

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Flash-Mob: quando la performance diventa strumento di protesta

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1563448> since 2016-05-30T15:52:19Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Flash mob

Quando la performance diventa strumento di protesta

FEDERICA TURCO

ENGLISH TITLE: *Flash mob. When Performance Turns into Protest*

ABSTRACT: Flash mobs are a new, peculiar protest form in which participants perform a kind of choreography with their bodies. Starting from some example of contemporary flash-mob demonstrations, organized to fight for a new emancipation of women in Italian culture and society, this article tries to point out a semiotic theory of body and performance and to explain how these performances allow the re-semantization of collective values and practices.

KEYWORDS: Body; performance; women.

1. Qual è il senso del dissenso?

Se provassimo a cercare su un dizionario della lingua italiana la parola “protesta” troveremmo definizioni che parlano di disapprovazione, di opposizione nei confronti di qualcosa o qualcuno, di manifestazione di un pensiero dissenziente, di divergenza di opinioni.

In qualche modo, dunque, il “dissenso” è la manifestazione di una soggettività, di una singolarità, che, fatta narrazione — acquisite, cioè, le caratteristiche chiave del racconto —¹ “agisce sul livello simbolico, dando senso alla realtà” (Bracchi 2007, p. 7).

Sebbene, nel senso comune, parlare di protesta spesso richiami scenari di opposizione ideologica o politica di un gruppo minoritario

1. Vale forse la pena di ricordare che, secondo Guido Ferraro, un mero elenco di eventi disconnessi non fa racconto e, al contrario, è la connessione logica, lo stabilirsi di relazioni possibili tra fatti diversi a imbastire un “senso” e a fornire le condizioni di base necessarie alla creazione di una narrazione. Per fare una storia, dunque, dobbiamo prendere degli elementi, legarli tra loro, ordinarli in una certa maniera, elaborarli formalmente e renderne manifeste le virtualità trasformative (cfr. Ferraro 2009/2010).

nei confronti di un centro ufficiale di potere, il dissenso in sé non ha connotazioni militanti, ma si riferisce piuttosto a un universo semantico di critica, alterità di forme e contenuti rispetto ai canoni cosiddetti “universali” della cultura.

Ecco perché esso è strettamente connesso con le forme stesse della sua rappresentazione: i segni intorno a cui la protesta viene costruita, narrativizzata, ne condizionano l'interpretazione, gli effetti pragmatici e, più in generale, il senso complessivo. Come i racconti, anche le proteste sono eminentemente “relazionali”, senza relazione non è infatti possibile rendere conto delle soggettività che le esercitano e le alimentano; il dialogo (e in senso più ampio la comunicazione) ne è un elemento fondante, perché permette di attivare le dinamiche di riconoscimento reciproco e di esaltazione della differenza che, a loro volta, sono alla base dei meccanismi dell'intersoggettività. Come dice ancora Cristina Bracchi:

Liberarsi dall'io — quale momento ulteriore alla liberazione dell'io in termini di autorizzazione alla costruzione di soggettività e di identità di genere — nel pensarsi in narrazione con, per, a fianco di, è una delle eccedenze di pensiero che la ricerca sul dissenso della letteratura ha prefigurato (Bracchi 2007, p. 9).

Bracchi si riferisce, nel suo saggio, alla letteratura *gender oriented*, ma è chiaro come la questione possa essere facilmente traslata alle forme di protesta della realtà sociale: esse recano sempre l'esigenza di costruire delle soggettività, delle individualità che sappiano riconoscere se stesse come “diverse” rispetto alla norma comune del *mainstream*, ma che poi sappiano raccontarsi e agire come attante collettivo, come unico corpo e unico movimento, perché altrimenti non sarebbero riconosciute e ricordate dagli altri. Come sostiene anche Hannah Arendt, i discorsi, per diventare realtà tangibile, necessitano di una condizione di pluralità. L'agire umano è narrazione, nel senso che, non solo prevede lo stabilirsi di una relazione, ma innesca processi (in termini narrativi diremmo concatenazioni causa-effetto) imprevedibili nei loro esiti e nelle loro conseguenze (Arendt 1958).

Anche la storia della filosofia femminista è ricca di proposte di ri-modulazione della soggettività che tentano di scardinare e decostruire le differenze di genere, ipotizzando, al posto delle categorie rigide di uomo e donna, delle “figurazioni”, delle forme, cioè, che ab-

biano la capacità di esprimere delle possibilità alternative e che riescano a modificare i linguaggi allo scopo di produrre rappresentazioni positive delle donne. Queste posizioni enunciative da cui re-immaginare la soggettività femminile sono moltissime. Tanto per indicarne alcune possiamo citare i corpi abietti di Judith Butler (1990), la soggettività lesbica di Monique Wittig (1992), i *cyborg* di Donna Haraway (1991) e, ancora, i soggetti nomadi ed eccentrici rispettivamente di Rosi Braidotti (1994) e Teresa de Lauretis (1999). Ciascuna di tali "figurazioni" ha delle proprie specificità e una propria storia, ma ciò che esse hanno sicuramente in comune è il fatto di porsi proprio come strategie di dissenso rispetto alla cultura dominante, per la costruzione di un nuovo attante collettivo, al femminile, capace di portare un pensiero nuovo e dirompente.

Le forme di dissenso (nel mondo politico come in quello accademico), dunque, sembrano essere caratterizzate dall'instaurarsi di una soggettività "altra" che diventa collettività "altra". Dissenziente, appunto.

Le modalità con cui questo passaggio è stato manifestato e rappresentato sono, ovviamente, molteplici: dalle forme di manifestazione pacifica alle rappresaglie, a volte, violente; dal disegno di simboli sul corpo ai concerti di musica (e musicisti) militanti; dalle forme di sciopero (dal lavoro, della fame, ecc..) alla creazione di associazioni e gruppi di pensiero.

Una forma particolare di protesta, che si è andata sviluppando e affermando soprattutto in tempi molto recenti e che da subito è stata usata come forma di manifestazione di un pensiero dissidente da parte di gruppi di femministe (o comunque femminili) è il *flash-mob*.

Il termine (in inglese, *flash*: improvviso, ma anche violento, vistoso, sgargiante e *mob*: folla, popolo, massa) indica una breve riunione di un gruppo di persone che, in uno spazio pubblico, mettono in pratica un'azione insolita. Inizialmente nato come intrattenimento o spettacolo, il fenomeno è poi sempre più spesso stato usato a fini politici o di protesta. Ne esistono di diversi tipi: dal più classico, in cui la moltitudine di persone balla e si agita al ritmo della stessa musica; al cosiddetto *freeze flash-mob*, in cui i partecipanti, al segnale prestabilito, si fermano e restano immobili (congelati appunto) per alcuni minuti; i *silent rave* prevedono invece una folla silenziosa che, al ritmo di musica che ciascuno ascolta nei propri auricolari, ballano e si muovono; anche

i *pillow fight*, battaglie di cuscini, sono considerati dei *flash-mob*; e così via.

Al di là, però, delle singole manifestazioni, che comunque cambiano di volta in volta a seconda della fantasia degli organizzatori e delle motivazioni del raduno, le caratteristiche principali di questa forma di protesta risiedono nella sua brevità ed estemporaneità; nella sua pretesa di apparente casualità; nel fatto di utilizzare come elemento primo e fondante il corpo dei dissidenti e, infine, nella necessità di rappresentare un qualche tipo di *performance* più o meno codificata.

Un aspetto interessante del *flash-mob* è certamente la modalità attraverso cui esso viene organizzato. Come rilevano gli studi di Howard Rheingold su quelli che egli chiama "Smart mobs", la centralità dei nuovi strumenti di comunicazione (*smartphones*, *social network* e Internet in genere) nella costruzione di dinamiche di intersoggettività è fondante: le moltitudini diventano intelligenti (*smart*, appunto) e quindi fluide, indeterminate, mobili (Rheingold, 2003).

Come sostiene Leone:

la moltitudine è concepita come una modalità della rappresentazione, come qualcosa che sta per qualcos'altro da sé stessa, come un significante che significa più della somma dei significati degli elementi che la compongono, o addirittura indipendentemente dagli elementi che la compongono, in virtù della propria stessa molteplicità (Leone 2006, p. 2).

La collettività è dunque un elemento di primaria importanza nella costituzione, sviluppo e "messa in scena" di queste *performance* e la Rete contribuisce alla vera e propria attualizzazione della comunità:

Al livello della rete, il destinante manipolatore è attorializzato in un collettivo dinamico costituito dalla comunità di cybernauti in rete con gli oggetti soggettivati che li mettono in comunicazione. Con un disinnescamento iniziale si installa un destinante manipolatore che è attorializzato in un soggetto singolo [...] modalizzato nel far fare e soggetto del sapere. Il destinatario è attorializzato in più persone, quelle che ricevono la mail o l'sms. La rete interroggettiva dei telefonini o dei pc funge da aiutante. Con l'invio dei messaggi inizia a delinearsi anche il destinante giudicatore finale (Baccarini 2005, p. 42).

Nel breve scritto che segue, tralascerò, però, l'aspetto di costituzione del fenomeno per soffermarmi, invece, proprio sui concetti di

corpo e di *performance* in ambito semiotico, per capire meglio l'efficacia comunicativa del *flash-mob* come forma di protesta, oltre al suo significato socio-culturale.

2. Il corpo e la *performance*

Performer, with a capital letter, is a man of action. He is not somebody who plays another. He is a doer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres.

(Jerzy Grotowski, Performer)

Dobbiamo innanzi tutto interrogarci sull'idea di "corpo": come significano i corpi? Quali implicazioni essi hanno come "oggetti" non solo sociali, ma soprattutto storico-culturali? In che modo possiamo considerarli superfici di testualità e di senso?

Non è difficile immaginare il corpo, come un'entità spaziale e temporale, dotata, cioè, di un'esistenza relativa, calata in un preciso contesto storico, posta in relazione con altri corpi e, più in generale, con la cultura di riferimento. Tale considerazione, se superficialmente scontata, non è però priva di conseguenze: un corpo così inteso, infatti, non ha soltanto rilevanza da un punto di vista sociologico, ma, come dice Demaria (2008) diventa il luogo in cui si sovrappongono quelle determinazioni materiali, simboliche e sociologiche che partecipano alla strutturazione della soggettività.

Come ho ricordato in altro scritto (Turco 2012), il corpo così descritto diventa fulcro, centro di gravità, di ogni trasformazione del soggetto e di ogni suo atto consapevole o inconsapevole di comunicazione, è un corpo "convertitore, [come] luogo dei rovesciamenti e delle metamorfosi" (Marsciani 2008, p. 189).

Facendo un ulteriore passo avanti, dobbiamo interrogarci su come il corpo entri in relazione con il movimento e la *performance*.

La parola "performance" rimanda a una serie ampia di fenomeni anche molto diversi tra loro. Etimologicamente, il termine deriva dal latino "performare", a sua volta composto da "per + formo". Abbiamo a che fare, dunque, con l'area semantica del "plasmare", del "modellare", del "forgiare". La *performance* rende in qualche modo conto di

un fare che si fa concreto, che si impone con evidenza, che diventa tangibile. Che puoi toccare con le mani e modellare.

Nel senso comune si parla di *performance* in ambito sportivo e teatrale, nello spettacolo in generale; ma anche, in ambito economico, in riferimento all'ingresso e all'affermazione di un prodotto nel mercato, come sinonimo, quindi, di rendimento finanziario. Sebbene gli usi siano tanto diversi, ciò che accomuna tutti questi ambiti è certamente l'idea di "dare forma", di creare un effetto, di modificare uno stato (un essere) attraverso un fare.

Questa idea di "traformazione", vedremo, sarà centrale nel prosieguo dell'analisi.

In ambito scientifico, la performatività è stata oggetto di studio di molte ricerche in svariati ambiti disciplinari.

Il sociologo Pierre Bourdieu (1980), per esempio, parla di *habitus* come l'insieme dei comportamenti, dei gesti, dei giudizi propri di una gruppo sociale. È l'insieme di prescrizioni attraverso cui gli individui agiscono e si fanno largo nella vita quotidiana. Goffman, poi, parla ampiamente di performatività, dal momento che basa la sua intera teoria sociologica della vita quotidiana sulla performance teatrale: gli individui utilizzano gli strumenti espressivi tipici del teatro per presentare se stessi di fronte agli altri (Goffman 1959). Ciascuno recita un ruolo, in modo più o meno consapevole, davanti a un gruppo di astanti, che a loro volta devono non solo guardare, ma anche giudicare, valutare e comunicare in maniera attiva con il performante. Lo spettatore diventa, in qualche modo, "agente". Anche Clifford Geertz (1973) affronta il concetto di performatività quando parla del ruolo simbolico dell'azione: agire di fronte alla propria comunità di riferimento è importante per gli individui, soprattutto per la valenza simbolica che tali azioni hanno. La cultura viene articolata e diventa relazione proprio grazie alle pratiche, ai ruoli, alle *performance*.

Negli studi sul linguaggio, invece, la performatività ha preso forma e consistenza soprattutto nel contesto della teoria degli atti linguistici. John Austin (1962) descrive i *performative utterances*, come quegli enunciati che non descrivono né si riferiscono a qualcosa, ma piuttosto hanno il compito di "eseguire degli atti". Essi non possono essere definiti sulla base del criterio di verità/falsità, ma devono essere considerati sulla base dell'efficacia con cui riescono a fungere da dispositivi d'azione. Searle (1969) riprende e sviluppa, poi, le considerazioni di

Austin mettendo in ulteriore evidenza l'intenzionalità del parlante nell'uso performativo della lingua.

La performatività è diventata talmente rilevante in ambito accademico da aprire, poi, tutto un filone di studi che, a partire dagli anni '70, è stato conglobato sotto il nome comune di *performance studies*. Autori come Schechner (1988), Carlson (1996), Grotowski (1990), in ambiti e contesti completamente diversi (scientifici e non) hanno ragionato sui comportamenti performativi e sulle pratiche di costruzione, circolazione e articolazione del senso nelle situazioni che possiamo ricondurre al termine *performance*.

In molti di questi scritti viene messo in rilievo il meccanismo di produzione/ricezione della pratica performativa (e quindi del rapporto tra *performer* e astante) sottolineandone la circolarità comunicativa: come sostiene anche De Marinis (1982) nei suoi studi di semiotica del teatro, nella *performance*, si crea un sistema ermeneutico in cui emissione e ricezione sono simultanei e complementari; non si tratta mai, semplicemente, di qualcuno che emette un messaggio a fronte di qualcun altro che lo riceve, quanto piuttosto di uno scambio che vede i due poli della comunicazione come entrambi attivi. È chiaro come questo abbia delle implicazioni fondamentali su quanto dicevamo poco prima rispetto al potere trasformativo della *performance* e al campo semantico del "fare" in cui essa è inserita: la pratica performativa ha una sua *agency* nella realtà sociale proprio grazie al circuito comunicativo che può creare.

Ai fini della presente analisi, però, l'approccio teorico che mi sembra più ricco di spunti e suggerimenti è quello antropologico di Victor Turner, che considera la performatività come snodo centrale della riflessione postmoderna: secondo l'antropologo, infatti, la caratteristica più importante dell'essere umano è il suo bisogno di auto-rappresentazione, perché è rappresentandosi che egli rivela se stesso. Nel suo saggio *Anthropology of performance* (1986) Turner distingue tra la vita sociale (cioè l'essere con gli altri nel mondo), il dramma sociale (quell'insieme di meccanismi attraverso cui è possibile svelare le strutture latenti della vita sociale) e la *performance*, che, in questa logica, diventa lo strumento attraverso cui ri-presentare — io direi ri-semantizzare — la realtà.

Detto altrimenti: il dramma sociale interviene, nella vita degli individui, come riflessione sugli eventi conflittuali della vita sociale

e la *performance*, che è un'attività di auto rappresentazione, funziona come dispositivo di creazione di nuovi valori, agendo sulla dinamicità e sulla trasformazione della semiosfera.

Dice Turner:

la "forza" di un dramma sociale consiste nel suo essere un'esperienza o una sequenza di esperienze che influenza in modo significativo la forma e la funzione dei generi culturali performativi. Tali generi in parte "imitano" (per mimesi) la forma processuale del dramma sociale e in parte, mediante riflessione, attribuiscono ad esso "significato" (Turner 1986, p. 178).

Viene, dunque, ipotizzata una funzione specifica della *performance* come veicolo di trasmissione di nuovi valori (idee, posizioni, punti di vista, capacità), nel momento in cui la realtà sociale ci propone nodi conflittuali intorno a determinate questioni. Mi sembra che in una tale definizione di performatività riecheggi la definizione di dissenso che proponevamo in apertura del presente saggio; dissenso come "manifestazione di una soggettività, di una singolarità, che agisce sul livello simbolico dando senso alla realtà ed esprimendo una divergenza di opinioni". Si tratta, di fatto, di un circuito di creazione di nuovi valori e nuove prospettive. Di una trasformazione semiotica.

3. Il *Flash-mob* come forma di dissenso

Come anticipato, proverò, qui di seguito, a considerare il *flash-mob* come tipo particolare di protesta che si è andata affermando e sviluppando negli ultimi anni.

A mio avviso, tale pratica può essere considerata a buon diritto un genere di *performance* che, secondo la definizione di Turner, funge da meta-commento ad un precedente livello di dramma sociale; per spiegarlo e, di conseguenza, attivare nuove letture della realtà, ricodificandone i valori.

Le occasioni in cui il *flash-mob* è stato utilizzato per manifestare il dissenso di un gruppo nei confronti di una situazione sociale, politica, economica, o altro, sono davvero moltissime e non potrebbero in alcun modo essere elencate o ricordate tutte. Ho scelto di prenderne in considerazione solo alcune, svoltesi in Italia negli ultimi anni, in cui l'oggetto specifico del conflitto è stata la rivendicazione femminile (e in

alcuni casi femminista) relativa alla parità dei diritti tra uomo e donna; alla necessità di riconquistare, anche a livello mediatico, una dignità femminile; alla volontà di rivalorizzare il corpo femminile non più come oggetto, ma come soggetto di un fare autonomo e rinnovato.

Il primo evento che vorrei ricordare è quello svoltosi a Torino il 26 gennaio del 2011. Nelle settimane precedenti sui social network, attraverso *mailing list* e tramite le più svariate forme di comunicazione non-ufficiale, è stato lanciato, a uomini e donne, l'appello di riunirsi presso la stazione dei treni principale della città, Porta Nuova, per un *flash-mob* il cui titolo era "L'Italia non è una Repubblica fondata sulla prostituzione!". I manifestanti intendono protestare contro la classe politica italiana che, secondo il loro parere, avalla e consolida l'immagine di una donna "oggetto", disposta ad utilizzare il proprio corpo come merce di scambio per una qualche forma di affermazione sociale priva di contenuti e di parola. Negli intenti degli organizzatori il *flash-mob* è un'azione dimostrativa di protesta civile, carica di valenza simbolica. I partecipanti, che erano stati chiamati a presentarsi vestiti di nero, muniti di occhiali da sole e rossetto rosso sulle labbra, iniziano la loro "dimostrazione dissenziente" alle 18.30 e per quindici minuti ballano tutti insieme nell'atrio della stazione.

Possiamo riconoscere alcuni tratti tipici delle *performance* teatrali più tipiche: la scelta di un costume di scena, di un palco, di un tempo e, soprattutto, di una sceneggiatura.

Dopo poco più di un mese, l'8 marzo, nella piazza del Campidoglio a Roma, si è svolta una singolare manifestazione il cui titolo era "Donne e basta. Le oche del Campidoglio". Il riferimento è evidentemente all'episodio leggendario della storia di Roma, avvenuto intorno all'anno 390 a.C. Secondo la leggenda i Galli, a quell'epoca, assediavano l'Urbe e tentavano di entrare sul colle del Campidoglio dove si erano rifugiati i romani. Si racconta che la penetrazione dei Galli all'interno degli accampamenti romani fallì grazie allo starnazzare rumoroso e insistente delle oche che, unici animali sopravvissuti alla fame degli assediati perché cari alla dea Giunone, svegliarono i combattenti di Roma e li aiutarono, dunque, a respingere l'attacco degli invasori. Le donne che si riuniscono l'8 marzo a Roma dichiarano di voler svolgere la stessa funzione di quelle oche: fare rumore affinché tutti possano accorgersi della silente condizione femminile che imperverosa nel Paese. Una condizione che non solo ne degrada l'immagine,

ma addirittura non ne garantisce i diritti. Per rivendicare, dunque, un trattamento più equo e una nuova emancipazione del corpo (che deve essere tolto, loro sostengono, dalla pubblica piazza come oggetto di sguardo e divertimento maschile e riconquistare la perduta dignità), le donne di Roma scelgono un *flash-mob* "per fare rumore". Diverse sono le *performance* intorno a cui si sviluppa la manifestazione: molte donne sono mascherate (alcune dichiarano che quella in corso è, in effetti, una pacifica festa di carnevale) con costumi, ceroni e altri ornamenti che ricordano, appunto, gruppi di oche; si canta e si balla e si attuano spettacoli di cabaret su palchi improvvisati.

A distanza di circa un anno, il 13 febbraio 2012, si scatenano diverse manifestazioni in molte città italiane: Perugia, Catania, Altamura (BA), Pagani (SA), ecc.². Tutti questi *flash-mob*, che si presentano come grandi girotondi di donne nelle piazze, nelle strade, intorno ai monumenti, sono organizzati dall'associazione "Se non ora, quando?", fondata con il chiaro obiettivo di difendere la dignità femminile da una cultura legata all'immagine esteriore, anziché la conoscenza e l'informazione etica, morale, civile³.

Vorrei ricordare, infine, il *flash-mob* dello scorso 8 marzo a Siena, "Per ricordare tutte le donne vittime di violenza". I manifestanti, per esprimere la propria contrarietà verso qualunque forma di violenza, si sono riuniti lungo le strade del centro cittadino e, al segnale e all'ora stabilita, si sono fermati assumendo pose fisse, in piedi, con il volto e gli occhi coperti dalle mani o da fogli di carta bianchi. Dopo alcuni minuti, al nuovo segnale, la folla si è disciolta silenziosamente.

Mi sembra interessante quest'ultimo caso, anche se il tema intorno a cui si è sviluppata la protesta è solo parzialmente sovrapposto ai precedenti (certamente possiamo considerare lo sfruttamento del corpo femminile nell'immagine pubblica come una forma di violenza contro le donne, ma evidentemente dobbiamo enumerare, tra le violenze di genere, anche molti altri comportamenti), perché abbiamo la presenza di una vera e propria coreografia, pre-coordinata e stabilita, esattamente come in una vera e propria *performance* di danza.

2. Contemporaneamente, in molte altre città italiane, tra cui Torino, si svolgevano manifestazioni più "tradizionali" nelle scelte performative, ma sotto l'egida della stessa idea e della stessa organizzazione.

3. Approfondimenti e informazioni sull'associazione possono essere rintracciate al link: www.senonoraquando.eu.

Ciò che accomuna tutte queste manifestazioni, al di là, come detto, delle tematiche, è l'idea che il corpo sia uno strumento centrale per la comunicazione e la trasformazione del soggetto a livello sociale.

Come scrive anche Ugo Volli:

Il corpo non è una macchina fisiologica se non per legittima astrazione scientifica, al contrario esso si presenta sempre come l'incarnazione di una persona, la sua presenza. Esso ci appare come quella persona; i suoi affetti, le sue condizioni, il suo benessere e malessere, i suoi movimenti sono quelli della persona: non c'è distanza fra loro, né sul piano soggettivo [...] né su quello oggettivo [...] (Volli 2000, p. 1-2).

Ciò che il nostro corpo fa ci dice chi siamo e dove andiamo. I movimenti del corpo, durante le *performance* di qualunque tipo, hanno sempre un aspetto di intenzionalità, sia nel senso di essere compiuti in maniera consapevole, sia nel senso di tendere verso qualcosa, di avere un riferimento al mondo. In termini semiotici, questa "intenzionalità" può essere vista come un *programma narrativo*, messo in opera dai soggetti per la realizzazione di un impegno (ovvero un *contratto*), attraverso una qualche *performance*, con l'obiettivo di ottenere un possibile riconoscimento, una *sanzione* (Greimas e Courtés 1979).

Nei *flash-mob* che abbiamo visto le *performance* dei corpi non cambiano il mondo, ma ne ipotizzano uno diverso, modificando lo sguardo non solo di chi partecipa, ma anche di chi assiste "accendendo la sua fantasia, mobilitando le energie del suo corpo, gli permette di proiettare i propri sentimenti su di sé e sugli altri, e di trovare dunque un nuovo rapporto con essi" (Volli 1989, p. 1).

Questa risemantizzazione del mondo avviene anche grazie ai meccanismi dell'interpretazione, perché ciascuno di noi continuamente interpreta i gesti, le azioni, i movimenti, gli sguardi degli altri anche sulla base di criteri culturali. Quando notiamo una distanza di qualche tipo tra ciò che, nei comportamenti altrui, ci aspettiamo e ciò che vediamo, si crea una dissonanza cognitiva ed è tale dissonanza che sta alla base di queste forme di protesta atipiche.

Detto altrimenti, nei *flash-mob* è il *dover-essere* dei soggetti (ovvero dei loro corpi) che viene forzato e diventa un *poter-essere*: a fronte di un principio di destinazione esterno che ci vuole in un determinato modo (ovvero ci chiede di aderire a una norma collettiva), i soggetti contrappongono una diversa — e dissonante — modalità dell'essere,

che partendo da un contratto individuale e soggettivo — “io dico no” — si trasforma in un nuovo movimento collettivo — “noi diciamo no e ve lo facciamo vedere”. Il sistema di valori che viene messo in campo assume così la forza dirompente della necessità.

I dissenzienti utilizzano il movimento del corpo come forma di “traduzione intersemiotica”: dalla narrazione originale di idee politiche e opinioni sociali (che sono percepiti come *controcorrente*), si passa a una “messa in scena” che viene percepita dall’astante tanto sul piano sinestesico ed emotivo, quanto sul piano della sua articolazione sintattica.

Le *performance* dei *flash-mobber* godono di quell’effetto estetico tipico di tutte le arti viventi: è la *saisie esthétique* (Greimas 1987) che permette la risemantizzazione dei valori (e la decostruzione di quelli dominanti), perché dal momento in cui lo spettatore (ma anche lo stesso *performer*) sposta la propria attenzione sull’organizzazione sintattica della *performance*, avviene una sorta di lavoro di manipolazione dell’espressione da cui consegue la modificazione del contenuto stesso del testo estetico. Come nella danza, queste *performance* provocano ammirazione, stupore, meraviglia e, quindi, euforia. E non è questa una forma di *sanzione narrativa*?

Concludendo, dunque, nei *flash-mob* che abbiamo preso in esame, il corpo diventa il soggetto di micro-storie frammentarie, individuali, discontinue e che, però, proprio in questa frammentazione trovano la forza e la spinta per significare: si pongono, infatti, come la risposta del singolo al paradigma dominante, percepito sì come ampio e trasversale, ma anche (e per questo) come indifferenziato, opaco e dispotico. In questo risiede la forza di queste *performance* come forme di protesta e in questo, probabilmente, la diffusione di cui godono sempre più oggi.

Riferimenti bibliografici

- ARENDT H. (1958) *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago-London (trad. it. *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1964).
- AUSTIN J.L. (1962) *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford.

- BACCARINI L. (2005) "Flash mob o la foll(i)a è mobile", in Codeluppi E., N. Dusi, T. Granelli (a cura di), *Riscrivere lo spazio. Pratiche e performance urbane*, numero monografico di "E-C", Palermo, 2: 39-45.
- BOURDIEU P. (1980) *Le sense pratique*, Minuit, Paris.
- BRACCHI C. (a cura di) (2007) *Le dissenzienti. Narrazioni e soggetti letterari*, Manni, Lecce.
- BRAIDOTTI R. (1994) *Nomadic subjects*, Columbia University Press, New York.
- (2002) *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Luca Sossella, Roma.
- BUTLER J. (1990) *Gender trouble. Feminism and the subversion of Identity*, Routledge, London-New York.
- CARLSON M. (1996) *Performance: A critical introduction*, Routledge, London-New York.
- DEMARIA C. (2003) *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano.
- (2008) "Genere e soggetti sessuati. Le rappresentazioni del femminile", in Demaria C. e S. Nergaard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano.
- DE MARINIS M. (1982) *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.
- FERRARO G. (2009/2010) *Teoria della narrazione. Dispense del corso*, Università degli Studi di Torino, Torino.
- GEERTZ C. (1973) *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.
- GOFFMAN E. (1959) *The presentation of self in everyday life* (trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969).
- GREIMAS A.J. (1987) *De l'imperfection* (trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 1988).
- , J. Courtés (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Usher, Firenze 1986).
- GROTOWSKI J. (1990) "Performer", in Schechner R. e Welford L. (a cura di), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London-New York.
- HARAWAY D. (1991) "A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialities—Feminism in the late twentieth century", in *Simians, Cyborgs and Women. The reinvention of nature*, Routledge, London-New York.

- DE LAURETIS T. (1996) *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano.
- (1999) *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano.
- LEONE M. (2006) *Rappresentare la moltitudine. Qualche riflessione semiotica, "E-C"*.
- MARSCIANI F. (2008) "Il corpo", in Demaria C. e S. Neergard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano.
- RHEINGOLD H. (2003) *The smart-mob: The Next Social Revolution*, Perseus Publishing, Cambridge (trad. it. *Smart mob: tecnologie senza fili, la rivoluzione sociale prossima ventura*, Raffaello Cortina, Milano).
- SCHECHNER R. (1988) *Performance Theory. Revised and expanded edition*, Routledge, London-New York.
- SEARLE J.R. (1969) *Speech acts* (trad. it. *Atti linguistici*, Bollati Boringhieri, Torino 1969).
- TURCO F. (2012) "Quando il tricolore si fa corpo: ovvero dell'Italia come seduttrice", in Mangano D. e Terracciano B. (a cura di), *Passioni collettive. Cultura, politica, società*, numero monografico di *E/C*, Palermo, 11/12: 48-51.
- TURNER V. (1986) *Anthropology of performance* (trad. it. *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993).
- VOLLI U. (1989) *Il sogno della danza*, reperibile on line <https://sites.google.com/site/profugovolli/pubblicazioni-difficilmente-reperibili>.
- (1997) *Fascino*, Feltrinelli, Milano.
- (1998) "L'identità difficile", reperibile on line <https://sites.google.com/site/profugovolli/pubblicazioni-difficilmente-reperibili>.
- (2000) "Il corpo della danza", reperibile on line <https://sites.google.com/site/profugovolli/pubblicazioni-difficilmente-reperibili>.
- (2008) *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari.
- WITTIG M. (1992) *The straight mind and other essays*, Harvester Wheatsheaf, London-New York.