione mediatica del Grande Seduttore preclude ed esorcizza.

La politica pop ignora la dimensione del tragico. Il suo linguaggio iconico può essere enfaticamente seduttivo, mai solenne. Il racconto totalitario di *Olympia* era ispirato all'estetica neoclassica di Winckelmann. A narrare le leadership mediatizzate dell'ipermodernità nel tempo dell'hi-tech saranno più idonei la redazione di *Chi* e l'effimero repertorio dei *book* fotografici. Strumenti assai più efficaci nel produrre impreviste variazioni di genere in tema di seduzione e potere: corpi da calendario possono trasformarsi con successo in corpi da ministero.

Anche i corpi metafora dell'immaginario devozionale possono dar vita a conflitti tipicamente ipermoderni. Il primo decennio del

Duemila si chiude consegnando alla cronaca due notizie ‘di spalla’ che stuzzicano qualche riflessione. La prima riguarda la vertenza annunciata dalla città turca di Demre – l’antica Myra, ritenuta patria di San Nicola – per riportare nella città d’origine le spoglie del santo trafugate nell’anno 1087 da marinai pugliesi e da quasi un millennio oggetto di venerazione nella città di Bari. I turchi, governati da una maggioranza di orientamento islamico, non sembrano essere particolarmente interessati agli aspetti religiosi della controversia. Ospitare il corpo di San Nicola, rivendicarne l’appartenenza, dovrebbe piuttosto attivare una calamita turistico-devozionale, soprattutto dai Paesi dell’Est europeo, dove il culto del santo è molto diffuso. Facendo della semiconosciuta località anatolica una concorrente mediterranea del Santa Claus Village di Rovaniemi, la Disneyland finlandese dedicata a Babbo Natale. Icona da tempo secolarizzata e saldamente insediata nell’immaginario consumistico cui proprio la figura di San Nicola-Santa Claus ha fornito l’archetipo.

L’altra notizia rinvia a una curiosa ricerca pubblicata sulla rivista *Opticon* da Roger Wotton (2009), professore di biologia all’University College di Londra. Lo studioso ha dedicato un’indagine ponderosa a dimostrare come angeli, putti e cherubini, raffigurati dall’iconografia dell’arte medievale e rinascimentale, non potessero volare. Calcolando i coefficienti aerodinamici delle figure alate e ipotizzando diverse possibili modalità di navigazione aerea (volo planato, con due ali, con mono-ala rigida ecc.), l’insigne studioso è giunto alla conclusione che quei corpi venerabili, effigiati fra gli altri da Giotto e dal Perugino, dal Mantegna e da Tiepolo, non avrebbero mai potuto aspirare a una licenza aeronautica. Questioni insolubili di gravità, di propulsori muscolari, di stabilità aerodinamica delle traiettorie aeree ecc. Angeli e cherubini, come anche le creature alate create dalla letteratura di fantasia (draghi, fate, la Campanellino di Peter Pan) sono stati così brutalmente ricondotti dall’insensibile ricercatore alle ruvide e impietose leggi della biomeccanica.

Si tratta di piccole narrazioni non prive di significato nel quadro della nostra ricerca. Da una parte, un conflitto diplomatico che ha per posta in gioco non la natura spirituale delle spoglie (la stessa esistenza storica del santo è ancora oggetto di controversia) bensì la loro pura e semplice ubicazione territoriale. La strategia di senso si

riduce a logica commerciale. Le spoglie venerate andrebbero traslate da un antico *mnemotopo* cristiano (la basilica di San Nicola a Bari) per andare a incentivare la nascita di un parco a tema: un *iperluogo* dell'effimero associato a un'icona religiosa. Destinata così a una definitiva e poco nobilmente motivata secolarizzazione. Il professor Wotton ripropone invece intenzionalmente il conflitto culturale che ha spesso opposto le suggestioni dell'immaginario alle ragioni della scienza positiva. Nell'introduzione al suo saggio chiama in causa addirittura le responsabilità che derivano all'arte dalla sua capacità di rendere reale il mito. Ambientare creature impossibili fra paesaggi e figure umane ispirati alla realtà contribuirebbe a una manipolazione emozionale della credulità.

Due storie di icone devozionali a loro modo esemplari perché impensabili in un contesto storico-culturale diverso da quello che abbiamo definito ipermodernità. In sintonia con la religione dei consumi, il corpo-icona di un santo cristiano può essere oggetto senza troppo scandalo di una negoziazione diplomatica fra autorità politiche e interessi commerciali. Questa volta non ci sono alle viste crociate e scontri di civiltà. Alla mistica del Graal succede la logistica del McDonald's. Non l'evocazione di missioni ultraterrene ma la terrena valorizzazione di aree edificabili.

Un ricercatore britannico può istruire una sorta di parodistico rovesciamento del processo intentato dall'Inquisizione a Galilei (1633). I venerabili padri avevano preteso di sottomettere ai principi della fede le scoperte della scienza, ricorrendo persuasivamente all'esibizione di strumenti di tortura e alla minaccia del rogo. Il corpo assoggettato di Galilei diverrà l'icona di un grandioso effetto inintenzionale: l'emancipazione della scienza dalla teologia come uno dei momenti fondativi della modernità incipiente. Nel tempo ipermoderno i corpi degli angeli non subiscono minacce. Potranno continuare a librarsi nell'immaginario senza attendere l'autorizzazione della torre di controllo.

L'ipermodernità in veste corporale permette dunque digressioni narrative e persino rovesciamenti di senso. I riti di esaltazione, degradazione o addirittura profanazione del corpo che avevano accompagnato ascesa e caduta delle dittature, depurati dal pathos

tragico delle Grandi Narrazioni, saranno offerti al sado-vouyerismo dei pubblici televisivi come piatto forte dei reality show. La manipolazione a fini rituali, artistici o espressivi del corpo, sperimentata dall'umanità sin da tempi remoti, si riproporrà nella provocazione della body art. La radio e la computer-grafica potranno cimentarsi nell'invenzione e nella rivisitazione tragica o parodistica, divertita o terrificante, di icone sepolte nell'inconscio collettivo ma pronte a ripopolare l'immaginario di massa. Un esempio è rappresentato dal ricorso alla citazione ironica. I corpi dei *Quattro Moschettieri* raccontati dalla radio e dalla matita di Bioletto negli anni Trenta rinviano ad archetipi letterari solenni ma li contestualizzano in un formato parodistico, sorridente e persino irridente. Oltre sessant'anni dopo Alessia Marcuzzi trasformerà un siparietto pubblicitario in una sbazzina citazione della citazione, affidata al travestimento e alla maschera. La *mimicry*, il trasformismo dell'identità che aveva ispirato la drammaturgia corporale di Orlan, può funzionare efficacemente anche per una televendita di prodotti cosmetici. I *neo-corpi* narrati e narranti dell'ipermodernità potranno sviluppare altre citazioni, per esempio rispetto all'algida femminilità dei telefoni bianchi o a quella prorompente delle maggiorate. Istituyendo però una discontinuità di senso e di linguaggio espressivo fra gli archetipi della vecchia cinematografia e i prototipi dell'eros digitale.

Le Grandi Narrazioni si riconoscevano in repertori iconici solenni e ingombranti. Le micronarrazioni ipermoderne si costruiscono per immagini e frammenti. Alla sacralizzazione della memoria si oppone la spettacolarizzazione del banale. Il nostro itinerario aveva preso le mosse dalla ricostruzione della genesi di un apparato simbolico nazionalistico per concludersi con l'analisi del format che consente la narrazione in assenza di narrazione di un reality televisivo. Da uno scenario di folle emozionalmente mobilitate, di passioni struggenti, di grandiosi teatri della memoria siamo approdati fra le pareti di uno studio televisivo dove si consumano efficienti riti di seduzione.

Il racconto del Soldato ignoto, attraverso svolgimenti controversi e negoziazioni di senso, aveva prodotto l'icona di una nuova religione politica. La sacralizzazione del corpo di nessuno e la sua tra-

sfigurazione nell'effigie solenne e imperitura della Nazione costituisce un'esemplare narrazione biopolitica. All'estremo opposto si colloca il racconto del *Grande Fratello*. Una micronarrazione di corpi vivi, ipervisibili, condannati all'ozio senza riposo che presiede alla convivenza coatta costruita dalle regole del format. Giovani corpi impegnati in una gara di seduzione arbitrata dal telecomando compongono una comunità artificiale, biodegradabile ma materialmente tangibile. Involontaria ma nitida antitesi alle comunità immaginate evocate dalle Grandi Narrazioni del Novecento e fondate sul culto (e talvolta sull'invenzione) della memoria.

La storia senza memoria del reality è però altrettanto legittimamente riconducibile al paradigma biopolitico. Le sue icone appartengono a quell'universo del disincanto e dell'effimero che si racconta nella forma di un immaginario solubile. Opponendo in maniera intenzionalmente didascalica mitopoiesi eroica a frammento del banale quotidiano, narrazione contrappresentistica a suggestione iperpresentistica, genere tragico ad avanspettacolo, corpo negato a corpo ostentato, sacralità a frivolezza, mobilitazione di masse a democrazia del 'divertirsi da morire', si scopre tuttavia una sorprendente continuità di senso. Essa consiste nel riprodursi della relazione primigenia fra corpo e immaginario. Da un lato l'immaginario *solenne* delle Grandi Narrazioni, che aspira all'immortalità e ricorre all'uso/abuso della memoria (o alla sua rimozione). Dall'altro quello *effimero* della seduzione che si costruisce attraverso un format televisivo che mira a 'sdoganare la normalità' facendone spettacolo.

Altre narrazioni si sono qui associate a icone corporali. Cammei funzionali a marcare un territorio culturale sospeso e conteso. Una tensione espressiva che caratterizzerà la tarda modernità e che le arti visive classiche avevano anticipato di un secolo, come negli esempi dell'*Uomo che grida* di Munch e delle *Donne sdraiate* di Schiele. Nel corso del Novecento multiformi e cangianti immagini del corpo verranno proponendo sensibilità, suggestioni culturali e stili di vita diversi o alternativi rispetto a quelli che avevano caratterizzato la *civiltà delle buone maniere*. La stagione che segue la prima modernità si esprime soprattutto nelle forme dell'*indeterminazione*, della *frammentazione*, della *decanonizzazione*, della *vacanza del Sé*, della *performance* (Fornero 2006). Ciò permette all'arte contemporanea di trasgredire

i generi, aprendosi allo sconosciuto. Produce anche, però, elaborazioni del significato sociale più ricorrenti e prosaiche, sempre controverse e negoziabili. Le ibridazioni di stili e la contaminazione di generi che presiedono ai linguaggi della pubblicità commerciale ne sono testimonianza. Non ci si limita a rappresentare corpi del desiderio: si costruiscono archetipi narrativi che potranno essere replicati all'infinito e adattati a contesti molto diversi.

Le suggestioni letterarie di Huxley e Orwell avevano orientato l'ipotesi di lavoro, istituendo una polarità di senso fra due paradigmi della paura. Le narrazioni iconiche che si sono ricostruite sembrano confermare la connessione e l'intreccio fra strategie del controllo e dinamiche della seduzione. Propongono però del rapporto fra memoria, seduzione e potere una rappresentazione dialettica. La contesa interessa territori dell'immaginario sospesi, popolati da icone corporali in cui di volta in volta prevale la seduzione del potere o il potere della seduzione. Seduzione e potere, agendo sull'evocazione o sulla rimozione della memoria, costituiscono una coppia inscindibile che può assumere identità e sembianze diverse e imprevedibili. Rigenerando archetipi oppure colonizzando l'immaginario collettivo con identità cangianti. L'ipermodernità si affida a icone che devono suggerire una riduzione della complessità riconducendo le categorie sovrane dell'etica e della politica all'estetica dell'effimero. La dittatura del bello sottomette le stesse comunità virtuali. Alla fine del 2009 nasce un social network denominato BeautifulPeople. Può iscriversi chiunque, inviando una foto recente. L'adesione sarà confermata solo dopo 48 ore, quando i componenti la community si saranno pronunciati sulle qualità estetiche del/la candidato/a. I maschi votano per le femmine e viceversa. Sono previste verifiche periodiche: attenzione a osservare il comandamento secolare del 'non ingrassare, non invecchiare'!

A una forma sempre orientata alla seduzione corrisponde quella natura 'unica e polimorfica' del potere che aveva intuito Foucault. Nell'universo della fiction una sotterranea logica di potere può insinuarsi in narrazioni virtuali: i prodotti dalla fantasia digitale, obbedienti ai tasti di una console, colonizzano la subcultura

adolescenziale e la modellano. Il genere fiction ha persino sperimentato versioni simulate di Grandi Narrazioni. Già nel film *Capricorn One*, diretto nel 1978 da Peter Hyams, la fallita esplorazione di Marte viene surrogata da una perfetta messa in scena televisiva. Nessuno spettatore se ne accorgerà, semplicemente perché fra fiction e realtà narrata dai nuovi media è caduto ogni diaframma. Gli eroi secolari nel tempo delle playstation e dei reality non sono martiri capaci di alimentare simbolismi potenti e drammatici. Hanno i volti di ragazzi qualunque che possiamo incontrare a ogni angolo di strada. Il loro sistema culturale rinvia a una rappresentazione anticonvenzionale del conformismo. Esempari antropologici particolarmente adatti al gioco neodarwinistico del reality, dove a sopravvivere sarà il più capace a conformarsi alla dittatura del format e ai comandamenti dell'audience. Il programma allude a una condizione giovanile nascosta. A ricordarcelo, in un'intervista concessa a Silvia Fumarola (2010: 38), è una show girl come Ambra Angiolini:

...i reality hanno aperto un varco ed è entrato tutto, ma rispetto a quello che succede tra adolescenti è niente: ci attacchiamo a cose che non sono così gravi. Penso alle veline, un pretesto. Non c'è niente di male, non è quello a decidere chi sei.

L'intervista si conclude con una dichiarazione che assomiglia a un proclama:

Oggi per un film sarei disposta a ingrassare anche trenta chili: non sono più gelosa del mio corpo, solo della mia testa. Mi sono tagliata i capelli, li ho tinti, in teatro sembro Alice che ha preso gli acidi. *Liberarsi dall'ossessione del corpo è davvero respirare* (corsivo mio).

Accostare l'analisi di una venerata icona nazionale alle riflessioni sul corpo-sineddoche delle concorrenti del *Grande Fratello* costituisce una consapevole ma non irriverente provocazione. È un tentativo di ricercare attraverso segni e segnali la politicità e la natura di corpi sociali diversi da quelli descritti dalla sociologia strutturale. Paradigmi di identità incerte, veicoli di seduzione e icone del potere. Di tutti i poteri.

Nel tempo della modernità ipermoderna la radicale riduzione della complessità e la devoluzione di responsabilità paventate da Huxley si producono attraverso i simboli elementari cui aspira l'*homo videns*. Il corpo e l'apparenza divengono fruibili come i segni iconici del pittogramma o del geroglifico per le prime civiltà della scrittura. E come quell'arcaico sistema di segni poteva generare infinite combinazioni di senso, così i corpi ipermoderni raccontano il potere, la politica, il desiderio nel tempo digitale attraverso un gioco incessante di rimandi, di citazioni e di ipertesti. Un'iconografia del doppio e del multiplo che deve ispirare una seduzione consensuale, associando il richiamo etologico della corporeità a un *eterotopo* sociale: lo spazio dell'immagine riflessa dalla tecnologia. Non siamo dunque in presenza di semplici pratiche di marketing o di pura *velinizzazione* della politica. Le icone che mobilitano desideri e passioni, quelle austere e commoventi degli eroi caduti, come quelle frivole ed effimere prodotte dalla seduzione solubile di un format televisivo, propongono differenti elaborazioni comunicative. Il corpo, in particolare anche se non in via esclusiva quello femminile, condensa pulsioni arcaiche destinate a un'opera continua di rielaborazione da parte delle culture umane. Il potere seduttivo del seno precede la sua erotizzazione ed evoca la potenza primigenia della maternità. La chirurgia e le tecniche digitali possono però enfatizzare e dilatare a piacimento una narrazione culturalmente densa dell'anatomia. Dar vita a un'*anatomia culturale* della tarda modernità. L'accostamento fra le forme di *Atomic Titten* Cristina, il corpo ossessione di Anita Ekberg nel sogno di Fellini e l'ironica rivisitazione proposta dal corpo mascherato di *Madame* Alessia Marcuzzi mostra questo elemento ricorrente. La dittatura del desiderio profetizzata da Huxley, il potere divertito di Postman, i percorsi carsici della biopolitica rintracciati da Bauman nelle sue peregrinazioni nella modernità liquida trovano la loro convergenza in tanti differenti corpi-sineddoche. Nel luogo sociale in cui i bisogni si trasformano in desideri, gli stereotipi generano paradigmi di significato. La relazione fra significante e significato (corpi/icona e potere/seduzione) si rende finalmente immediata, intuitiva. Pronta a essere consumata.

Bibliografia

- AA. VV. (2009), *Dossier Padre Pio*, Kaos Edizioni, Milano.
- Abercrombie N., Longhurst B., Abercrombie N. (1998), *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage, London.
- Abruzzese A. (2009), *Analfabeti di tutto il mondo uniamoci. Il crepuscolo dei barbari*, Bevivino Editore, Milano.
- Agamben G. (1995), *Homo sacer*, Einaudi, Torino.
- Agamben G. (2008), *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Agamben G. (2009), *Nudità*, Nottetempo, Roma.
- Altamore G. (2006), *I padroni delle notizie*, Mondadori, Milano.
- Anderson B. (1983), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London and New York (trad. it. *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, il Manifestolibri, Roma 1996).
- Anolli L. (2009), *La seduzione*, Laterza, Roma-Bari.
- Anzieu D. (1987), *L'io-belle*, Borla, Roma.
- Assmann J. (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München (trad. it. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997).
- Assmann J. (2001), *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*, C.H. Beck, München.
- Assmann J. (2007), *Memoria e mitologia politica*, in Agazzi E., Fortunati V. (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma: 695-712.
- Augé M. (1992), *Non-lieux*, Seuil, Paris (trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della sur-modernità*, Mondadori, Milano 2003).
- Bachtin M.M (1995), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1997 (ediz. orig. 1965).
- Barcellona P. (2007), *L'epoca del postumano*, Città aperta, Roma.
- Barcellona P., Ciaramelli F., Fai R. (a cura di) (2009), *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, Dedalo, Bari.
- Bardainne C., Susca V. (2008), *Ricreazioni. Galassie dell'immaginario postmoderno*, Bevivino Editore, Milano.

- Barthes R. (1957), *Mythologies*, Seuil, Paris (trad. it. *Miti d'oggi*, Lerici, Milano 1966).
- Barthes R. (2005), *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino.
- Bartlett F. (1932), *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *La memoria*, Franco Angeli, Milano 1974).
- Bartoli E. (2003), *Il Milite Ignoto che riunificò l'Italia nel 1921*, "Corriere della Sera", 17 novembre: 2.
- Baudrillard J. (1991), *Riflessioni sul conflitto del Golfo*, in AA. VV. *Guerra virtuale e guerra reale*, Mimesis, Sesto S. Giovanni.
- Baudrillard J. (1995), *Della seduzione*, ES, Milano (ediz. orig. 1979).
- Baudrillard J. (1997), *L'altro visto da sé*, Costa & Nolan, Genova.
- Bauman Z. (2002a), *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari.
- Bauman Z. (2002b), *La società individualizzata. Come cambia la nostra esperienza*, il Mulino, Bologna.
- Bauman Z. (2008), *Il grande fratello e la fortezza assediata*, "Repubblica", 3 giugno: 29.
- Bellah R.N. (1967), *Religion in America*, "Journal of the American Academy of Arts and Sciences", vol. 96 (Winter): 1-21.
- Bellmer H. (2001), *Anatomia dell'immagine*, Adelphi, Milano.
- Belpoliti M. (2009), *Il corpo del capo*, Guanda, Roma.
- Berger J. (1988), *Questione di sguardi*, il Saggiatore, Milano.
- Berger P.L., Luckmann T. (1966), *The Social Construction of Reality*, Doubleday, Garden City and New York (trad. it. *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna 1969).
- Bloch M. (1990), *I re taumaturghi*, Einaudi, Torino (ediz. orig. 1924).
- Bodnar J. (1996), *Public Memory in an American City: Commemoration in Cleveland* in Gillis J.R. (ed), *Commemorations. The Politics of National Identities*, Princeton University Press, Princeton: 74-90.
- Bolz N. (2002), *Nuovi media*, in Wulf C. (a cura di), *Corpo, cosmo, cultura*, Bruno Mondadori, Milano: 670-688.
- Borgna P. (2005), *Sociologia del corpo*, Laterza, Roma-Bari.
- Bourdieu P. (1980), *Le sens pratique*, Minuit, Paris.
- Brera G. (1975), *Storia critica del calcio italiano*, Bompiani, Milano.
- Brunetta G. P. (1993), *Storia del cinema italiano*, Vol. III (*Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*), Editori Riuniti, Roma.
- Caillois R. (1958), *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*,

- Gallimard, Paris (trad. it.: *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano 1981).
- Callegari G. (2008), *Corpi e schermi: rappresentare l'Altro tra nuove tecnologie e mondi virtuali*, in Bisi S. (a cura di), *Genere e potere*, Bonanno, Acireale-Roma: 462-466.
- Calvino I. (1995), *I ritratti del Duce*, in Calvino I., *Saggi 1945-1958*, Mondadori, Milano.
- Canella M., Giuntini S. (a cura di) (2009), *Sport e fascismo*, Franco Angeli, Milano.
- Carrier C. (2002), *Le champion, sa vie, sa mort. Psychanalyse de l'exploit*, Fayard, Paris.
- Castoro C. (2009), *Crash TV. Filosofia dell'odio televisivo*, Coniglio Editore, Roma.
- Cavalli A. (1991), *Lineamenti di una sociologia della memoria*, in Jedlowski P., Rampazi M. (a cura di), *Il senso del passato*, Franco Angeli, Milano: 31-42.
- Cavalli A. (2007), *Memoria e guerra: la ricomposizione delle memorie divise*, in Agazzi E., Fortunati V. (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma: 67-78.
- Cavalli L. (1982), *Carisma e tirannide nel secolo XX. Il caso Hitler*, Il Mulino, Bologna.
- Cavalli L. (1995), *Carisma. La qualità straordinaria del leader*, Laterza, Roma-Bari.
- Cavarero A. (1995), *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano.
- Cazzullo A. (2004), *Quel mercoledì da leoni l'Italia spaventò i maestri*, "Corriere della sera", 13 novembre.
- Charles S. (2009), *L'ipermoderno spiegato ai bambini. Lettere sulla fine del postmoderno*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Chessa P. (2008), *Dux. Benito Mussolini: una biografia per immagini*, Mondadori, Milano.
- Chiapparino F., Covino R. (2002), *Consumi e industria alimentare in Italia dall'Unità a oggi*, Giada, Perugia.
- Cipriani R. (1988), *La religione diffusa*, Borla, Roma.
- Cipriani R. (2005), *Preface*, in Pirani B.M., Varga I. (eds), *Bodily Order. Mind, Emotion and Social Memory*, Sage, London: IV-VIII.

- Cipriani R. (2009a), *Simboli, linguaggi, appartenenze*, “Stile libero”, 4, VI: 29-32.
- Cipriani R. (2009b), *Nuovo manuale di sociologia della religione*, Borla, Roma.
- Codeluppi V. (2007), *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Codeluppi V. (2009), *Tutti divi. Vivere in vetrina*, Laterza, Roma-Bari.
- Connerton P. (1989), *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Conti F. (2004), *Religioni civili e liturgie funebri nell'Europa liberale*, relazione presentata al Convegno internazionale ‘Feste nazionali e rituali civili’, Università della Tuscia, Viterbo 27-29 maggio 2004.
- Crespi F. (2004), *Identità e riconoscimento nella sociologia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- D’Agostino P., Tentori A., Teodorani A. (1995), *Pornodive*, Castelvecchi Editore, Roma.
- Da Empoli G. (2008), *Obama. La politica nell’era di FaceBook*, Marsilio, Venezia.
- Debray R. (2003), *Lo stato seduttore. Le rivoluzioni mediologiche del potere*, Editori Riuniti, Roma.
- De Felice R. (1974), *Mussolini il duce, I. Gli anni del consenso, 1929-1936*, Einaudi, Torino.
- De Laclos Choderlos P. (2003), *Le relazioni pericolose*, Feltrinelli, Milano.
- De Huesch L. (2009), *Con gli spiriti in corpo. Transe, estasi, follia d’amore*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Del Buono O. (1987), *La debolezza di scrivere*, Marsilio, Venezia.
- De Luna G. (1998), *Recensione a Luzzatto S., Il corpo del duce, “L’Indice dei libri del mese”*, XV, 10.
- Derrida J. (1974), *Glas*, Galilée, Paris (trad. it. *Glas*, Bompiani, Milano 2006).
- Di Genova A. (2008), *Il circo nell’arte. Dagli arlecchini di Picasso al fachi-ro di Cattelan*, Il Saggiatore, Milano.
- Di Quarto A., Giordano M. (1997), *Moana e le altre. Vent’anni di cinema porno in Italia*, Gremese Editore, Roma.
- Douglas M. (1966), *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollutions and Taboo*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Dürr H-P. (1988), *Der Mythos vom Zivilisationsprozess. Nacktheit und Scham*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

- Eagleton T.F. (1998), *Le illusioni del postmodernismo*, Editori Riuniti, Roma.
- Edelman M. (1967), *The Symbolic Uses of Politics*, University of Illinois Press, Urbana IL (trad. it. *Gli usi simbolici della politica*, Guida, Napoli 1987).
- Eliade M. (1963), *Myth and Reality*, Harper and Row, New York.
- Eliade M. (1964), *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Elias N. (1978), *The Civilizing Process*, Basil Blackwell, Oxford (trad. it. *La civiltà delle buone maniere*, Il Mulino, Bologna 1982).
- Elias N., Dunning E. (1986), *Quest for Excitement: Sport and Leisure in the Civilizing Process*, Basil Blackwell, Oxford.
- Ellwood R.S., Partin H.B. (1988), *Religious and Spiritual Groups in Modern America*, Prentice Hall, Englewood Cliffs NJ.
- Falk P. (1985), *Corporeality and Its Fates in History*, "Acta Sociologica", Vol. 28, 2: 115-136.
- Farr R.M., Moscovici S. (a cura di) (1989), *Rappresentazioni sociali*, Il Mulino, Bologna.
- Ferrarotti F. (1990), *Time, Memory and Society*, Greenwood Press, London.
- Filoramo G. (2008), *L'altro volto della luna*, "L'Indice dei libri del mese", XXV, 1.
- Filoramo G. (2009), *Il sacro e il potere. Il caso cristiano*, Einaudi, Torino.
- Fornero G. (2006), *Postmoderno e filosofia*, in Abbagnano N., *Storia della Filosofia*, vol. 9, Gruppo Editoriale l'Espresso, Roma.
- Foucault M. (1967), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano (ediz. orig. 1966).
- Foucault M. (1975), *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris (trad. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976).
- Foucault M. (1984), *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano (ediz. orig. 1976).
- Foucault M. (1977), in Fontana A., Pasquino P. (a cura di), *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino.
- Foucault M. (1994), *Dits et écrits, 1954-1988*, in Defert D., Ewald F. (dir), Gallimard, Paris.
- Foucault M. (1998), *Eterotopie*, in *Archivio Foucault*, Feltrinelli, Milano.
- Freud S. (1976-1990), *L'Io e l'Es*, in *Opere*, 12 voll., vol. IX, Boringhieri, Torino (ediz. orig. 1922).
- Fukuyama F. (2002), *L'uomo oltre l'uomo*, Mondadori, Milano.
- Fukuyama F. (2003), *La fine della storia e l'ultimo uomo*, BUR, Milano (ediz. orig. 1992).

- Fumarola S. (2010), *Ambra a teatro*, “Repubblica”, 6 gennaio: 38.
- Fussell P. (1975), *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, New York and London (trad. it. *La grande guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna 1984).
- Gaberscek C. (2008), *Quando l'Italia si inchinò al Milite ignoto*, “Messaggero Veneto”, 29 ottobre.
- Gentile E. (2001), *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, Laterza, Roma-Bari.
- Giampá M., Perrone L. (2006), *Body Art. Uso e abuso del corpo*, www.accademia-lancisana.it/body_art.htm.
- Gibson W. (2003), *Neuromante*, Mondadori, Milano.
- Giddens A. (1995), *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, Il Mulino, Bologna (ediz. orig. 1992).
- Gil J. (1978), *Corpo*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 3, Einaudi, Torino: 1096-1160.
- Gillis J.R. (ed) (1996), *Commemorations. The Politics of National Identities*, Princeton University Press, Princeton.
- Giordan G. (2009), *The Body between Religion and Spirituality*, “Social Compass”, 56 (2): 226-236.
- Giuliano L. (1997), *I padroni della menzogna. Il gioco delle identità e dei mondi virtuali*, Meltemi, Roma.
- Giuliano L. (1999) *Comunità nel ciberspazio. Comunicazione elettronica e spazio digitale*, “Sociologia”, 2: 47-63.
- Goffman E. (1975), *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna (ediz. orig. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Garden City NY 1959).
- Gorsen P. (1987), *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Rowohlt Verlag, Hamburg.
- Grande T. (1997), *Il passato come rappresentazione*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Grande T. (2007), *Memoria, storia e pratiche sociali*, in Agazzi E., Fortunati V. (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma: 49-65.
- Grozio R. (2009), *Mass-media, propaganda e immaginario durante il fascismo*, in Canella M., Giuntini S. (a cura di), *Sport e fascismo*, Franco Angeli, Milano:181-196.
- Guarino M. (1999), *Beato Impostore. Contro storia di Padre Pio*, Kaos Edizioni, Milano.

- Halbwachs M. (1925), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, Paris (trad. it. *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli 1996).
- Halbwachs M. (1950), *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris (trad. it. *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano 1987).
- Hebdige D. (1979), *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Costa & Nolan, Genova.
- Hoberman J.M. (1988), *Politica e sport. Il corpo nelle ideologie politiche dell'800 e del 900*, Il Mulino, Bologna.
- Hobsbawm E.J., Ranger T. (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987).
- Huxley A. (1991), *Il mondo nuovo e Ritorno al mondo nuovo*, traduzione di Lorenzo Gigli, Arnoldo Mondadori Editore, Milano (I ediz. orig. 1932).
- Iovino A. (2008), *Padre Pio: l'altro Cristo?*, MEF – L'Autore Firenze Libri, Firenze.
- Isnenghi M. (a cura di) (1996a), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari.
- Isnenghi M. (1996b), *L'Italia del Fascio*, Giunti, Firenze.
- Isnenghi M. (a cura di) (1997), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari.
- Isnenghi M. (2005), *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Il Mulino, Bologna.
- Isola G. (1990), *Abbassa la tua radio per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze.
- Jedlowski P. (2002), *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano.
- Jonas H. (2001), *Dalla fede antica all'uomo tecnologico*, Il Mulino, Bologna.
- Jung C. G. (2004), *Un mito moderno. Le cose che si vedono in cielo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Juvin H. (2006), *Il trionfo del corpo*, Egea, Milano.
- Kantorowicz E.H. (1957), *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton (trad. it. *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 1989).

- Kierkegaard S. (1983), *Diario del seduttore*, Rizzoli, Milano (ediz. orig. 1843).
- Lanaro S. (2001), *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia (I edizione 1992).
- Langman L. (2000), *Identity, Hegemony and the Reproduction of Domination*, in *Marx, Weber and Durkheim*, Gordian Knot Press, New York.
- Langman L. (2003), *From Subject to Citizen to Consumer: Embodiment and the Mediation of Hegemony*, in Brown R.A. (ed), *The Politics of Selfhood: Bodies and Identities in Global Capitalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 167-188.
- Langman L. (2008), *Punk, Porn and Resistance. Carnivalization and the Body in Popular Culture*, "Current Sociology", vol. 56, 4: 657-667.
- Laruffa A. (2006), *La Guerra dei Mondi di Orson Welles. Cronaca di un radiodramma che gettò nel panico gli Stati Uniti*: http://www.instoria.it/home/guerra_mondi.htm N. 13 – Giugno.
- Lasch C. (1978), *The Culture of Narcissism*, Norton & Co., New York (trad. it. *La cultura del narcisismo*, Bompiani, Milano 1981).
- Le Breton D. (1985), *La sociologie du corps*, PUF, Paris.
- Le Goff J. (1990), *Luigi IX di Francia. Biografia di un re santo (1214-1270)*, Giunti, Firenze.
- Le Goff J. (dir) (1998) *Patrimoine et passions identitaires. Actes des Entretiens du Patrimoine*, t. III, Fayard, Paris.
- Le Goff J. (2005), *Il corpo nel medioevo*, Laterza, Roma-Bari.
- Lemoine-Luccioni E. (2002), *Psicoanalisi della moda*, Bruno Mondadori, Milano.
- Levy P. (1994), *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Ed. La Decouverte, Paris (trad. it. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996).
- Lindholm Ch. (1990), *Charisma*, Basil Blackwell, Cambridge.
- Lipovetsky G. (2004), *Les temps hypermodernes*, Grasset, Paris.
- Lizzani C. (1982), *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*, II edizione, Editori Riuniti, Roma.
- Lowenthal D. (1996), *Identity, Heritage, History* in Gillis J.R. (ed), *Commemorations. The Politics of National Identities*, Princeton University Press, Princeton: 41-60.
- Luhmann N. (2008), *Amore come passione*, Bruno Mondadori, Milano.
- Luzzatto S. (1998), *Il corpo del duce*, Einaudi, Torino.
- Luzzatto S. (2001), *L'immagine del Duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma.

- Luzzatto S. (2005), 'Niente tubi di stufa sulla testa'. *L'autoritratto del fascismo*, in De Luna G., D'Autilia G.E., Criscenti L. (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol. I, Einaudi, Torino: 115-201.
- Luzzatto S. (2007), *Padre Pio. Miracoli e politica nell'Italia del Novecento*, Einaudi, Torino.
- Lyotard J-F. (1998), *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano (ediz. orig. *La condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979).
- Macioti M.I. (1999), *L'ultimo dei beati: padre Pio da Pietralcina*, "La Critica Sociologica", 129: 139-150.
- Maffesoli M. (2009), *La trasfigurazione del politico. L'effervescenza dell'immaginario postmoderno*, Bevivino Editore, Milano.
- Malvano L. (1988), *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati e Boringhieri, Torino.
- Marchesini R. (2002), *Il post-human*, Bollati e Boringhieri, Torino.
- Marcuse H. (1967), *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino (ediz. orig. 1964).
- Margry P.J. (2002), *Un beatus ovvero il culto bulldozer di Padre Pio. Un'indagine etnoantropologica*, "La Critica Sociologica", 141: 51-79.
- Mauss M. (1936), *Les techniques du corps*, "Journal de psychologie", XXXIII, 3-4, ripubblicato in Mauss M., *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris 1968.
- Mazzoleni G., Sfardini A. (2009), *Politica pop*, Il Mulino, Bologna.
- McGuire M.B. (1990), *Religion and the Body: Rematerializing the Human Body in the Social Sciences of Religion*, "Journal for the Scientific Study of Religion", 29 (3): 283-296.
- McLuhan M. (1976), *La galassia Gutenberg*, Armando, Roma (ediz. orig. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Routledge & Kegan Paul, New York 1962).
- McLuhan M. (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, New American Library, New York (trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008).
- Michel P. (1994), *Politique et religion: La grande mutation*, Albin Michel, Paris.
- Morris D. (2003), *La scimmia nuda. Studio zoologico sull'animale uomo*, Bompiani, Milano (ediz. orig. 1967).
- Mosse G.L. (1975), *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, Howard Fertig, New York (trad.

- it. *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna 2004).
- Mosse G.L. (1990), *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, New York (trad. it. *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari 2005).
- Niola M. (2008), *La seduzione al potere*, “Repubblica”, 24 settembre: 1.
- Nora P. (1984), *Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux*, in Nora P. (dir), *Les lieux de Mémoire*, vol. I., *La République*, Gallimard, Paris: 23-43.
- Oakes L. (1997), *Prophetic Charisma: The Psychology of Revolutionary Religious Personalities*, Syracuse University Press, Syracuse and New York.
- Orend A., Gagné P. (1999), *Corporate Logo Tattoos and the Commodification of the Body*, “Journal of Contemporary Ethnography”, XXXVIII, 4, Aug: 493-517.
- Orwell G. (2000), *1984*, traduzione di Stefano Manferlotti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano (1 edizione originale 1949).
- Pace E. (2004), *Perché le religioni scendono in guerra?*, Laterza, Roma-Bari.
- Pace E., Guolo R. (1998), *I fondamentalismi*, Laterza, Roma-Bari.
- Pavone C. (2004), *Introduction*, in Petruszewicz M. (ed), *The Hidden Pages of Contemporary Italian History*, “Journal of Modern Italian Studies”, 9, 3: 5-12.
- Perniola M. (2004), *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino.
- Pireddu M., Tursi A. (a cura di) (2006), *Il post-umano. Relazioni tra uomo e tecnologia nella società delle reti*, Guerini e Associati, Milano.
- Porro N. (2001), *Lineamenti di sociologia dello sport*, Carocci, Roma.
- Porro N. (2008a), *Sociologia del calcio*, Carocci, Roma.
- Porro N. (2008b), *La sportivizzazione della salute*, in Porro N., Raimondo S., *Sport e salute*, Franco Angeli, Milano: 23-46.
- Porro N. (2009a), *Il corpo della Nazione. Mito politico e immaginario nazionalistico nella narrazione del Milite ignoto*, “Rivista trimestrale di Scienza dell'Amministrazione”, LIII, 2: 5-28.
- Porro N. (2009b), *I corpi dello sport. Corporeità e sportivizzazione interrogano le scienze sociali*, “Lancillotto e Nausica”, XXV, 3: 6-21.
- Postman N. (2002), *Divertirsi da morire*, Marsilio, Venezia (ediz. orig. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Penguin, New York 1985).

- Pozzi E. (1994), *Per una sociologia del corpo*, “Il corpo”, I, 2: 106-144.
- Pronger B. (2002), *Body Fascism: salvation in the technology of physical fitness*, University of Toronto Press, Toronto.
- Quart A. (2003), *Generazione@*, Sperling & Kupfer, Milano.
- Reichardt S. (2009), *Camicie nere, camicie brune*, Il Mulino, Bologna.
- Renan E. (1882), *Qu'est-ce qu'une nation?*, PUF, Paris (trad. it. *Che cos'è una nazione?*, Donzelli, Roma 1993).
- Ritzer G. (2000), *La religione dei consumi. Cattedrali, pellegrinaggi e riti dell'iperconsumismo*, Il Mulino, Bologna.
- Rodotà S. (2007), *La vita e le regole. Tra diritto e non diritto*, Feltrinelli, Milano.
- Rose B. (1993), *Orlan: is it Art? Orlan and the transgressive Act*, “Art in America”, 81, 2: 83-125.
- Scholem G. (2008), *L'idea messianica nell'ebraismo e altri saggi sulla spiritualità ebraica*, a cura di Roberto Donatoni e Elisabetta Zevi, con una nota di Saverio Campanini, Adelphi, Milano.
- Schwartz B. (1982), *The Social Context of Commemoration: A Study in Collective Memory*, “Social Forces”, 61: 374-396.
- Schweitzer K., Lang M. (1984), *Psicoanalisi e socioanalisi*, Liguori, Napoli.
- Shildrick M. (2008), *Corporeal Cuts: Surgery and the Psycho-social*, “Body & Society”, Vol. 14 (1): 31-46.
- Shilling C. (1993), *The Body and Social Theory*, Sage, London.
- Simmel G. (1985), *La civetteria*, in Simmel G., *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, Longanesi, Milano 1985.
- Simmel G. (2001), *Filosofia dell'amore*, Donzelli, Roma.
- Stella R. (1996), *Prendere corpo. L'evoluzione del paradigma corporeo in sociologia*, Franco Angeli, Milano 1996.
- Sundermeier Th. (1999), *Was ist Religion? Religionwissenschaft im theologischen Kontext*, Kaiser, Gütersloh.
- Susca V., de Kerckhove D. (2008), *Transpolitica. Nuovi rapporti di potere e di sapere*, Apogeo, Milano.
- Talmon J.L. (1952), *The Origins of Totalitarian Democracy*, Secker and Warburg, London (trad. it. *Le origini della democrazia totalitaria*, Il Mulino, Bologna 2000).
- Talmon J.L. (1991), *The Myth of the Nation and the Vision of Revolution: The Origins of Ideological Polarisation in the Twentieth Century*, Transaction, New Brunswick NJ.

- Terranova T. (1996), *Corpi nella rete. Interfacce multiple, cyberfemminismo e opera telematica*, Costa & Nolan, Genova.
- Terrosi R. (1997), *La filosofia del postumano*, Costa & Nolan, Genova.
- Theweleit K. (1987), *Male Fantasies*, University of Minnesota Press, Minneapolis (trad. it. *Fantasie virili, donne, flussi, corpi, storia*, Il Saggiatore, Milano 1997).
- Thompson M. (2009), *La guerra bianca. Vita e morte sul fronte italiano 1915-1919*, il Saggiatore, Milano.
- Todorov T. (1995), *Les abus de la mémoire*, Arléa, Paris (trad. it. *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli 1996).
- Torrigiani M. G., Vassallo S. (2001), *L'autoritratto nella carne: il "realismo psicotico" di Orlan*, "Rivista di Psicoanalisi", XLVII, 4.
- Tota A.L. (2007), *Memoria, patrimonio culturale e discorso pubblico*, in Agazzi E., Fortunati V. (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma: 101-116.
- Turner B.S. (1995), *Medical Power and Social Knowledge*, Sage, London.
- Turner B.S. (1999), *The possibility of primitiveness: Towards a sociology of body marks in cool societies*, "Body and Society", 5: 39-50.
- Turner V. (1974), *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca NY.
- Turner V. (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York (trad. it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986).
- Valentini G. (2009), *Gli scandali sessuali e lo specchio mediatico*, "Repubblica", 31 ottobre: 38.
- Varga I. (2005), *The Body in Hypermodernity*, in Pirani B.M., Varga I. (eds), *Bodily Order. Mind, Emotion and Social Memory*, Sage, London: 29-73.
- Verdi L. (1996), *Habeas corpus. Significati sociali del corpo*, Franco Angeli, Milano.
- Vergine L. (2000), *Body art e storie simili – il corpo come linguaggio*, Skira, Ginevra – Milano.
- Vigorello G. (2007), *Storia della bellezza. Il corpo e l'arte di abbellirsi dal Rinascimento ad oggi*, Donzelli, Roma.
- Warhol A. (2009), *America. Un diario visivo*, Donzelli, Roma.
- Weber M. (1968), *Economia e società*, Edizioni di Comunità, Milano (ediz. orig. 1922).
- Welles O. (1990), *La guerra dei mondi*, Baskerville, Bologna.

- Winter J. (1995), *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge and New York (trad. it. *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Il Mulino, Bologna 1998).
- Wotton R. (2009), *Angels, Putti, Dragons and Fairies: Believing the Impossible*, "Opticon1826", 2: 1-7.
- Yehya N. (2004), *Homo cyborg. Il corpo postumano tra realtà e fantascienza*, Eleuthera, Milano.

Finito di stampare nel mese di marzo 2010
Stampadiretta – Catania