



(in)visibilità. Una costrizione e un diritto

Viviana Gravano

Harry: Io ti dico, non è me che stai guardando,
non è a me che sorridi, e il tuo sguardo confidenziale
non incrimina me, ma quell'altra persona,
se persona era, che tu credevi io fossi: nutri perciò
la tua necrofilia su quella carcassa...

T.S.Eliot, *Riunione di famiglia*¹

1.1 Il diritto all'invisibilità. I due termini visibile e invisibile, semanticamente opposti, applicati alla condizione di migranti e rifugiati attuali in Europa provenienti da diverse parti del mondo, sono incredibilmente speculari. Da un lato la condizione di invisibilità in cui vengono inserite a forza le persone che arrivano nei paesi europei è un elemento di reclusione morale, di *apartheid* camuffata, che li costringe all'isolamento sociale. Nello stesso tempo, quando le diverse istituzioni che si prendono cura di quelle stesse persone, anche con le migliori intenzioni, hanno costruito una sorta di "mercato" del racconto, della narrazione biografica obbligatoria per chi arriva, che deve

¹ Questo è uno dei due testi che R.W.Ellison ha scelto di inserire all'inizio del suo romanzo *Invisible man* di cui si parla estesamente in questo saggio.

così rinunciare al suo “diritto alla invisibilità”. Essere invisibili socialmente vuol dire non esistere, ma al contrario il prezzo da pagare per poter esistere è per forza essere visibili fino al denudarsi, fino all’essere costrett* in ogni caso a raccontare ogni passaggio della propria vita, spesso anche di esperienze terribilmente traumatiche, magari a un medico, o a un funzionario statale, visto in quel momento per la prima volta. Rendere pubblica la propria storia diviene un passaporto per la visibilità, la rinuncia al proprio pudore, alla riservatezza, alla tanto sventolata *privacy* è l’unica possibilità di esistere.

La visibilizzazione de “l’altro” e de “l’altra” può essere una nuova forma di dominio, in cui chi decide le regole per la semplice “esistenza” degli/le altr* può essere accettabile solo se inserito/a in un rito di catalogazione, di tassonomia anche se “positiva”, ma che di fatto interpone di nuovo una differenza radicale tra parlante e “oggetto” del parlare, e non soggetto liberamente parlante. Detto così appare come un paradosso: come può il dare parola essere una forma di inibizione dell’autorappresentazione di chi altrimenti non avrebbe parola? Il punto di fondo è proprio “il dare parole” attribuendo di nuovo la “proprietà” della parola a una sola parte che la concede alla “altra parte”, sempre seguendo uno schema in cui c’è un “noi” che decide. La condizione *sine qua non* per poter uscire dall’invisibilità è l’essere costretti a disegnarsi pubblicamente, è prendere parola rinunciando al diritto all’invisibilità come possibile condizione per essere se stessi senza dover narrare il proprio passato.

Molto spesso di recente appaiono sui giornali come “truffe” i casi di ragazzi e ragazze che arrivati qui cambiano la loro età, la loro provenienza o altri dati, per poter accedere a documenti, aiuti e simili da parte degli stati “accoglienti”. La verità è che quelle false narrazioni sono scritte in partenza dalle norme che decidono chi e in che condizioni possa essere “accolt*” o meno, dunque essere fin da subito qualcuno che corrisponde alla giusta sagoma, alla giusta

figura. E se questo ci appare riprovevole, da qualsiasi parte lo si guardi, sia che si voglia sanzionare l'inganno, sia che si pensi che la cosa negativa sia invece il costringere a mentire, in ogni caso il fatto in sé è giudicato come negativo. Non accade invece quasi mai di farci domande simili davanti a un racconto pubblico, a una storia narrata davanti a un pubblico, a un romanzo stampato in cui un/una migrante "deve" raccontare se stesso/a, il suo viaggio, la sua vita che ha lasciato alle spalle. Molte delle pratiche di aiuto, di solidarietà, senza dubbio spesso anche in parte efficaci, passano attraverso l'esercizio dell'auto-narrazione. Ma ci chiediamo mai se la persona che si racconta lo vuole fare davvero? Ci chiediamo mai se quel suo auto-narrarsi non sia la sola possibilità che gli/le si prospetta per poter non essere invisibile in senso sociale e materiale? Ci chiediamo mai se invece lui/lei vorrebbe essere invisibile, nel senso di non sottopost* a una eccessiva visibilità, non mess* sotto i riflettori di nuovo come un "oggetto" di studio?

La cultura coloniale ha vissuto nella maggior parte dei casi due fasi di relazione con l'alterità: una prima di sgomento, che si è manifestata come paura e volontà di dominio; la seconda in cui si è costruito il cosiddetto "buon selvaggio". In questa seconda fase l'addomesticamento degli/delle altr* è servito a ridisegnarli secondo un profilo che potesse essere accettabile, non problematico, non conflittuale. Questa fase in genere ha corrisposto al momento del consolidamento del dominio. In quel momento, per ciascun colonizzatore, diveniva essenziale poter immaginare un "vicino di casa" dei propri coloni invasori, come mansueto, adattabile e persino affezionato a loro nel tempo. In questo modo il dominio diviene una condizione di apparente condivisione, non più di aperta oppressione, e l'altr* può avvicinarsi a quella "civiltà" che lo/la aiuterà a migliorare.

Anche se può apparire paradossale, molte pratiche di assimilazione che le diverse politiche di accoglienza, anche quelle più avanzate, stanno prevedendo, seppure in maniera

politically correct, stanno proponendo un modello simile, meno evidente e senza dubbio meno violento, ma che parte da uno stesso presupposto culturale: chiedere a chiunque superi i “nostri” confini, dopo una prima fase di adattamento fisico basilare, di poter “accedere” alla nostra cultura passando quasi obbligatoriamente per la porta dell’auto-narrazione. Possiamo far suonare un campanello d’allarme sul fatto che questa modalità può sviluppare una forma raffinata e, a volte involontaria, di neo-esotizzazione contemporanea.

Potremmo iniziare a chiederci perché esiste una definizione 2G e 3G, non creata dalle medesime persone di seconda o terza generazione, ma definita da chi le voleva “aiutare” ad essere considerate al pari dei/delle “nativ*”. Ma la questione di fondo è: perché quest* non sono come i “nativi”, ma hanno bisogno di una definizione? In che modo la narrazione obbligatoria e pubblica della propria origine familiare può aiutare qualcuno a collocarsi a pieno diritto in un contesto sociale? Perché non è essenziale che io come italiana dichiaro di essere da 7 generazioni italiana a fronte del fatto che una persona 2G o 3G riceve una maggiore tutela se dichiara di essere figlia o nipote di cittadini provenienti in Italia da un altro paese? E perché una persona con una madre o un padre nati in Gran Bretagna ad esempio, o in Francia, o in Germania, non entra a far parte della categoria 2G o 3G? L’invisibilità delle origini familiari di immigrati e rifugiati non è contemplata. E questo non perché quelle origini dovrebbero essere nascoste, perché imbarazzanti, disturbanti o peggio pericolose, ma perché non sono un “marchio di fabbrica”, non sono una condizione di partenza per nulla, e comunque non possono essere una definizione a priori data come un elemento identitario essenziale.

In qualche modo l’estrema esposizione, la messa a nudo, la iper-narrazione sono forme retoriche di invisibilizzazione, che funzionano perfettamente per nascondere la vera natura delle cose, e delle persone, dietro una sorta di

rimodellazione funzionale che, dietro un apparente interesse per l'altr*, nasconde una volontà di dominio, di potere di controllo e di nuovo di scrittura imposta.

1.2 Il diritto alla visibilità. Nel 1952 Ralph W. Ellison scrive *Invisible man*², il primo romanzo pubblicato negli Stati Uniti di un autore afro-americano, nero. Nel 1953 il libro vince l'ambitissimo premio National Book Award e già nel 1956 arriva tradotto in Italia da Einaudi. Ellison è contemporaneamente un jazzista, scrittore e saggista, e pubblica nel 1967 una raccolta di suoi interventi e interviste dal titolo *Shadow and Act*, dove tra le altre cose, spiega a più riprese la nascita e il senso profondo di quel suo primo romanzo.

Invisible man inizia con un folgorante prologo, divenuto un emblema della vita dei neri americani nell'immediato dopoguerra negli USA. Un uomo, parlando in prima persona, descrive se stesso come "invisibile":

Io sono un uomo invisibile. No, non sono uno spettro, come quelli che ossessionavano Edgar Allan Poe; e non sono neppure uno di quegli ectoplasmi dei film di Hollywood. Sono un uomo che ha consistenza, di carne ed ossa, fibre e umori, e si può persino dire che posseggo un cervello. Sono invisibile semplicemente perché la gente si rifiuta di vedermi: capito? Come le teste prive di corpo che qualche volta si vedono nei baracconi da fiera, io mi trovo come circondato da specchi deformanti di durissimo vetro. Quando gli altri si avvicinano, vedono solo quel che mi sta intorno, o se stessi, o delle invenzioni della loro fantasia, ogni e qualsiasi cosa, insomma, tranne me. Né d'altra parte questa invisibilità si può attribuire a una particolarità

² Ralph Waldo Ellison, *Invisible man*, Random House Ballantine Publishing Group, New York 1952; trad. it *L'uomo invisibile*, Einaudi, Torino 1956.

biochimica della mia epidermide. L'invisibilità di cui parlo si verifica per la speciale disposizione degli occhi di coloro con i quali vengo in contatto. Dipende dalla struttura dei loro occhi interni, quelli cioè coi quali, attraverso gli occhi corporei, guardano la realtà. È a volte vantaggioso essere invisibile, anche se, per lo più, la cosa ha un effetto alquanto snervante. C'è poi anche il fatto che le persone di vista corta urtano continuamente contro di te. E ancora, dubiti spesso della tua esistenza, e finisci per chiederti se non saresti per caso un semplice fantasma nella mente degli altri. Una figura in un sogno, diciamo, che il dormiente cerca con tutte le forze di distruggere. Quando hai questa sensazione, ti vien voglia di restituire gli urtoni, per la rabbia. E vi confesserò che questa sensazione ce l'ho quasi sempre. Ti prende la smania di convincere te stesso che esisti veramente in un mondo reale, che fai parte anche tu del clamore e dell'angoscia, e cacci fuori i pugni e imprechi e bestemmi per costringerli a riconoscerti. E purtroppo ci riesci di rado.³

Ellison racconta una condizione comune alle persone “nere” negli Stati Uniti, ma certamente anche in Europa: una totale invisibilità che non permette loro di esistere. Dunque lo stesso diritto all'invisibilità che invocavo nel paragrafo precedente qui si rovescia in un diritto alla visibilità. In realtà, le due cose sono due facce di una stessa medaglia. Per diritto all'invisibilità intendo un diritto a esistere come si è in quel momento senza dover “giustificare” la propria esistenza narrandone tutta la storia; per diritto alla visibilità intendo esattamente lo stesso diritto a essere come si è, senza pensare di doversi guadagnare un posto nel mondo. L'uomo descritto da Ellison, subito nelle righe seguenti del romanzo parla di un primo momento in cui la sua sola

³ R.W.Ellison, op.cit. ed. italiana p.3.

maniera di rendersi visibile passa per la violenza, che però non lo conduce altro che ad apparire come una sorta di incubo, o di spettro agli occhi dei “bianchi”. Poi capisce che ciò che gli occorre è uscire dall’alone scuro che lo avvolge e dunque orienta la sua battaglia contro la *Monopoleted Light & Power*, cioè la società che eroga l’energia elettrica a New York. Inizia così a rubare elettricità a questa società installando 1369 lampadine sul soffitto della sua casa. Una casa che non è davvero tale, ma è uno scantinato in una casa di “bianchi” che occupa abusivamente, come un orso nella sua tana in letargo. Definisce la sua distesa di lampadine a filamento, vecchia maniera quindi a alto consumo, come un “atto di sabotaggio”.⁴ Accendere le luci restituisce a lui, al suo corpo, quella visibilità che la luce esterna, la luce cittadina pubblica di New York, o persino la luce del sole non gli concedono.

Il mio buco è caldo e pieno di luce. Sì *pieno* di luce.
Dubito che in tutta New York ci sia un posto più
splendente di questo mio buco, Broadway compresa.
O l’Empire State Building in una di quelle notti di
sogno care ai fotografi.⁵

Il romanzo di Ellison ha una forte connotazione autobiografica, non nel senso della storia in sé, ma della condizione in cui si trova il personaggio principale. Il suo cercare una luce che lo possa illuminare sempre a giorno, è una metafora potente della lotta contro l’invisibilità dei “neri”, specie nel contesto intellettuale statunitense, e allo stesso tempo esprime la ferma volontà di mettere sotto i riflettori una cultura schiettamente americana, nel senso di statunitense, di matrice fondamentalmente “nera”, che inizia a connotarsi come tale: è l’inizio dell’affermarsi orgoglioso

⁴ idem., p.7.

⁵ Idem., p.6

e potente di quello che sarà il movimento della *black culture*.⁶ In una intervista ripubblicata nella sua raccolta di saggi dal titolo *Shadow and Act* del 1967, Ellison scrive a proposito del senso del suo più importante romanzo *Invisible man*:

If the Negro, or any other writer, is going to do what is expected of him, he's lost the battle before he takes the field. I suspect that all the agony that goes into writing is borne precisely because the writer longs for acceptance—but it must be acceptance on his own terms. Perhaps, though, this thing cuts both ways: the Negro novelist draws his blackness too tightly around him when he sits down to write—that's what the anti-protest critics believe—but perhaps the white reader draws his whiteness around himself when he sits down to read. He doesn't want to identify himself with Negro characters in terms of our immediate racial and social situation, though on the deeper human level, identification can become compelling when the situation is revealed artistically. The white reader doesn't want to get too close, not even in an imaginary re-creation of society. Negro writers have felt this and it has led to much of our failure. Too many books by Negro writers are addressed to a white audience. By doing this the authors run the risk of limiting themselves

⁶ Il termine *black american culture*, intendendo la cultura nata dal contatto tra la cultura afro, in gran parte importata nell'area americana in conseguenza della schiavitù e della diaspora africana, e la cultura "autoctona" dei bianchi coloni nelle stesse terre. La storia del movimento intellettuale che iniziò ad affermarsi come realtà "riconosciuta" anche dalle élites bianche può avere, per sommi capi, inizio con la *Harlem Revolution* degli anni Venti e Trenta, ma diverrà una vera e propria rivoluzione a livello continentale con il cosiddetto *Blak Power* dagli anni Sessanta.

to the audience's presumptions of what a Negro is or should be.⁷

Nel 1999 l'artista canadese Jeff Wall realizza l'opera fotografica *After Invisible Man by Ralph Ellison, The prologue*⁸, dove rappresenta il personaggio principale del romanzo riproducendo la scena iniziale descritta dallo scrittore. Wall mette in scena una grotta piena di luci che riempiono tutto il soffitto, al centro della foto un uomo nero, di spalle, vestito più o meno con l'abbigliamento del periodo tra le due guerre, è intento a mettere sul radiogrammofono un disco che, dal romanzo sappiamo essere (*What Did I Do to Be So*) *Black and Blue* resa famosa dalla versione di Louis Armstrong. La canzone è un lamento doloroso e potente della condizione del "negro" come invisibile, e il ritornello torna sempre a ripetere: "What did I do to be so black and blue?".⁹ Nell'immagine l'uomo, in canottiera e pantaloni,

⁷ R. W. Ellison, *Shadow and Act*, (1967), Vintage, Reissue 2011, p. 167. [Trad. it della redattrice]. "Se il Negro, o qualsiasi altro scrittore, farà ciò che ci si aspetta da lui, avrà perso la battaglia prima di scendere in campo. Sospetto che tutta l'agonia che entra nella scrittura sia nata proprio perché lo scrittore desidera ardentemente l'accettazione, ma deve essere accettazione alle sue condizioni. Forse, però, questa cosa taglia in entrambi i modi: il romanziere negro disegna la sua oscurità intorno a lui quando si siede per scrivere — questo è ciò che credono i critici anti-protesta — ma forse il lettore bianco disegna il suo candore attorno a se stesso quando si siede a leggere. Non vuole identificarsi con i personaggi negri a causa della nostra situazione razziale e sociale immediata, sebbene a livello umano più profondo, l'identificazione può diventare avvincente quando la situazione viene rivelata artisticamente. Il lettore bianco non vuole avvicinarsi troppo, nemmeno in una immaginaria ricostruzione della società. Gli scrittori negri lo hanno sentito e questo ha portato a molti dei nostri fallimenti. Troppi libri di scrittori negri sono indirizzati a un pubblico bianco. In questo modo gli autori corrono il rischio di limitarsi alle presunzioni del pubblico su cosa sia o dovrebbe essere un Negro".

⁸ Fotografia montata su lightbox, 174x250,5 cm.

⁹ (*What Did I Do to Be So*) *Black and Blue*, Parole di Harry Brooks ed Andy Razaf. Musica del pianista e compositore, cantante ed entertainer Fats Waller;

senza scarpe come chi sta comodo a casa sua non pensando di essere visto, è intento ad ascoltare la canzone, ma come si dice nelle pagine del libro aspira ad avere almeno 5 radiogrammofoni¹⁰ per poterla sentire perfettamente. La musica come la luce sono elementi che rendono concreta la figura di un uomo altrimenti invisibile. Ellison fa dire al suo personaggio che vuole sentire la vibrazione della musica che lo rende vivo. Il corpo invaso da suono e luce esiste finalmente. Occorre recuperare umanità, divenire reale, perché la propria condizione prima di tutto di “negro” lo condanna alla sparizione sociale. La luce elimina l’aura nera di ombra che nasconde il suo essere, e il silenzio assordante delle sue parole dette, ma mai ascoltate da qualcuno, si rompe attraverso il suono delle canzoni di Armstrong, una tra le prime *black star* della musica riconosciute dai “bianchi” già dall’inizio del XX secolo. Il prendere parola passa per una voce cantata che così può dire, al di là delle censure che la parola parlata impone a quelle voci “nere”.¹¹ L’invisibilità acustica è il silenzio a cui venivano ridotte le voci parlanti della cultura *black*, e che ancora oggi resta il sistema di invisibilizzazione più potente negli USA, ma anche nell’Europa delle migrazioni.

Originariamente scritta per la rivista di Broadway “Hot Chocolates”. Cantata da Louis Armstrong nell’album *Satch Plays Fats* nel 1955.

“Cold empty bed, springs hard as lead/Pains in my head, feel like old Ned/What did I do to be so black and blue?/ No joys for me, no company/Even the mouse ran from my house/All my life through I’ve been so black and blue/I’m white inside, but that don’t help my case/Cause I can’t hide what is on my face/I’m so forlorn. Life’s just a thorn/My heart is torn. Why was I born?/ What did I do to be so black and blue?/ I’m hurt inside, but that don’t help my case/Cause I can’t hide what is on my face/How will it end? Ain’t got a friend/My only sin is in my skin/What did I do to be so black and blue?/Tell me, what did I do?/ What did I do? What did I do?/ What did I do? What did I do?/ What did I do? What did I do?/ What did I do? Tell me, what did I do to be so black and blue?/ What did I do to be so black and blue?”.

¹⁰ R.W.Ellison, op.cit., p.8.

¹¹ *Le Siècle du jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso a Basquiat*, Musée du Quai Branly, Skira Flammarion, Paris 2009, pp.421-423.

1.3 Invisibili per il mondo visibili per “noi. Zittire la voce di chi “arriva” e lasciare che le narrazioni su di “loro” siano sempre di chi accoglie, che siano di solidarietà o di opposizione non importa, ma le sole voci suonanti, silenziando le altre, sono voci a cui è stata applicata la sordina. E di nuovo il paradosso dice che spesso quando a quelle voci viene “permesso” di parlare è perché “si” raccontino, non perché raccontino il mondo. Il tema centrale della cultura coloniale è sempre stata che le civiltà storiche, civili, avevano strumenti per raccontare gli/le altr*, che a loro volta non avevano questa capacità di raccontarsi. Ma un dato su cui ancora oggi non si è aperta una negoziazione profonda è, non come si potrebbero raccontare “loro”, ma come “loro” raccontano “noi”. Per questo a chi arriva viene sempre chiesto di raccontare se stesso, viene sempre “concesso” di scrivere la propria storia, ma solo molto raramente, per non dire pressoché mai, viene chiesto di narrare “noi”, la nostra storia vista dall’altra parte.

Attribuisco un’importanza fondamentale al fenomeno del linguaggio. Per questo credo necessario questo studio preliminare in quanto deve poterci fornire uno degli elementi di comprensione della dimensione *per l’altro* dell’uomo di colore. Perché parlare è esistere in assoluto per l’altro”.¹²

Così Franz Fanon, psichiatra martinicano, inizia il suo ormai storico saggio *Pelle nera, maschere bianche*, in cui analizza le forme di dipendenza dei “neri” dai “bianchi” in epoca coloniale, e ormai postcoloniale, in relazione alla lingua e alla cultura. Fanon spiega come l’uomo e la donna colonizzati sentano la necessità di interiorizzare l’immagine che il colonizzatore ha disegnato di loro stess* fino ad

¹² F.Fanon, *Peau noire, masque blancs*, Editions du Soleil, Paris 1952; trad. it. ETS, Pisa 2015, p.33.

incorporarla, e in qualche modo a “recitarla”, persino inconsciamente. Di fatto un processo di invisibilizzazione dell’uomo e della donna colonizzati/e, a favore di un nuovo disegno imposto, sovrapposto e ben visibile che prende prepotentemente parola al loro posto. Un processo mimetico indotto, che cancella le differenze in nome di una visione totalmente etnocentrica che domina ancora la gran parte delle narrazioni, anche le più apparentemente *politically correct*, sui paesi “extra-europei”. Scrive ancora Fanon pochi anni dopo, nel 1961, ne *Les Damnés de la terre*:

È il colono che ha *fatto* e che *continua a fare* il colonizzato. Il colono estrae la sua verità, cioè i suoi beni, dal sistema coloniale. (...) [La decolonizzazione] introduce nell’essere un suo ritmo, portato dai nuovi uomini, un nuovo linguaggio, una nuova umanità. La decolonizzazione è veramente creazione di uomini nuovi. Ma questa creazione non riceve la sua legittimità da nessuna forza sovranaturale: la “cosa” colonizzata diviene uomo nel processo stesso attraverso il quale essa si libera.¹³

Il filosofo senegalese Felwine Sarr, nel suo illuminante saggio *Afrotopia*¹⁴ racconta la modernità europea, di origine nazionalista e coloniale, dal punto di vista dell’Africa. Cioè apre una riflessione non più solo su come è stata rappresentata l’Africa, ma su come l’Africa ha visto e vede l’Europa, come continente, esattamente come avviene da sempre al contrario. Quello sguardo rovesciato rispetto alla consuetudine è un atto deciso e perentorio di visibilità,

¹³ F.Fanon, *Les damnés de la terre*, François maspero, Paris 1961 (edizione originale); Ed. La Découverte/Poche & Syros, Paris 2002; *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962, p.33.

¹⁴ F.Sarr, *Afrotopia*, Rey, Paris 2016.

un'affermazione di presenza, che non prende parola per dire solo di "sé", ma che si avvale del sacrosanto diritto di dire del proprio "altro" che siamo "noi".

Questo è il vero atto di visibilizzazione definitiva dove chi da sempre è stato chiuso nello scantinato, chiuso nella sua aura nera, non emerge per raccontare di sé, ma emerge per raccontare il mondo, quale che sia, scegliendo lui/lei di cosa e come parlarne.