



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Programa de doctorado
ARTE Y EDUCACION

TITULO

Llévame a la frontera: La poética del margen. La representación de la migración y de otros márgenes en las artes visuales, musicales y en la literatura italiana en las dos primeras décadas del siglo XXI. Un enfoque desde la creación artística.

Tesis de doctorado presentada por

Marco ROVELLI

Directores

Ricardo Marin Viadel, Universidad de Granada.
Massimo Mazzone, Academia de Bellas Artes de Brera, Milán.

2024

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Marco Rovelli
ISBN: 978-84-1195-378-8
URI: <https://hdl.handle.net/10481/92966>

ÍNDICE

Resumen	4
Prólogo	10
Capítulo 1 Motivación, objetivos y metodología de investigación.	16
Capítulo 2 Llévame al confín: la frontera, el muro.	28
Capítulo 3 La forma del viaje	168
Capítulo 4 El poder	326
Capítulo 5 Trabajo y explotación	390
Capítulo 6 Habitar el lugar	428
Conclusiones	494
Referencias	
Bibliografía	508
Discografía	516
Filmografía	520
Obras de arte	522
Lista de figuras	527

RESUMEN

SINTESI

¿Cómo se ha contado en Italia en los últimos veinte años la condición de los inmigrantes -una de las condiciones humanas y políticas más decisivas de nuestro tiempo- en las obras de arte -artes visuales, escénicas, cinematográficas, musicales y literarias-? Frente a un orden del discurso social cada vez más basado en la exclusión, ¿pueden las artes ser inclusivas? ¿Es capaz el arte de representar el reverso del sentido común, y de ser arte que salva?

El objetivo de este trabajo es construir una constelación de “topoi”, de formas típicas de representar la figura del migrante que atraviesan las diferentes ar-

In che modo la condizione dei migranti – una delle condizioni umane e politiche più decisive della nostra epoca – è stata raccontata in Italia negli ultimi vent’anni nelle opere d’arte - arti visive, performative, cinematografiche, musicali e letterarie? A fronte di un ordine del discorso sociale ogni volta più fondato sull’esclusione, le arti possono essere inclusive? E? l’arte in grado di rappresentare il rovescio del senso comune, e essere arte che salva?

L’obiettivo di questo lavoro è quello di costruire una costellazione di “tòpoi”, di modi tipici di rappresentare la figura del migrante che attraversa le diverse arti prese in consi-

tes consideradas, constituyendo así una reflexión sobre el sentido de estos modos de representación.

Trascendental para cualquier representación del migrante es la frontera, concepto ambiguo que indica tanto lo que separa como lo que une. Como *cum-finis* está implicado en lo humano entendido como relación: debe entenderse entonces como frontera, un espacio que supera las oposiciones dicotómicas y binarias de nosotros frente a ellos, un lugar de intersecciones y contaminaciones -incluso en forma de dominación productora de conflictos. Pero cuando, como ocurre en el discurso público contemporáneo, las identidades -individuales y sociales al mismo tiempo- se hacen cada vez más fuertes, cerradas, definidas, la frontera se convierte en un muro, un lugar donde el nosotros se hace identificablemente rígido, y determina un ellos radical y fatalmente separado.

Las artes narran predominantemente la frontera como un muro: como un lugar de tragedia, de muerte, de trauma reprimido que resurge como los cadáveres en el Mediterráneo. Esto lo hacen sobre todo las artes que se basan en la narración, incluso y sobre todo las de corta duración como las canciones, en

derazione, costituendo dunque una riflessione sul significato di queste modalità di rappresentazione.

Trascendentale di ogni rappresentazione del migrante è il confine, concetto ambiguo che indica tanto ciò che separa quanto ciò che unisce. In quanto *cum-finis* è implicato nell'umano inteso come relazione: esso è allora da intendersi come frontiera, spazio che supera le opposizioni dicotomiche e binarie del noi contro loro, luogo di incroci e contaminazioni - anche in forma di conflitto, anche in forma di dominazione che produce un conflitto. Ma quando, come nel discorso pubblico contemporaneo, le identità - individuali e sociali insieme - si propongono sempre più forti, chiuse, definite, il confine si fa muro, luogo dove il noi si irrigidisce identitariamente, e determina un loro radicalmente e destinalmente separato.

Le arti raccontano prevalentemente il confine come muro: come luogo di tragedia, di morte, di trauma rimossi che riaffiorano come i cadaveri nel Mediterraneo. A farlo sono soprattutto le arti che si basano sulla narrazione, anche e soprattutto quelle di breve durata come le canzoni, in cui il viaggio è una dimensione molto

las que el viaje es una dimensión muy presente, ya que se universaliza fácilmente, representando la condición humana. La frontera también puede representarse como lugar de paso y frontera, como hacen a menudo el cine y las artes visuales: el muro puede entonces convertirse en puerta, donde contar al otro, devolviéndole su dignidad de sujeto.

Por razones geohistóricas obvias, el mar es el cronotopo absolutamente predominante en los relatos artísticos de las migraciones; una unidad espacio-temporal que es el lugar específico del imaginario italiano contemporáneo -no sólo artístico- de las migraciones. Pero si la representación de la condición migrante en las artes encuentra su lugar de elección en el mar, como contenedor universal de una tragedia que suscita compasión por la víctima, mucho menos se investiga la condición del migrante como sujeto atrapado en relaciones y dispositivos de poder, y menos aún como sujeto que ejerce alguna forma de resistencia contra ellos. Representar el mar, y la muerte ligada a él, es una forma legítima y correcta de representar la condición del migrante, pero si ello no va unido a la representación de sus condiciones materiales de exis-

presente, in quanto facilmente universalizzabile, rappresentando la condizione umana.

Il confine può essere rappresentato anche come luogo di passaggio e di frontiera, come fanno spesso i film e le arti visive: il muro può allora diventare una porta, dove si può raccontare l'altro restituendogli la sua dignità di soggetto.

Per ragioni geostoriche evidenti, il mare è il cronotopo assolutamente prevalente nei racconti artistici delle migrazioni; un'unità spaziotemporale che è il luogo specifico dell'immaginario italiano contemporaneo - non solo artistico - delle migrazioni. Ma se la rappresentazione della condizione migrante nelle arti trova il suo luogo d'elezione nel mare, in quanto contenitore universale di una tragedia che suscita compassione per la vittima, assai meno indagata è la condizione del migrante in quanto soggetto preso in rapporti e dispositivi di potere, e ancor meno in quanto soggetto che mette in atto una qualche forma di resistenza nei loro confronti. Rappresentare il mare, e la morte ad esso legata, è un modo legittimo e doveroso di rappresentare la condizione migrante, ma se questo non si lega alla rappresentazione delle sue condizioni ma-

tencia, corre el riesgo de ser una fácil estratagema retórica para evocar y despertar la piedad en el espectador de la obra sin llevarle a reflexionar sobre la realidad material de la víctima por la que se pide compasión: los lugares de trabajo y su explotación, los lugares de su minoría de edad legal y política, su precaria relación con el espacio urbano, donde vive su “doble ausencia”.

teriali di esistenza rischia di essere un facile stratagemma retorico di evocare e suscitare pietà nel fruitore dell'opera senza condurlo a riflettere sulla realtà materiale di quella vittima per la quale si chiede compassione: i luoghi del lavoro e del suo sfruttamento, i luoghi della sua minorità giuridica e politica, il suo rapporto precario con lo spazio urbano, dove vive la sua “doppia assenza”.

PRÓLOGO

PREMESSA

La investigación que presento consta de cuatro partes y un apéndice. En primer lugar, una introducción que esboza el recorrido de la investigación, realizada no como observador externo, sino como autor y actor, que experimenta personalmente las cosas de las que habla. Esta introducción destacará las vertientes de la investigación que más me han llegado al corazón, a saber, las metodologías de la ARTografía, de la ABR [*Art Based Research*], del ARTivismo, las prácticas que nos ven en primera línea de las luchas sociales y culturales, siempre relacionadas con la didáctica. Siguen

La ricerca che vengo a presentare consiste in quattro parti e un'appendice. In primo luogo, un'introduzione che disegna il percorso della ricerca, fatta non come osservatore esterno, ma come autore e attore, che in prima persona vive le cose di cui parla. Questa introduzione evidenzierà i filoni di ricerca che maggiormente ho trovato nelle mie corde, ovvero le metodologie dell'ARTografia, dell'ABR [*Art Based Research*], dell'ARTivismo, le pratiche che ci vedono in prima linea nelle lotte sociali e culturali, sempre relazionate alla didattica. A questo seguono tre

tres partes que intentan esbozar la representación de la figura del migrante en las artes —visuales, cinematográficas, musicales, literarias—, en la Italia del siglo XXI.

Las páginas de texto irán acompañadas de obras de arte visual, poemas, dibujos, fotografías, fotogramas de vídeos y películas, obras gráficas para libros y álbumes musicales, etc., para componer una especie de tesis iconográfica/iconológica que, al presentar los temas, trata de interpretarlos.

La inspiración procede evidentemente de Aby Warburg, que con *Mnemosyne* fue el progenitor de esta práctica, y de dos autores españoles como Juan José Lahuerza - escritor de refinada inteligencia - y Ángel González García, que escribe, en *Arte y Terror*:

...Y lo intolerable no era nunca algo visible a primera vista, sino que estaba más allá; era necesario ser un poco vidente para poder percibirlo [...] “si pensar no permite de ver lo intolerable, no tiene sentido pensar. Pensar significa siempre pensar acerca de los límites de una situación, pero también significa ver...” ¿Que serían, pues, esos límites sino la resistencia que cualquier situación ofrece a ser pensada; su resistencia a dejar ser impensable? Aunque, por otra parte, ¿cómo pensar en algo que no ofrezca resistencia a ello;

parti che cercano di delineare la rappresentazione della figura del migrante nelle arti —visive, cinematografiche, musicali, letterarie— in Italia nel XXI secolo.

Le pagine di testo saranno accompagnate da opere d'arte visiva, poesie, disegni, fotografie, frame da video e da film, opere grafiche per libri e per album musicali, etc., a comporre una sorta di tesi iconografico/iconologica che, nel presentare i temi, cerca di interpretarli.

l'ispirazione deriva ovviamente da Aby Warburg, che con *Mnemosyne* fu capostipite di questa pratica, e da due autori spagnoli come Juan José Lahuerta - scrittore di raffinatissima intelligenza - e Angel Gonzalez Garcia, il quale scrive, in *Arte y Terror*:

...E l'intollerabile non era mai qualcosa di visibile a prima vista, ma era al di là di esso; era necessario essere un po' vedenti per poterlo percepire [...] “se il pensiero non permette di vedere l'intollerabile, non ha senso pensare. Pensare significa sempre pensare ai limiti di una situazione, ma significa anche vedere”... Quali sarebbero allora questi limiti, se non la resistenza che ogni situazione oppone al pensiero, la sua resistenza a lasciarsi impensare? Anche se, d'altra parte, come possiamo pensare a qualcosa che non opponga resistenza; o an-

o incluso: ¿cómo pensar en algo que no se dé por imposible? Lo que había y sigue habiendo alrededor de los campos, su línea de defensa, eso que los oculta o tiene a la sombra, está formado por una larga serie de negaciones: inimaginable, insospechable, indecible, incomunicable, inconcebible, imprevisible, impenetrable, incalculable..., aunque, acabamos de ver que una de ellas le hace guerra a la demás: intolerable. Así que todo esto se decide en el terreno del prefijo -in-, que actúa al mismo tiempo como puerta y como llave. Una puerta hecha de muchas capas; porque las distintas negaciones que adjetivan y ocultan la catástrofe no parece que estén alineadas a su alrededor, a la manera de una delgada y floja línea de defensa, sino que efectivamente se superponen e interpretaran, lo que hace casi imposible atravesar ese escalonamiento formidable y reversible, que empieza por la invisibilidad y suele retornar a ella. Y en efecto, los lugares donde se tortura y se asesina a los indefensos empieza por ser invisibles, incluso cuando están bien a la vista, o a veces quizás por eso: por evidentes. La mayoría de las veces, sin embargo, se trata de lugares recónditos y cerrados sin vista al exterior: cámaras herméticas, que no dejan salir los gritos de las víctimas ni llegarles ningun-

che: come possiamo pensare a qualcosa che non sia considerato impossibile? Ciò che c'era e c'è intorno ai campi, la loro linea di difesa, ciò che li nasconde o li tiene nell'ombra, è costituito da una lunga serie di negazioni: inimmaginabile, insospettabile, indicibile, incomunicabile, inconcepibile, imprevedibile, impenetrabile, incalcolabile..., anche se abbiamo appena visto che una di queste è in guerra con le altre: intollerabile. Tutto questo si decide sul terreno del prefisso -in-, che funge sia da porta che da chiave. Una porta fatta di molti strati; perché le diverse negazioni che aggettivano e nascondevano la catastrofe non sembrano allineate intorno ad essa, come una sottile e lasca linea di difesa, ma in realtà si sovrappongono e si interpretano a vicenda, rendendo quasi impossibile superare questo formidabile e reversibile sfalsamento, che inizia con l'invisibilità e spesso vi ritorna. E infatti i luoghi in cui gli indifesi vengono torturati e uccisi cominciano con l'essere invisibili, anche quando sono in bella vista, o a volte forse proprio per questo: perché sono evidenti. Il più delle volte, però, sono luoghi nascosti, chiusi, senza vista sul mondo esterno: camere ermeticamente chiuse, che non permettono alle urla delle vittime di sfuggire né a nessun aiuto di raggiungerle,

no auxilio, y de ahí el absoluto desamparo del que habla Jean Amery por experiencia propia, si es que a eso se le puede llamar así. Su visibilidad, como ahora ocurre en el campo de concentración de Guantánamo, su engañosa transparencia, no conlleva su penetrabilidad o su accesibilidad. Por lo demás, ¿quién nos dice que en Guantánamo no haya cámaras sin ventanas y perfectamente insonorizadas? Pero imaginemos que hemos podido penetrar en esos lugares, y de hecho se logró fotografiar clandestinamente los crematorios de los campos de concentración y exterminio nazis, y ver o entrever lo que allí paso... ¿No parecía de pronto inconcebible incluso, y para mucho indescriptible o inenarrable? Y puestos a seguir imaginando, ¿no ocurre que al volverse eso que paso vagamente inteligible y aproximadamente decible, enseguida encuentra dificultades para seguir siendo visible y previsible en la memoria: inolvidable, memorable... El problema, como digo, no es solo que una imposibilidad suceda tozudamente a otra, sino que al final se regrese a la primera y más coriácea: la invisibilidad [...] ...Las víctimas se vuelven así indiscernibles, con lo que eso conlleva además de incontables, de incalculables...

Se comprenderá cómo estos montones, estas pilas de cadáveres, estas

da cui l'assoluta impotenza di cui parla Jean Amery dalla sua esperienza, se così si può chiamare. La sua visibilità, come oggi nel campo di concentramento di Guantánamo, la sua ingannevole trasparenza, non significa che sia penetrabile o accessibile. Chi può dire, inoltre, che a Guantánamo non ci siano camere senza finestre e perfettamente insonorizzate? Ma immaginiamo di essere riusciti a penetrare in questi luoghi e che sia stato possibile fotografare clandestinamente i forni crematori dei campi di concentramento e di sterminio nazisti e vedere o intravedere ciò che vi accadeva? Non è forse sembrato improvvisamente inconcepibile, e per molti indescrivibile o indicibile? E se continuiamo a immaginare, non accade forse che quando ciò che è accaduto diventa vagamente intelligibile e approssimativamente decifrabile, trova subito difficoltà a rimanere visibile e prevedibile nella memoria: indimenticabile, memorabile... Il problema, come dico, non è solo che a un'impossibilità ne succede ostinatamente un'altra, ma che alla fine si ritorna alla prima e più coriacea: l'invisibilità [...] ...Le vittime diventano così indiscernibili, con tutto ciò che questo comporta, oltre a essere innumerevoli, incalcolabili...

Si comprenderà come questi mucchi, queste cataste di corpi,

masas de víctimas de los campos nazis o de Guantánamo, que el autor compara a continuación con la orgía de mercancías expuestas en nuestros supermercados, estos horrores que nos son contemporáneos, la asociación entre lo innumerable y lo incalculable, entre lo indecible y lo imprevisible, entre lo impensable y lo intolerable, son lo más parecido a lo que vemos cada día con horror, entre los emigrantes cazados y ahogados en el Mediterráneo. De ahí, una profunda empatía para volver a presentar nuevas interpretaciones de imágenes conocidas.

Estas son, pues, las premisas para la redacción de la tesis que espero añada un grano al desierto de la historia.

queste masse di vittime dei campi nazisti o di Guantanamo, che poi l'autore paragonerà all'orgia di merci esposte nei nostri supermarket, questo orrori a noi contemporanei, l'associazione tra innumerevole e incalcolabile, tra indicibile e imprevedibile, tra impensabile e intollerabile, risultino la cosa più simile di quanto ogni giorno vediamo con orrore, tra i migranti braccati e affogati nel Mediterraneo. Di qui, una profonda empatia a ri-presentare interpretazioni nuove di immagini note.

Sono dunque queste le premesse per la stesura della tesi che spero potrà aggiungere un granello al deserto della storia.

CAPÍTULO I.

MOTIVACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.

CAPITOLO I.

MOTIVAZIONE, OBIETTIVI E METODOLOGIA DI RICERCA.

JUSTIFICACIÓN DEL INTERÉS AC-
TUAL DEL TEMA O PROBLEMA DE
INVESTIGACIÓN.

¿Cómo se han relatado en los últimos veinte años la condición de los inmigrantes, una de las condiciones humanas y políticas más decisivas de nuestro tiempo, en las obras de arte, artes visuales, escénicas, cinematográficas, musicales y literarias?

Mi interés por esta cuestión tiene su origen en los veinte años de práctica artística y literaria en los que he intentado analizar y representar la condición migratoria en Italia. *Lager italiani*, publicado en 2006, es un libro sobre

GIUSTIFICAZIONE DELL'INTERESSE
ATTUALE DELL'ARGOMENTO O DEL
PROBLEMA DI RICERCA.

In che modo la condizione dei migranti – una delle condizioni umane e politiche più decisive della nostra epoca - è stata raccontata negli ultimi vent'anni nelle opere d'arte - arti visive, performative, cinematografiche, musicali e letterarie?

Il mio interesse per la questione si radica in una mia ventennale pratica artistica e letteraria che ha tentato di analizzare e rappresentare la condizione migrante in Italia. *Lager italiani*, pubblicato nel 2006, fu un libro

migrantes encarcelados en los campos de internamiento entonces llamados CPT, los campos de detención para migrantes considerados ilegales, los “clandestinos”. Esos campos son los márgenes de nuestro mundo, de los que entonces no se hablaba en las páginas de los periódicos. Así que decidí ir a conocerlos, a esos “clandestinos”, o (etimológicamente) a esas personas que están en la oscuridad. Que no tienen voz, ni rostro, ni nombre. Encontrarlos, que me contaran, devolverles una historia, un devenir. Y contar esa historia, para que pudiera ser escuchada, relatando mi encuentro con esa historia. Y continué yendo a los lugares de los márgenes de Italia, donde la producción recae sobre los hombros de esos inmigrantes ilegales invisibles: en el campo del sur (y del norte), en las obras del norte (y del sur). Y salió *Servi*, publicado en 2009.

Ambas obras eran trabajos híbridos en los que se entrecruzaban el registro literario y narrativo, en el relato de historias individuales, y el registro analítico y ensayístico, para dar cuenta de la estructura jurídica, social y económica de estos fenómenos. En la novela de ficción *La parte del fuoco*, publicada en 2012 y reeditada, revisada, en 2020,¹⁸ relataba en cambio

sui migranti reclusi nei campi di internamento allora chiamati CPT, i campi di detenzione per immigrati considerati illegali, i “clandestini”. Quei campi sono il margine del nostro mondo, che, all’epoca, non venivano raccontati nelle pagine dei giornali. Perciò decisi di andare a incontrarle, quelle persone “clandestine”, ovvero (etimologicamente) quelle persone che stanno nel buio. Che non hanno voce, non hanno volto, non hanno nome. Incontrarle, farle raccontare, restituirle a una storia, a un divenire. E raccontare quella storia, perché potesse essere udita, raccontando l’incontro mio con quella storia. E ho continuato andando nei luoghi del margine dell’ Italia, là dove la produzione ricade sulle spalle di quegli invisibili clandestini: nelle campagne del sud (e del nord), nei cantieri del nord (e del sud). E venne fuori *Servi*, pubblicato nel 2009.

Ambedue le opere erano opere ibride in cui si intrecciavano il registro letterario e narrativo, nel racconto di storie individuali, e il registro analitico e saggistico, per dar conto della struttura giuridica, sociale e economica di questi fenomeni. Nel romanzo di fiction *La parte del fuoco*, pubblicato nel 2012 e ripubblicato, rivisto, nel

la condición existencial de una existencia en los márgenes, la condición de un migrante ilegal, sus constricciones sociales que se convierten en constricciones existenciales y afectivas.

De *Servi* salió una obra homónima, dirigida por Renato Sarti en 2010 en el Teatro della Cooperativa, en la que actué junto al actor senegalés Mohamed Ba.

Después escribí y canté canciones sobre el acontecimiento migratorio: *Servi, Il povero cristo, Il muro di Idomeni*.

En el centro de mi práctica artística está siempre la necesidad de hacer hablar a los que no tienen voz. Problematicar, de hecho, el concepto de “dar voz”: porque, para un testigo como el autor, que tiene un nombre y una patria, se trata de relatar el encuentro, la interacción, la propia mirada cruzándose con otras miradas; de lo contrario, sería una práctica impositiva y colonialista. Desde entonces, he publicado otros libros en los que se sigue planteando la cuestión del margen y de los sin voz: las vidas anuladas de los que mueren en el trabajo, que permanecen en silencio porque se les considera un tributo necesario para la máquina productiva: y salió (*Lavorare uccide*, 2009); las resistencias históricas de una tierra

2020, ho invece raccontato la condizione esistenziale di un'esistenza al margine, la condizione di un migrante illegale, le sue costrizioni sociali che diventano costrizioni esistenziali e affettive.

Da *Servi* è nata un'opera teatrale omonima, messa in scena per la regia di Renato Sarti nel 2010 al Teatro della Cooperativa, in cui recitavo insieme all'attore senegalese Mohamed Ba.

Ho poi scritto e cantato canzoni sull'evento della migrazione: *Servi, Il povero cristo, Il muro di Idomeni*.

Al centro della mia pratica artistica, è sempre la necessità di far parlare i senza voce. Problematicizzando, in realtà, il concetto di “dar voce”: perché, per un testimone come l'autore, che un nome e una patria ce l'ha, si tratta di raccontare l'incontro, l'interazione, il proprio sguardo che incrocia altri sguardi; altrimenti, sarebbe a sua volta una pratica impositiva e colonialista. Dopodiché, ho pubblicato altri libri in cui continua a porsi la questione del margine e dei senza voce: le vite cancellate di chi muore sul lavoro, che restano nel silenzio perché considerate tributo necessario alla macchina produttiva: e venne fuori (*Lavorare uccide*, 2009); le resistenze storiche di una terra di

fronteriza como la Apuana (*Il contro in testa* 2012); las historias de partisanos kurdos, a los que conocí en la llanura desértica iraquí, a pocos kilómetros de los territorios controlados por Isis (*La guerriera dagli occhi verdi*, 2016); mujeres anárquistas (*Il tempo delle ciliegie*, 2018); historias de sufrimiento psíquico y “enfermedad mental” (*Soffro dunque siamo*, 2023).

Partiendo de esta experiencia mía, decidí ampliar mi mirada al modo en que la condición de los inmigrantes en Italia ha sido relatada en obras de arte realizadas en Italia que, como las mías, han intentado representarla: obras visuales, cine, música y literatura.

Por mucho que la “transnacionalidad” sea ahora un elemento determinante en el mundo globalizado de hoy -donde las líneas divisorias entre culturas, etnias, géneros, clases y sexualidades son mucho más porosas que antes-, los discursos sobre la nación siguen siendo un componente necesario de cualquier debate sobre la transnacionalidad. El historiador inglés David Forgacs, en su libro *Margins of Italy* ¹, ha demostrado cómo en Italia, en respuesta a una frágil identidad nacional, siempre ha existido la necesidad de excluir del cuerpo social ciertas “otras” culturas y experiencias, marcadas

confine como quella apuana (*Il contro in testa* 2012); le storie dei partigiani curdi, che ho incontrato nella pianura desertica irachena, a pochi chilometri dai territori controllati dall’Isis (*La guerriera dagli occhi verdi*, 2016); donne anarchiche (*Il tempo delle ciliegie*, 2018); storie di sofferenza psichica e di “malattia mentale” (*Soffro dunque siamo*, 2023).

Partendo da questa mia esperienza, ho deciso di allargare lo sguardo al modo in cui la condizione dei migranti in Italia è stata raccontata in opere d’arte realizzate in Italia che come quelle del sottoscritto hanno provato a rappresentarla: opere visive, cinematografiche, musicali e letterarie.

Per quanto oggi la “transnazionalità” sia oggi un elemento determinante nel mondo globalizzato – dove le linee di confine tra culture, etnie, generi, classi e sessualità sono molto più porose di prima - i discorsi sulla nazione sono ancora una componente necessaria di qualsiasi discussione sulla transnazione. Lo storico inglese David Forgacs, nel libro *Margini d’Italia*, ha mostrato come in Italia, in risposta a una fragile identità nazionale, si sia sempre determinata la necessità di escludere dal corpo sociale alcune culture e esperienze “altre”,

por el estigma de la diversidad. En este momento histórico, el enemigo es el inmigrante, pero las figuras al margen son intercambiables según el momento. Las categorías protagonistas de la exclusión social fueron primero los africanos de las colonias, después los sureños de Italia protagonistas de la emigración interior, los romaníes, los “locos” y, por último, los emigrantes.

Frente a este orden cada vez más excluyente del discurso social, las artes pueden ser, por el contrario, inclusivas, y una posibilidad de interacción entre la alteridad, basada en el reconocimiento de las diferencias como valor, y en la anulación de la categoría de identidad/normalidad. Este trabajo responde a la necesidad de verificar si el arte es capaz de representar el reverso del sentido común (ese sentido “común” que siempre excluye a alguien de la “comunidad”), y ser así arte que salva.

OBJETIVOS O PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.

El objetivo de este trabajo es construir una constelación de *tòpoi*, de modos típicos de representación de la figura del migrante que atraviese las diferentes artes. La tesis será, por tanto, una reflexión sobre el significado de estos modos típicos de repre-

marcate dallo stigma della diversità. In questo momento storico, il nemico è il migrante, ma le figure del margine sono intercambiabili a seconda del momento. Le categorie protagoniste dell'esclusione sociale sono stati prima gli africani delle colonie, poi i meridionali d'Italia protagonisti dell'emigrazione interna, i rom, i “matti” e infine, appunto, gli immigrati.

A fronte di quest'ordine ogni volta più escludente del discorso sociale, le arti possono essere, al contrario, inclusive, e una possibilità di interazione tra alterità, fondandosi sul riconoscimento delle differenze come valore, e sulla cancellazione della categoria di identità/normalità. Questo lavoro risponde all'esigenza di verificare se l'arte è in grado di rappresentare il rovescio del senso comune (quel senso “comune” che esclude sempre qualcuno dalla “comunità”), e dunque essere arte che salva.

OBIETTIVI E QUESTIONI DELLA RICERCA

L'obiettivo di questo lavoro è quello di costruire una costellazione di “tòpoi”, di modi tipici di rappresentare la figura del migrante che attraversa le diverse arti prese in considerazione. La tesi sarà quindi una riflessione

sentación, una exploración de la tipología de la representación del migrante. Esta reflexión también pretende reunir material y significados para utilizarlos de forma práctica en mi actividad docente como profesor de filosofía e historia de secundaria.

Muchos artistas están en esta línea de investigación sobre el tema del margen, pienso en los sevillanos de Hackitectura con *'Fadaiat'* en 2006, pienso en las muchas exposiciones comisariadas por Juan José Lahuerta, pienso en Pedro G. Romero con su *'Màquina de vivir'* en la Virreina de Barcelona o el proyecto *'Sacco di Roma'* en la Academia de España en Roma, ambas en 2019; Santiago Sierra en el PAC de Milán en 2017; Didi Huberman con la exposición *'Sublèvements'* en el Jeu de Paume de París en 2017; Aladin y sus murales NO TAV; Nicoletta Braga en el Macro con *'Macro asilo. Asilo di Kobane en Roma'* en 2019; Todo por la Praxis con *'Arriba los de abajo'*, *'Forensic Architectur'* en la Bienal de Venecia 2016 y en la exposición *'Spazi d'eccezione'* del mismo año; Colectivo Democracia con *'Cómete a los ricos'* o con *'Orden, 1, 2, 3'*; Armando Punzo con el taller de teatro en la cárcel de Volterra; Bifo con *'Auschwitz en la playa'* en Documenta Kassel 2017; a Paul B. Preciado y sus reflexiones feministas; Claudio Lolli

sul significato di queste modalità tipiche di rappresentazione, un'esplorazione della topologia della rappresentazione del migrante.

Questa riflessione ha anche il fine di raccogliere materiale e significarlo al fine di utilizzarlo praticamente nella mia attività didattica di insegnante di filosofia e storia al liceo. Molti artisti sono in questa linea di indagine sul tema del margine, penso ai sivigliani di Hackitectura con "Fadaiat" del 2006, penso alle tante mostre curate da Juan José Lahuerta, penso a Pedro G. Romero con la sua "Màquina de vivir" alla Virreina di Barcellona o al progetto "Sacco di Roma" all'Academia de España di Roma, entrambi nel 2019; Santiago Sierra al PAC di Milano nel 2017; Didi Huberman con la mostra "Sublèvements" al Jeu de Paume di Parigi nel 2017; Aladin e i suoi murales NO TAV; Nicoletta Braga al Macro con "Macro asilo Asilo di Kobane en Roma" nel 2019; Todo por la Praxis con 'Arriba los de abajo', 'Forensic Architectur' alla Biennale di Venezia 2016 e nella mostra 'Spazi d'eccezione' dello stesso anno; Colectivo Democracia con 'Eat the rich' o con 'Order,

con *‘Ho visto anche zingari felici’*; Stalker con *‘Osservatorio Nomade’*; Luca Vitone con la exposición de 2017 en PAC Milán con canciones *a capella* y un largo repertorio de música popular regional italiana; Scuola Moderna con PIGS; *‘Espacios de excepción’* y *‘Arte anárquico’* en el Museo Macro de Roma 2019; Valerio Muscella y sus reportajes sobre las rutas de los migrantes; Elisa Franzoi con sus cartografías; Massimo Mazzone y sus obras de arte público; y muchos otros. Reapropiarse del margen, adquirir el punto de vista de los oprimidos, romper con el ilusionismo social que caracteriza parte de la producción artística contemporánea, realzar el sentido de dignidad de los inmigrantes como sujetos y no como objetos. El objetivo de este trabajo es construir una constelación de *tòpoi*, de formas típicas de representar la figura del emigrante que atraviesa las distintas artes. La tesis será, por tanto, una reflexión sobre el significado de estos modos típicos de representación, una exploración de la topología de la representación del migrante. Esta investigación comienza por resumir el fenómeno histórico que ha transformado a Italia (y también a España) de país exportador de emigrantes a país importador de inmigrantes.

1, 2, 3; Armando Punzo con il laboratorio teatrale al carcere di Volterra; Bifo con *‘Auschwitz on the beach’* a Documenta Kassel 2017; a Paul B.Preciado e le sue riflessioni femministe; Claudio Lolli con *‘Ho visto anche zingari felici’*; Stalker con *‘Osservatorio Nomade’*; Luca Vitone con la mostra al PAC Milano del 2017 con canti a cappella e un lungo repertorio di musica popolare regionale italiana; Scuola Moderna con PIGS; “Spazi d’eccezione” e “Arte anarchica” al Museo Macro di Roma 2019; Valerio Muscella e i suoi reportage sulle rotte dei migranti, Elisa Franzoi con le sue cartografie, Massimo Mazzone e le sue opere di arte pubblica, e molti altri. Riappropriarsi del margine, acquisire il punto di vista degli oppressi, uscire dall’illusionismo sociale che caratterizza parte della produzione artistica contemporanea, potenziare il senso di dignità dei migranti come soggetti e non come oggetti.

METODOLOGIA DI RICERCA:
GRUPPI DI PERSONE CHE PARTE-
CIPANO ALLA PARTE EMPIRICA,
CONTESTI.

Il “migrante” ci mette di fronte all’alterità, all’altro uomo che, a differenza delle merci, deve avere

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN:
GRUPOS DE PERSONAS PARTICIPANTES
EN LA PARTE EMPÍRICA, CONTEXTOS.

El “emigrante” nos confronta con la alteridad, con el otro hombre que, a diferencia de las mercancías, debe tener pasaporte para moverse por el mundo. Por otro lado, cuestiona los éxitos y fracasos del colonialismo europeo, autores como Glissant y Fanon son decisivos en este tema. He querido reconstruir una historia de la literatura, las imágenes y la música relacionadas con los temas de la marginalidad y la marginación, utilizando la figura del emigrante como paradigma, así como realizar creaciones artísticas como músico y compositor sobre estos temas.

Para ello se recurre tanto a fuentes directas, es decir, novelas, artes visuales y escénicas, películas y canciones que tienen como centro la figura del emigrante, como a fuentes indirectas, es decir, los estudios más relevantes existentes sobre el tema. Pero, al mismo tiempo, también material bíblico necesario, en ocasiones, para interpretar un tema concreto, un *tòpos* específico, que pone en juego cuestiones filosóficas, éticas y políticas que trascienden y preceden al tema concreto de la migración.

Dado que esta tesis parte de mi práctica artística, que se entrelaza continuamente con otras prácticas artísticas a lo largo del camino, con-

un passaporto per muoversi nel mondo. Dall’altro lato, mette in discussione i successi e i fallimenti del colonialismo europeo, autori come Glissant e Fanon sono decisivi su questo tema. Ho voluto ricostruire una storia della letteratura, delle immagini e della musica legata ai temi della marginalità e dell’emarginazione, utilizzando la figura del migrante come paradigma, oltre a realizzare creazioni artistiche come musicista e cantautore sul tema della ricerca.

Per far questo, le fonti sono sia fonti dirette, ovvero romanzi, opera d’arte visiva e performativa, film e canzoni che abbiano al proprio centro la figura del migrante, che fonti indirette, ovvero gli studi più rilevanti già esistenti sul tema. Ma al contempo anche materiale bibliografico che risulti di volta in volta necessario a interpretare una questione specifica, un *tòpos* specifico, che mette in gioco questioni filosofiche, etiche e politiche che trascendono e precedono la specifica questione delle migrazioni.

Poiché la tesi parte dalla mia pratica artistica, che si intreccia continuamente con altre pratiche artistiche lungo il percorso, ritengo che il metodo seguito rientri nella “ricerca basata sull’ar-

sidero que el método seguido forma parte de la “investigación basada en arte”, que puede definirse como el uso sistemático del proceso artístico, la realización real de expresiones artísticas en todas las diferentes formas de las artes, como forma primordial de comprender y examinar la experiencia tanto de los investigadores como de las personas implicadas en sus estudios. Estas investigaciones son distintas de las actividades de investigación en las que las artes pueden desempeñar un papel importante, pero se utilizan esencialmente como datos para la investigación que tiene lugar dentro de las disciplinas académicas. El fundamento epistemológico de esta metodología es comprometerse con el tema produciendo arte.

El “migrante” nos pone frente a la alteridad, el otro hombre, que a diferencia de las mercancías debe tener un pasaporte para moverse por el mundo.

Yo quería reconstruir una historia de la literatura, las imágenes y la música relacionadas con los temas de los márgenes y de los marginados, realizando creaciones artísticas como músico y cantautor sobre el tema de investigación.

ESTADO DE LA CUESTIÓN: PANORAMA ACTUAL DE AUTORES Y ARTISTAS QUE ESTÁN TRATANDO SOBRE ESTE MISMO TEMA DE INVESTIGACIÓN.

El panorama actual sobre esta cues-

te”, che può essere definita come l'uso sistematico del processo artistico, l'effettiva esecuzione di espressioni artistiche in tutte le diverse forme delle arti, come modo primario di comprendere ed esaminare l'esperienza sia dei ricercatori sia delle persone coinvolte nei loro studi. Queste indagini sono distinte dalle attività di ricerca in cui le arti possono svolgere un ruolo importante, ma sono essenzialmente utilizzate come dati per la ricerca che si svolge all'interno delle discipline accademiche. Il fondamento epistemologico di questa metodologia consiste nel confrontarsi con il soggetto producendo arte.

STATO DELL'ARTE: PANORAMICA ATTUALE DI AUTORI E ARTISTI CHE SI OCCUPANO DELLO STESSO TEMA DI RICERCA.

Il panorama attuale su questa questione è assai frammentato. Non esisteva prima di questo lavoro un repertorio che affronti trasversalmente le modalità di rappresentazione della figura del migrante mettendo insieme pratiche e espressioni artistiche di varia natura. Ci sono studi settoriali rilevanti (tutti citati in bibliografia), come quelli di Comberiati e Parati nell'ambito letterario, O'Healy e Della Vec-

tión está muy fragmentado. Antes de este trabajo, no existía un repertorio que abordara de forma transversal las formas de representación de la figura del emigrante reuniendo diversas prácticas y expresiones artísticas. Existen estudios sectoriales relevantes (todos ellos citados en la bibliografía), como los de Comberiati y Parati en el ámbito literario, O’Healy y Della Vecchia en el cinematográfico, y Bacci en el de las artes visuales y escénicas; mientras que todo lo referente al ámbito musical procede exclusivamente de mi investigación personal, ya que no existe ningún texto escrito sobre el tema.

NOTAS FINALES

- 1 David Forgacs, *Margini d’Italia. L’esclusione sociale dall’Unità a oggi*, Laterza, Roma, 2015.

chia nell’ambito cinematografico, Bacci nell’ambito delle arti visive e performative; mentre tutto ciò che riguarda l’ambito musicale nasce esclusivamente dalla mia ricerca personale, non esistendo alcun testo scritto in merito.

NOTE FINALI

- 1 David Forgacs, *Margini d’Italia. L’esclusione sociale dall’Unità a oggi*, Laterza, Roma, 2015.

CAPÍTULO 2.

LLÉVAME AL CONFÍN:
LA FRONTERA, EL MURO.

CAPITOLO 2.

PORTAMI AL CONFINE:
LA FRONTIERA, IL MURO

En 2020 publiqué un álbum titulado: *Portami al confine* (Llévame a la frontera). El título procedía de una obra artística de Valerio Rocco Orlando que había encontrado navegando por la red. *Portami al confine* (Llévame a la frontera) de Orlando había sido concebido como una acción colectiva y social junto con el MUSMA (Museo de Escultura Contemporánea de Matera), con el objetivo de implicar a la comunidad de Matera: a través de múltiples reuniones y talleres, Orlando había llegado a identificar a los protagonistas de una obra que

Nel 2020 ho pubblicato un album dal titolo: *Portami al confine*. Il titolo nasceva da un'opera artistica di Valerio Rocco Orlando che avevo incontrato navigando in rete. *Portami al confine* di Orlando era nata come azione collettiva e sociale pensata insieme al MUSMA (Museo della Scultura Contemporanea Matera), con lo scopo di coinvolgere la comunità materana: con molteplici incontri e workshop, Orlando era arrivato a individuare i protagonisti di un'opera che era insieme film, documentario e "scultura sociale".

Figura 2. 1.-

Figura 2. 1.-

MARCO ROVELLI & L'INNOMINABILE
PORTAMI AL CONFINE

I CAN'T GO ON

I'LL GO ON

squidlibri

Figura 2. 2.-

Figura 2. 2.-

Portami al confine

era a la vez película, documental y “escultura social”. Matera, escribió Orlando, es “un lugar de encuentro entre fronteras de civilizaciones muy antiguas, un espacio en el que la hospitalidad se ha convertido en una necesidad natural de los pue-blos que han vivido allí a lo largo de los siglos”¹. La frontera tematizada en la obra se entendió entonces no como una línea que separa, sino como un espacio de encuentro, de una experiencia colectiva, porque las fronteras de la identidad no nos rodean, sino que nos atraviesan. “Lo que me interesa investigar”, explicó Orlando, “es el concepto de capacidad, que, traducido al italiano, da la idea de cuánto es capaz un vaso de contener algo externo. La capacidad es el grado de acogida de la comunidad, hasta qué punto la comunidad es capaz de tolerar al otro: al extranjero, al inmigrante, al turista. Por comunidad no me refiero sólo a los habitantes de Matera, sino a la comunidad de práctica, a las personas que se reunieron en torno a este proyecto y que también vinieron de regiones vecinas con un objetivo común”.

En el documental, los protagonistas –refugiados, agricultores, estudiantes, profesionales, trabajadores sociales y personas mayores– articulan una reflexión colectiva sobre

Matera, escribía Orlando, è “un luogo di incontro tra confini di civiltà antichissime, uno spazio in cui l’accoglienza è divenuta una naturale necessità dei popoli che vi hanno abitato nel corso dei secoli”¹.

Il confine tematizzato nell’opera era inteso allora non come una linea che separa, ma come uno spazio di incontro, di un’esperienza collettiva, perché i confini dell’identità non ci circondano ma ci attraversano.

“Quello che mi interessa indagare – spiegava Orlando – è il concetto di *capacity* che, tradotto in italiano, dà l’idea di quanto un bicchiere sia capace di contenere qualcosa di esterno. Capacity è il grado di accoglienza della comunità, quanto la comunità sia in grado di tollerare l’altro: lo straniero, l’immigrato, il turista. Per comunità non intendo solo i materani, mi riferisco alla comunità di pratica, alle persone che si sono ritrovate attorno a questo progetto e che provenivano anche da regioni limitrofe ponendosi un obiettivo comune”.

Nel film documentario i protagonisti – rifugiati, agricoltori, studenti, professionisti, operatori sociali e cittadini più anziani – articolano una riflessione collettiva sul concetto di confine, declinato in modi molteplici e personali,

el concepto de frontera, declinado de múltiples y personales maneras, pero también sobre la historia y el futuro de su comunidad.

Pero la obra no consiste sólo en una película: en las dos salas del museo, además del documental, hay un cartel de neón y una gran mesa-taller. El director del museo, Tommaso Strinati, ha definido esta instalación de escultura ambiental como “hija de un translingüismo continuo, donde la experiencia del videasta, del reportaje poético y de una especie de dirección del espacio, pasan por la necesidad de una artesanía, como la mesa/taller, y de un trazo de escultura policromada, como el neón de colores, con todas las referencias que desencadena”.

Le ‘robé’ el título a Orlando porque había múltiples resonancias con el *stimmung* de mis canciones.

Llévame a la frontera. ¿A quién? A ti. Siempre hay un tú al que interrogar, empezando por uno mismo. Llévame a la frontera, tú. Vamos. Déjame atravesar esta tierra, este tiempo, esta forma, estos espacios, este ya visto ya escrito ya vivido. Hazme derrocar lo derrocado, y luego derrocar el resultado.

Lo que está más allá de la ³⁵
frontera, lo que todo el mundo teme. Es el miedo lo que jode al hombre; lo que

ma anche sulla storia e l'avvenire della propria comunità.

Ma l'opera non consta solo di un film: nelle due sale del museo, oltre al film documentario, una scritta al neon e un grande tavolo/laboratorio. Il direttore del museo Tommaso Strinati ha definito questa installazione di scultura ambientale come “figlia di un translinguismo sempre in atto, dove l'esperienza del video-maker, del reportage poetico e di una sorta di regia dello spazio, passano attraverso la necessità di un fare artigianale, come il tavolo/laboratorio, e di una traccia di scultura policroma, come il neon colorato, con tutti i rimandi che esso innesca”.

Ho “rubato” il titolo a Orlando perché c'erano molteplici risonanze con la *stimmung* delle mie canzoni.

Portami al confine. Chi? Tu. C'è sempre un tu da interpellare, a cominciare da se stessi. Portami al confine, tu. Avanti. Fammi oltrepassare questa terra, questo tempo, questa forma, questi spazi, questo già visto già scritto già vissuto. Fammi rovesciare quel che è rovesciato, e poi rovesciarne il risultato.

Quel che è di là dal confine, quel che tutti temono. È la paura che fotte l'uomo; che lo separa da se stesso, da

Figura 2. 3.-

Figura 2. 3.-



*le separa de sí mismo, de lo que pue-de, de lo que podría. Y sin embargo, un paso bastaría. Digamos un salto. Tú, ayúdame a dar ese paso, ese salto. Llévame a la frontera, y crucémosla juntos.*² *Con-fin.* Uno siempre se olvida de que hay un *con*, como prefijo. Un común, una tierra de nadie y de todos. *Cum-finis.* El límite no es lo que separa, sino lo que une. Es un lugar arriesgado, donde uno se *con-funde*. Donde uno pierde su identidad, sólo para encontrar-la transformada por la apertura al otro, al mundo. El *confin* es *for-ma fluens*, que se hace, se deforma y se transforma continuamente. Es el pliegue de un devenir común.

El *confin* es el lugar donde uno pone en común su propia finitud. Y si la vida misma es la primera finitud, la frontera es donde descubrimos que el ser es un *con-ser*, y lo que consideramos individual es un *con-dividual*.

El *confin* que recorre mis canciones debe interpretarse en un *sen-ido* múltiple.

En primer lugar, el político, el que separa los “Estados” y que los ciudadanos del mundo, los que tienen el mundo entero por patria, tratan, con razón, de cruzar sin cesar.

El *confin* es la de las relaciones personales; la de las relaciones amorosas, donde el³⁸ *confin* es móvil,

*ciò che può, che potrebbe. Eppure, basterebbe un passo. D'accordo, diciamo un balzo. Tu, aiutami a farlo quel passo, quel balzo. Portami al confine, e insieme superiamolo.*²

Con-fine. Si dimentica sempre che c'è un *con*, come prefisso. Una comunanza, una terra di nessuno e di tutti. *Cum-finis.* Il limite non è ciò che separa, ma ciò che unisce. E' un luogo rischioso, dove ci si *con-fonde*. Dove si smarrisce la propria identità, per ritrovarla trasformata dall'apertura all'altro – al mondo. Il confine è *forma fluens*, che si fa continuamente, si sforma e si trasforma. E' piega di un comune divenire.

Il confine è dove si mettono insieme le proprie finitudini. E se la vita stessa è la prima finitudine, il confine è dove si scopre che l'essere è un *con-essere*, e quel che pensiamo individuo è un *con-dividuo*.

Il confine che fa da *fil rouge* alle mie canzoni è da interpretarsi in un senso molteplice.

Anzitutto. quello politico che separa gli “stati”, e che i cittadini del mondo, quelli che hanno come patria il mondo intero; cercano a buon diritto di valicare senza posa.

Il confine è quello dei rapporti personali; dei rapporti d'amore dove il confine è mobile, dove è in perpetuo messo in questione;

donde se pone perpetuamente en tela de juicio; allí, en efecto, no hay más que confin.

El confin es la de la muerte, que no hay que temer, maldiciendo a los que la infligen, y bendiciendo la vida, que es infinita.

El confin es, finalmente, la que no tiene el lenguaje.

El lenguaje es el *proprium* de lo humano. Y es un proceso infinito: hace signo más allá de sí mismo sin cesar. Como el ser humano que está marcado por ella, se dirige siempre hacia un más allá. Es un deslizamiento infinito, como la vida misma que se ve afectada por él. Un deslizamiento escenificado por Beckett, a quien está dedicada la primera canción del álbum, y cuyas palabras figuran en la portada del mismo, a través de la obra de Alfredo Jaar *I can't go on, I'll go on*. Son las últimas palabras de *El Innombrable*, la novela que cierra la *Trilogía* de Beckett³. La cierra, la reabre, la abre de par en par al infinito. Sin final, nunca. Si no podemos seguir, sigamos.

Leer a Beckett es como saborear, con el mayor placer posible, las piedras. Es, literalmente, saborear la verdad del ser, donde el ser es hueco, vacío, siempre faltando a sí mismo - como lo dijo Georges Bataille, quien no sorprendentemente

lì, anzi, non c'è che confine.

Il confine è quello della morte, che non bisogna temere, maledicendo chi la infligge, e benediciendo la vita, che è infinita.

Il confine è, *infine*, quello che il linguaggio non ha.

Il linguaggio è il *proprium* dell'uomo. Ed è un processo infinito: esso fa segno oltre se stesso senza posa. Come l'uomo che ne è segnato, esso è rivolto sempre verso un altrove. E' uno slittamento infinito, come la vita stessa che ne è affetta. Uno slittamento messo in scena da Beckett, a cui è dedicata la prima canzone dell'album, e le cui parole sono nella copertina dell'album, tramite l'opera di Alfredo Jaar *I can't go on, I'll go on*. Sono le ultime parole di *L'innominabile*, il romanzo che chiude la *Trilogia* di Beckett³. La chiude, la riapre, la spalanca all'infinito. Nessuna fine corsa, mai. Se non possiamo andare avanti, allora andiamo avanti.

Leggere Beckett è come gustare, con il massimo godimento pos-sibile, pietre. E', letteralmente, gustare la verità dell'essere, dove l'essere è cavo, vuoto, sempre mancante a se stesso - per dirla con Georges Bataille, che non a

Figura 2. 4.-

Figura 2. 4.-



hizo una reseña en *Critique*⁴, uno de los primeros en comprender al descuidado Molloy, *l'être glissant*, el ser que se desliza/desliza, incesantemente más allá de sí mismo. Lean las tres novelas de la Trilogía, y verán “ser”: esta palabra tan ambiciosa, tan presuntuosa, que querría decirlo todo, porque “todo es”, y que querría por tanto serlo todo. Beckett se la lleva a la boca y se ríe.

Qué abismal es la distancia en-tre el ser y la palabra que lo dice. Es una distancia sideral (y sideral: fija como el hielo). Es una palabra condenada al fracaso. ¿Y qué haces cuando ves a una persona solemne y plena tropezar y caer? Te ríes. Ahí, con Beckett te ríes.

El ser es una piedra que hay que chupar -como hace Molloy, el protagonista de la primera novela de la Trilogía⁵. Orgánico, inorgánico, vida, muerte, no hay diferencia, todo está en este chupar sin fin, este deslizarse sin fin. Es este deslizamiento infinito lo que Beckett pone en escena: y nosotros nos deslizamos con él.

Beckett narra, y nosotros nos deslizamos, en su discurso “sin nombre”, sin cabeza ni cola (y la cola ya está incluida en el principio; y el principio no está ahí). Todo fluye, inexpugnable, fluye sin nombre y sin identidad, todo se superpone,⁴² nombres, identidades, espacios,

caso fece una recensione su *Critique*⁴, tra i primi a capire il negletto Molloy, *l'être glissant*, l'essere scivolante/scivoloso, incessantemente di là da se stesso. Leggi i tre romanzi della Trilogia, e vedi dunque “l'essere”: questa parola così ambiziosa, così presuntuosa, che vorrebbe dire tutto, perché “tutto è”, e che vorrebbe perciò essere tutto. Beckett la prende in bocca, e ride.

Quanto è abissale la distanza tra l'essere e la parola che lo dice. E' una distanza siderale (e siderea: fissa come il ghiaccio). E' una parola votata al fallimento. E che fai, quando vedi una persona solenne e piena di sé che inciampa e cade? Ridi. Ecco, con Beckett si ride.

L'essere è una pietra da succhiare – come fa Molloy, il protagonista del primo romanzo della *Trilogia*.⁵ Organico, inorganico, vita, morte, non c'è differenza, tutto sta in questo succhiare senza fine, in questo infinito slittamento. E' questo infinito scivolare che Beckett messa in scena: e noi scivoliamo con lui.

Beckett racconta, e noi scivoliamo, nel suo discorso “senza nome”, senza capo né coda (e la coda è già compresa nell'inizio; e l'inizio non c'è). Tutto scorre, imprendibile, fluisce senza nome e senza identità, tutto si sovrapp-

tiempos en flujo.

Beckett cuenta este infinito deslizamiento, y lo cuenta desde el único punto desde el que se puede contar: desde el margen. Cuenta la vida de un Molloy corriente, marginal, esquivo, que ya no es persona. Y el hecho de que las cualidades eminentes de lo humano se le hayan escapado no hace sino denudar lo inhumano mismo al corazón de lo humano.

Lo inhumano en el corazón de lo humano: lo innombrable.

Un discurso artístico sobre el confin sólo puede partir de la propia naturaleza de lo humano: es decir, del hecho mismo de que la identidad de lo humano, y de las comunidades humanas, no puede basarse en un yo autofundado y autosuficiente que se anteponga a las relaciones con los demás. Como dijo un gran psiquiatra estadounidense y fundador de la neurobiología interpersonal, Daniel J. Siegel: “El yo no es un sustantivo singular, sino un verbo plural. No somos un yo aislado y separado, sino un proceso de “autocreación” que emerge constantemente y está conectado con otros yoes en evolución”.

O, en palabras del biólogo Francisco Varela: Entiendo la mente

pone, nomi, identità, spazi, tempi in flusso di identità, spazi, tempi.

Beckett racconta questo infinito slittamento, e lo racconta dall'unico punto da cui lo si può raccontare: dal margine. Racconta la vita di un Molloy qualunque, un marginale, inafferrabile, una persona non più persona. E il fatto che le qualità eminenti dell'umano siano scivolte via da lui non fa che denudare l'inumano stesso al cuore dell'umano.

L'inumano al cuore dell'umano: l'innominabile.

Un discorso artistico sul confine non può che partire dalla natura stessa dell'umano: ovvero dal fatto stesso che l'identità dell'umano, e delle comunità umane, non può fondarsi su un Io autofondato e autosufficiente che venga prima delle relazioni con gli altri. Come ha detto un grande psichiatra statunitense, fondatore della neurobiologia interpersonale, Daniel J. Siegel: «Il Sé non è un sostantivo singolare, ma un verbo plurale. Non siamo un Sé isolato e separato, ma un processo costantemente emergente di “creazione del Sé” collegato ad altri Sé in evoluzione». Oppure, per dirla col biologo Francisco Varela: Io intendo la mente come una pro-

como una propiedad emergente; la consecuencia más importante e interesante de esta propiedad emergente es el “sentido del yo”. Mi “sentido del yo” existe porque me proporciona una interfaz con el mundo. Soy ‘yo’ gracias a mis interacciones, pero mi ‘yo’ no existe como sustancia, en el sentido de que no puede localizarse en ningún sitio. [...]. Los organismos deben entenderse como una red de yoes virtuales. No tengo una identidad, tengo un collage de identidades diferentes. Tengo una identidad celular, tengo una identidad inmunitaria, tengo una identidad cognitiva, tengo diferentes identidades que se manifiestan en diferentes modos de interacción “.⁶

Para redefinir el “qué es” lo humano, el antropólogo Francesco Remotti ha propuesto “sustituir “individuo” por “condividuo” (término introducido también en el ámbito biológico por Manuela Monti y Carlo Alberto Redi⁷): “lo que se suele llamar individuo (un árbol, un caballo, una persona) no es en realidad más que un condividuo, del mismo modo que lo que se llama identidad no sería en realidad más que un conjunto más o menos organizado de semejanzas y diferencias “⁸.

Pero no es así en el discurso público. Las identidades - individual y social juntas - se presentan cada vez

prietà emergente; la conseguenza più importante e interessante di questa proprietà emergente è il “senso di sé”. Il mio “senso di sé” esiste perché mi dà un’interfaccia con il mondo. Io sono “me” per le mie interazioni, ma il mio “Io” non esiste come sostanza, nel senso che non può essere localizzato in alcun luogo. [...]. Gli organismi devono essere intesi come una rete di sé virtuali. Io non ho un’identità, ho un collage di diverse identità. Ho un’identità cellulare, ho un’identità immunitaria, ho un’identità cognitiva, ho diverse identità che si manifestano nei diversi modi di interazione»⁶

Per ridefinire il “che cos’è” dell’umano, l’antropologo Francesco Remotti ha proposto di “sostituire «individuo» con «condividuo» (un termine introdotto anche in ambito biologico da Manuela Monti e Carlo Alberto Redi⁷): «ciò che di solito viene definito individuo (un albero, un cavallo, una persona) altro non è in realtà che un condividuo, esattamente come ciò che si dice identità in realtà non sarebbe altro che un grumo, più o meno organizzato, di somiglianze e differenze».⁸

Ma non è così nel discorso pubblico. Le identità – individuali e sociali insieme – si propongono come sempre più forti, chiuse, definite.

más fuertes, cerradas, definidas.

Todo lo sólido se disuelve en el aire, como decía antes: es la definición clásica de Marx de la modernidad capitalista. Clásica y cada vez más palpable, en los tiempos post e hipermodernos. Todo se vuelve fluido e ilimitado, y el vínculo con el otro se despliega ante todo según la figura de la competencia. Ya en los años setenta, Deleuze y Guattari habían vinculado el capitalismo a la esquizofrenia, en el sentido de la disolución de los vínculos sociales y de todo marco simbólico de referencia, en un proceso constante de desterritorialización, es decir, en la desaparición progresiva y acelerada de las fuertes identidades sociales y de los rígidos roles sociales que caracterizaban la época anterior.

En el capitalismo neoliberal, el sujeto se integra progresivamente en un nuevo orden simbólico, que socava todas las identidades estables anteriores -empezando por la antigua y honrada tríada Dios, Patria, Familia-: es un orden simbólico fundado en la cantidad, en la contabilidad de la vida, en la reducción de todo a medida, a número, a algoritmo. La Ley que estructura las identidades subjetivas ya no es la Ley del Padre, la de una sociedad edípica en la que prevalece la prohibición y se desata el conflicto, en la que las identidades se perimetran,

Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria, dicevo prima: è la classica definizione di Marx della modernità capitalistica. Classica e sempre più palpabile, in tempi post e ipermoderni. Tutto diviene fluido e senza limite, e il legame con l'altro si snoda anzitutto secondo la cifra della competizione. Già negli anni settanta Deleuze e Guattari avevano legato il capitalismo alla schizofrenia, nel senso della dissoluzione dei legami sociali e di ogni cornice simbolica di riferimento, in un costante processo di deterritorializzazione, ovvero nella progressiva e accelerata scomparsa delle identità sociali forti e dei ruoli sociali rigidi che caratterizzavano l'epoca precedente. Nel capitalismo neoliberale, il soggetto diventa gradatamente parte di un ordine simbolico nuovo, che scalza tutte le identità stabili precedenti – a cominciare dall'antica e onorata triade Dio, Patria, Famiglia: è un ordine simbolico fondato sulla quantità, sulla contabilizzazione della vita, sulla riduzione di ogni cosa a misura, a numero, a algoritmo. La Legge che struttura le identità soggettive non è più la Legge del Padre, quella di una società edipica dove vige il divieto, e dove si scatena il conflitto, dove le identità sono perimetrare, i con-

las fronteras se estabilizan y se introyecta la culpa de traspasar los límites de lo permitido; la nueva Ley llama a “llegar a ser uno mismo”, reivindica la autonomía ilimitada del sujeto, una autonomía que es tal, sin embargo, en la medida en que se identifica con la norma del rendimiento, y se convierte así en una forma aún más dura de sumisión a la Ley.

Esto significa que desaparecen los antiguos vínculos, pero se crean otros nuevos. El llamamiento a que el individuo se convierta en “su propio empresario” constituye el nuevo vínculo social, no menos convincente que el anterior; y mientras se le llama a uno a radicalizar su cualidad “individual”, surgen al mismo tiempo nuevas formas de comunitarismo, nuevas formas muy fuertes de identidad, tanto en el sentido del retorno a las pequeñas patrias, que ha dado lugar a la marea ascendente de los diversos soberanismos, como en el sentido de la multiplicación de identidades colectivas subculturales cerradas y autocontenidas, marcadas por un aislamiento tan fuerte como el del individuo de rendimiento.

El Otro se convierte en enemigo porque, a esta edad, la diferencia es una amenaza para la propia identidad, demasiado fluida. En un mundo en el que buscamos espejos que

fini stabili, e la colpa di spingersi oltre i limiti di ciò che è permesso viene introiettata; la nuova Legge chiama a “divenire se stessi”, reclama l'autonomia illimitata del soggetto, un'autonomia che però è tale nella misura in cui si identifica con la norma della performance, e dunque diventa una forma ancor più dura di sottomissione alla Legge.

Questo significa che scompaiono vecchi legami, ma se ne formano di nuovi. L'appello all'individuo a diventare “imprenditore di se stesso” costituisce il nuovo legame sociale, non meno cogente del precedente; e mentre si è chiamati a radicalizzare la propria qualità “individuale”, allo stesso tempo sorgono nuove forme di comunitarismo, nuove forme identitarie molto forti, sia nel senso del ritorno alle piccole patrie, che ha fatto sorgere la marea montante dei vari sovranismi, sia nel senso della moltiplicazione delle identità collettive subculturali chiuse e ripiegate in se stesse, segnate da un isolamento altrettanto forte di quello dell'individuo prestazionale.

L'Altro diventa un nemico perché in quest'età la differenza è una minaccia alla propria identità troppo fluida. In un mondo in cui si cercano specchi che ci restitu-

nos den una imagen completa, la desemejanza asusta.

Cuando, en la Europa fortaleza de este primer cuarto del siglo XXI, se habla de fronteras, se entiende inmediatamente la frontera política. La que se convierte en muro. El que nos separa de los migrantes que quieren cruzarlo. Y no hay “llévame a la frontera” que valga entonces, porque de la frontera hay que mantenerse alejado. Se trata de mantenerse fuera de la frontera, como si la frontera no nos concerniera. Una tarea imposible, porque es precisamente la frontera la que define una identidad, su forma fluens.

La filósofa Donatella Di Cesare escribe en su libro *Stranieri residenti* (Extranjeros residentes), quizá el tratado de filosofía que mejor tematiza la cuestión migratoria:

“Migrar es ese continuo asomarse que corresponde al pulso mismo de la existencia, a su excentricidad constitutiva. El camino del río no lleva simplemente a otra parte, no va de lo propio a lo ajeno, sino que vuelve de lo ajeno a lo propio. El camino es un “devenir-en-casa” que se abre sólo después de haber pasado por la prueba de la más remota lejanía, soportado la confrontación con lo más inquietante, atravesado el distrito de lo desacostumbrado y lo inhabitable,

iscano un’immagine integra, la difformità spaventa.

Quando nell’Europa fortezza di questo primo quarto del XXI secolo si parla di confine, allora, si intende subito il confine politico. Che diventa muro. Quello che ci separa dai migranti che vogliono attraversarlo. E non c’è nessun “portami al confine” che tenga allora, perché dal confine bisogna stare alla larga. Si tratta di tener fuori il margine, come se il margine non ci riguardasse. Impresa impossibile, perché è proprio il margine a definire un’identità, la sua forma fluens.

Scriva la filosofa Donatella Di Cesare, nel suo libro *Stranieri residenti*, forse il trattato di filosofia che meglio di ogni altro tematizza la questione migrante:

“Migrare è quel continuo sporgersi fuori, che corrisponde al battito stesso dell’esistenza, alla sua costitutiva eccentricità. Il cammino del fiume non conduce semplicemente altrove, non va dal proprio all’estraneo, bensì torna dall’estraneo al proprio. Il cammino è un “farsi-di-casa” che si dischiude solo dopo aver sostenuto la prova della più remota lontananza, sopportato il confronto con ciò che vi è di più inquietante, attraversato la contrada dell’inabituale e dell’inabitabile, sino

hasta la frontera extrema de la extrañeza. Una figura ejemplar es la de aquel que llega tan lejos, como para penetrar en el mar. Los marineros son los poetas que, incluso en alta mar, no pierden el rumbo, siguen el camino indicado por el destino, hacia la patria que les espera y a la que aspiran. Pasando por el extranjero, regresan siempre a la suya. Sin que la apropiación sea nunca posible “9.

Pensar en el acontecimiento de la migración es posible de muchas maneras. *Migrar se dice de muchas maneras*. Una de ellas es la frontera. Otra cuenta es el muro. En el primer caso, se trata de un lugar de intersecciones y contaminaciones - incluso en forma de dominación productora de conflictos- que genera un nuevo espacio, un espacio que supera las oposiciones dicotómicas y binarias de *nosotros* frente a *ellos*. En el segundo caso, por el contrario, el *nosotros* se vuelve idénticamente rígido, y determina un *ellos* radicalmente y fatalmente separado.

Es esta separación destinal la que tematiza la pareja de artistas Bianco-Valente (Giovanna Bianco y Pino Valente) en su vídeo *Illimite*, una obra que debe leerse en relación con sus otros trabajos, a los

al confine estremo dell'estraneità. Figura esemplare è quella di chi si protende talmente fuori, da inoltrarsi nel mare. I naviganti sono i poeti che anche in alto mare non perdono la rotta, seguono la via indicata dal destino, verso la patria che li attende e a cui aspirano. Passando per l'estraneo, fin dappprincipio fanno già sempre ritorno al proprio. Senza che sia mai possibile un'appropriazione”9.

Pensare l'evento della migrazione è possibile in molti modi. *Migrare si dice in molti modi*. Un conto è la frontiera. Un altro conto è il muro. Nel primo caso, si tratta di un luogo di incroci e contaminazioni - anche in forma di conflitto, anche in forma di dominazione che produce un conflitto - che genera uno spazio nuovo, uno spazio che supera le opposizioni dicotomiche e binarie del *noi* contro *loro*. Nel secondo caso, invece, il *noi* si irrigidisce identitariamente, e determina un *loro* radicalmente e destinalmente separato.

E' questa separazione destinale che la coppia di artisti Bianco-Valente (Giovanna Bianco e Pino Valente) tematizza nel suo video *Illimite* - opera che va letta in connessione con altre loro ope-

que volveremos más adelante. *Illimite* convierte, ya desde el título, la línea de demarcación que es la frontera en su reverso, en la encrucijada: *el límite* se convierte en *illimite*. El vídeo consiste en el primer plano de una mano cosiendo los bordes de mapas rasgados a lo largo de las líneas fronterizas. Son desgarros en mapas de territorios divididos por conflictos, y la mano cose los bordes con un hilo rojo. Es una mano la que cose, no una persona. Una mano impersonal, por tanto un gesto puro, un gesto que no pertenece a nadie, pero que es accionado por cualquiera. Esa mano es un movimiento colectivo que sutura, y al suturar cura una herida abierta, convirtiéndola en memoria, y en posibilidad de encuentro -la estafa se convierte en encuentro. Memoria, porque una herida no se puede borrar, quedan sus huellas cicatrizantes: pero es en torno a esas huellas que se da la posibilidad de asumir el sentido de la herida, y convertirlo. El hilo rojo cose y crea intersecciones, puentes, pasajes.

Bianco y Valente afirman: “Imaginamos las fronteras como verdaderas heridas infligidas arbitrariamente a la tierra y a las comunidades que habitan esos territorios. En el vídeo *Illimite* anulamos simbólicamente la distancia que separa países en guerra o con fuertes dispa-

re, su cui torneremo più avanti. *Illimite* converte, fin dal lemma che fa da titolo, la linea di demarcazione che è il confine nel suo rovescio, nell'incrocio: *il limite* diventa *illimite*. Il video consiste nel primo piano di una mano che ricuce i lembi di mappe strappate lungo le linee di confine. Sono strappi su mappe di territori divisi da conflitti, e la mano ricuce i lembi con un filo rosso. E' una mano a ricucire, non una persona. Una mano impersonale, dunque un puro gesto, un gesto che non appartiene a nessuno, ma che è operato da chiunque. Quella mano è un movimento collettivo che sutura, e suturando cura una ferita aperta, convertendola in memoria, e in possibilità di incontro – il *contro* si fa *incontro*. Memoria, perché una ferita non si cancella, ne restano le tracce cicatriziali: ma è attorno a queste tracce che si dà la possibilità di assumere il senso della ferita, e convertirlo. Il filo rosso cuce e crea incroci, ponti, passaggi.

Dicono Bianco e Valente: “Immaginiamo i confini come vere e proprie ferite inflitte arbitrariamente alla terra e alle comunità che abitano quei territori. Nel video *Illimite* annulliamo simbolicamente la distanza che separa paesi in guerra o con forte dispa-

Figura 2. 5.-

Figura 2. 5.-



ridades socioeconómicas, cosiendo franjas de territorios limítrofes “¹⁰. Y a continuación: “El trazado arbitrario de las fronteras de las naciones ha creado enormes disparidades entre territorios contiguos y las personas que los habitan, generando odios, venganzas, guerras, en nombre de una identidad cultural que hay que defender, olvidando que todos somos individuos, caracterizados por las mismas pulsiones y sentimientos.

A veces las personas coexisten pacíficamente, como hemos visto en Becharre, Líbano, donde gentes de diferentes creencias religiosas cohabitan serenamente el mismo espacio geográfico, a pesar de estar influenciados por las guerras generadas por las naciones vecinas; otras veces, incluso en nombre de una supuesta superioridad religiosa, llegan a dominar y reprimir a sus semejantes. Estas reflexiones dieron lugar a la serie de obras titulada *Coastline*, con las que pretendemos sugerir que la representación cartográfica de los territorios proporciona una lectura unívoca, convencional y aproximada de la realidad, en la medida en que ayuda a localizar los lugares, pero no relata su complejidad. Con el gesto de coser las líneas divisorias entre los distintos territorios, queremos deshacer las fronteras infligidas arbitrariamente, junto con todas las diferencias

rità socio-economica, ricucendo insieme lembi di territori confinanti”¹⁰. E poi: “Tracciare arbitrariamente i confini delle nazioni ha creato enormi disparità tra territori contigui e le persone che li abitano, generando odio, vendette, guerre, in nome di una identità culturale da difendere, dimenticando che siamo tutti individui, caratterizzati dalle stesse pulsioni e dagli stessi sentimenti. A volte si convive pacificamente, come abbiamo visto a Becharre, in Libano, dove persone di diverso credo religioso coabitano serenamente lo stesso spazio geografico, pur subendo l’influenza delle guerre generate dalle nazioni confinanti; altre volte, anche in nome di una presunta superiorità religiosa, si arriva a dominare e sopprimere i propri simili. Da queste riflessioni è nata la serie di lavori *Linea di costa*, con cui intendiamo suggerire che la rappresentazione cartografica dei territori fornisce una lettura univoca, convenzionale e approssimativa della realtà, in quanto aiuta a localizzare i luoghi ma non ne racconta la complessità. Col gesto del ricucire le linee di separazione tra i vari territori vogliamo annullare i confini inflitti in maniera arbitraria, insieme a tutte le differenze e le problematiche che ne sono derivate.

y cuestiones problemáticas que han surgido como consecuencia de ello. Y añadimos un nuevo nivel de interpretación, que da cuenta del vínculo afectivo que cada uno de nosotros establece con los lugares y las personas que los habitan”.¹¹

Coser las fronteras es una forma de borrarlas, pero de mantener su rastro descompuesto: en un mundo nuevo, no se olvida lo que ha sido, pero se recuerda. Las heridas se suturan pero no desaparecen. Los escombros no se barren con la ilusión de volver al mundo tal como era: se miran, se mantienen bajo el ojo que vigila su perenne aparición, para re-dimirlos - como el ángel nuevo de Klee leído por Benjamin¹².

Los límites tampoco se borran con otra práctica, la de traspasarlos. Una práctica llevada a cabo artísticamente por el colectivo Nation 25, un colectivo de artistas, comisarios, investigadores y activistas refugiados y no refugiados. El nombre de Nation 25 tiene su origen en el hecho de que en 2015, cuando se fundó el colectivo, la “nación” de refugiados del mundo era la 25ª en términos de población total, con sus 60 millones de habitantes. (En los años transcurridos desde entonces, esa población ha crecido). Traspasar es la consigna del colec-

E aggiungiamo un nuovo livello di lettura, quello che racconta del legame affettivo che ognuno di noi instaura con i luoghi e le persone che li abitano.”¹¹

Cucire i confini è un modo di cancellarli, ma mantenendone la traccia decomposta: in un mondo nuovo non si dimentica ciò ch'è stato, ma se ne fa memoria. Le ferite si suturano ma non scompaiono. Le macerie non vengono spazzate via nell'illusione di tornare al mondo di prima: vengano guardate, mantenute sotto l'occhio che ne guarda il perenne apparire, per redimerle - come l'angelo nuovo di Klee letto da Benjamin¹².

I confini non si cancellano nemmeno con un'altra pratica, quella dello sconfinamento. Pratica agita artisticamente dal collettivo Nation 25, un collettivo di artisti, curatori, ricercatori e attivisti rifugiati e non. Il nome Nation 25 nasce dal fatto che nel 2015, quando venne fondato il collettivo, la “nazione” dei rifugiati nel mondo era la venticinquesima per popolosità complessiva, con i suoi 60 milioni di abitanti. (Negli anni successivi, quella popolazione è cresciuta). Sconfinamento è la parola d'ordine del collettivo, che

Figura 2. 6.-

Figura 2. 6.-

Sandro Mezzadra
Brett Neilson

Confini e frontiere

La moltiplicazione del lavoro
nel mondo globale



il Mulino Saggi

tivo, que Sandro Mezzadra retoma cuando habla del *confin como método*¹³, donde el confin pasa de ser un objeto definido y estable a ser un lugar de posibles cambios en un mundo indefinido e inestable. El confin no es algo que separa, sino algo que se cruza.

El colectivo Nation 25 creó la experiencia del Nationless Pavilion, un pabellón de inmigrantes -no en forma de exposición, sino de taller, basado en el trabajo con activistas locales- en la Bienal de Venecia, para afirmar la presencia simbólica de los refugiados, cuya “petición de asilo” fue aceptada por los comisarios de varios pabellones nacionales¹⁴. De la colaboración con otras realidades artísticas - en este caso, Kinkaleri y Nadia Aroui - surgió la performance *Embodying borders*, realizada en la Bienal de Venecia en el contexto del encuentro *Spazi d’eccezione*. Cruzar el confin es un cuerpo singular concreto, no un universal abstracto. El cuerpo subvierte el confin: lo supera, lo habita, se resiste a habitarla, se apropia de ella, la traspasa. Nation 25 escribe, al presentar la performance, que “la frontera no es un objeto desvalorizado por la acción humana, sino que se transforma en el cuerpo sobre el que es posible proyectar

prende in parola Sandro Mezzadra cuando habla del *confin come metodo*¹³ - dove il confine diventa, da oggetto definito e stabile, diventa luogo di un cambiamento possibile in un mondo indefinito e instabile. Il confine non è qualcosa che separa, ma qualcosa che si attraversa.

Il collettivo Nation 25 ha dato vita all’esperienza del Nationless Pavilion, un padiglione migrante - in forma non espositiva, ma laboratoriale, basandosi su un lavoro con realtà locali di attivisti - alla Biennale di Venezia, per affermare la presenza simbolica dei rifugiati, la cui “richiesta d’asilo” è stata accolta dai curatori di diversi padiglioni nazionali.¹⁴

Dalla collaborazione con altre realtà artistiche - nella fattispecie, Kinkaleri e Nadia Aroui - è nata la performance *Embodying borders* realizzata alla Biennale di Venezia nel contesto del meeting *Spazi d’eccezione*. Ad attraversare il confine è un corpo singolare concreto, non un universale astratto. Il corpo che sovverte il confine: lo supera, lo abita, resiste per abitarlo, se ne appropria, lo supera, lo oltrepassa. Scrive Nation 25, nel presentare la performance, che “la frontiera non è un oggetto deresponsabilizzato dall’azione umana, ma si trasforma nel corpo

las funciones, las necesidades, los miedos de los gobiernos, los derrumbamientos e implosiones de los nacionalismos, la crisis de los sistemas anclados en una vieja idea de la geografía, la cólera de quienes -en guerra- buscan refugio y siguen resistiendo”¹⁵.

Espacios de Excepción no fue sólo un encuentro, sino también un libro¹⁶ y una exposición, nacidos de la reunión de dos colectivos, S.a.L.E.-Docks y Escuela Moderna, que unieron a más de ochenta artistas, arquitectos, performers y activistas. El proyecto pretendía analizar la espacialización del estado de excepción, sus efectos sobre el espacio urbano y la vida que lo atraviesa. El estado de excepción es un concepto desarrollado por Giorgio Agamben en uno de sus libros *Homo sacer*¹⁷, y designa la suspensión del estado de derecho que se está convirtiendo cada vez más en el paradigma político del mundo contemporáneo (desde las guerras del siglo XXI hasta Guantánamo, pasando por los centros de detención de inmigrantes ilegales). Pero no sólo en este sentido hablamos de excepciones, sino también en el sentido *positivo* de “excepciones constituyentes”, es decir, *otros* espacios que, oponiéndose a las prácticas de un gobierno securitario, ponen en marcha otros

sul quale è possibile proiettare le funzioni, i bisogni, le paure dei governi, il tracollo e le implosioni dei nazionalismi, la crisi dei sistemi ancorati ad una vecchia idea di geografia, la rabbia di chi – in guerra – cerca rifugio e continua a resistere.”¹⁵

Spazi d'eccezione non era solo un meeting, ma anche un libro¹⁶ e una mostra, nata dall'incontro di due collettivi, S.a.L.E.-Docks e Escuela Moderna, unendo oltre ottanta artisti, architetti, performer e attivisti. Il progetto intendeva analizzare la spazializzazione dello stato d'eccezione, i suoi effetti sullo spazio urbano e sulla vita che lo attraversa. Lo stato di eccezione è un concetto sviluppato da Giorgio Agamben in uno dei libri di *Homo sacer*¹⁷, e designa la sospensione dello stato di diritto che diventa sempre più paradigma politico della contemporaneità (dalle guerre del XXI secolo a Guantanamo ai centri di detenzione per migranti illegali). Ma non è solo in questo senso che si parlava di eccezione, ma anche nel senso *positivo* delle “eccezioni costituenti”, ovvero di spazi *altri* che, opponendosi alle pratiche di un governo securitario, pongono in essere altri modelli di convi-

Figura 2. 7.-

Figura 2. 7.-



modelos de convivencia. Uno de es-tos *otros* modelos, por ejemplo, es el del confederalismo democrático en Rojava, el Kurdistan sirio.

Yo mismo participé en este proyecto, relatando en el libro mi experiencia con los partisa-nos kurdos. Llevaba al menos 20 años oyendo hablar de la cuestión kurda, pero nunca me había centrado en ella como tema decisivo y central. En 2015, por fin fui al Kurdistan. Para conocer a los guerrilleros kurdos del Hpg, y reconstruir la historia de uno de ellos que había muerto luchando contra el Isis, Avesta Harun, so-bre el que más tarde escribiría una novela, *La guerriera dagli occhi verdi*¹⁸. Escuché historias de un poder inconmensurable, agradecido y honrado de estar con ellos y recibir sus palabras. Escuché la historia de Makhmour, un lugar que es el resultado de un éxodo de años de doce mil refugiados kurdos, un éxodo que resuena como algo universal, como un monumento de la humanidad a la humanidad. De aquel campamento convertido en ciudad, de aquellas casas de piedra y barro, a cuarenta y cinco grados en el desierto, me alejé con nostalgia: allí, entre historias de dolor, conocí a una comunidad de personas unidas por un mismo corazón

venza. Uno di questi modelli *altri*, per esempio, è quello del confederalismo democratico in Rojava, il Kurdistan siriano.

Io stesso ho preso parte a questo progetto, raccontando nel libro la mia esperienza con i partigiani curdi. Da almeno vent'anni sentivo parlare della questione curda, ma non l'avevo mai focalizzata come una questione decisiva e centrale. Nel 2015, finalmente, in Kurdistan ci sono andato. Per incontrare i guerriglieri curdi dell'Hpg, e ricostruire la storia di una di loro che era morta combattendo contro l'Isis, Avesta Harun, a proposito della quale avrei poi scritto un romanzo, *La guerriera dagli occhi verdi*¹⁸. Ho ascoltato storie di una potenza smisurata, grato e onorato di essere con loro e ricevere le loro parole. Ho ascoltato la storia di Makhmour, un luogo che è esito di un esodo di anni di dodicimila profughi curdi, un esodo che risuona come qualcosa di universale, come un monumento dell'umanità all'umanità. Da quel campo divenuto città, da quelle case di pietra e di fango, a quarantacinque gradi nel deserto, mi sono allontanato con nostalgia: lì, tra storie di dolore, ho incontrato una comunità di persone unite da un medesimo cuore e da un medesimo

y una misma voluntad y un mismo sueño. Allí, in ese desierto, como en otros lugares, otras comunidades de kurdos intentan construir una sociedad nueva, distinta del capitalismo.

Hablan de “confederalismo democrático”, lo que podríamos traducir como una democracia radical, de abajo arriba, socialista, libertaria, ecologista, donde no se discrimina ninguna etnia, ninguna lengua, ningún sexo, ninguna religión.

Ni siquiera un mes antes de ir, hubo un atentado en la ciudad de Suruç, en el Kurdistan turco. Allí se habían reunido montones y montones de jóvenes, turcos y kurdos, para ir a Kobane, en el Kurdistan sirio, la Kobane devastada por el Isis y reconquistada por los kurdos del Ypg. Querían ir y ayudar a reconstruirla. Pero nunca llegaron allí, porque 32 de ellos fueron asesinados por un terrorista suicida yihadista, con la complicidad de los servicios secretos turcos. Ese mismo día escribí *Al confín*: para ellos, y para todos los hombres y mujeres del mundo que quieren cruzar fronteras, abrirse un futuro.

“Maldito sea el dios ciego y desolado de sangre / legión de miseria bien miserable pecado / que no funde lenguas de piedra negra dentro de su corazón / e impone su desierto a falta de palabras / Mal-

volere e da un medesimo sogno. Lì, in quel deserto, come altrove altre comunità di curdi, provano a costruire una società nuova, diversa dal capitalismo. Parlano di ‘confederalismo democratico’, ciò che potremmo tradurre come una democrazia radicale, dal basso, socialista, libertaria, ecologista, dove nessuna etnia, nessuna lingua, nessun genere, nessuna religione vengano discriminate.

Nemmeno un mese prima che andassi, ci fu un attentato nella città di Suruç, nel Kurdistan turco. Lì si erano radunati tanti e tante giovani, turchi e curdi, per andare a Kobane, nel Kurdistan siriano, la Kobane devastata dall’Isis, e riconquistata dai curdi delle Ypg. Volevano andare a dare il proprio contributo per ricostruirla. Ma non ci arrivarono mai, perché 32 di loro vennero uccisi da un kamikaze jihadista, con la complicità dei servizi segreti turchi. Quello stesso giorno scrissi *Al confine*: per loro, e per tutti gli uomini e le donne che nel mondo vogliono attraversare i confini, per aprire un futuro.

“Maledetto il dio di sangue cieco e desolato / legione di miserie ben misero peccato / che non scioglie lingue pietra nera dentro il cuore / ed impone il suo deserto in assenza di parole / Maledetto

Figura 2. 8.-

Figura 2. 8.-



dita sea esa mirada opaca de dolor / que eligió atiborrarse de su dios exterminador / y se derritió en su vientre, miserable e inconsolable / que se alegró de la vida y fue abrazado por la vida fue abrazado por la vida / Malditos sean los presidentes sin corazón y con demasiados nervios / que hacen picadillo al pueblo gracias a todos sus siervos / y con las manos anilladas y el sello de la muerte / bendicen mataderos y se llaman hermanos / Dónde volveremos a encontrar el rojo de nuestros pasos / dónde volveremos a escuchar el verde de aquel silencio / dónde el amarillo del trigo nos alumbrará mañana / ahora que somos viento, raíces, ecos lejanos / sobre nuestros pasos / ahora vendrá otro camino / nuestra mirada es la tuya, tuyo es nuestro destino / y el sol nunca deja de brillar en el horizonte / el viento siempre soplará desde lo alto de una montaña / Bendito el que escucha y se mantiene alerta si llega la luz / el que escucha las voces ganadas y redime las cadenas / y de casa parte porque un parpadeo / es el espacio del universo, el tiempo de una maravilla / bendito sea el que lucha y se ríe de la belleza / el que guarda toda su juventud dentro del puño / el que enterrará a ese dios babeante y endemoniado / y no habrá más que viento que la tierra habrá liberado / benditos sean esos

quello sguardo opaco di dolore / che ha scelto di imbottirsi del suo dio sterminatore / e ha sciolto nel suo grembo infecondo e inconsolato / chi gioiva della vita e dalla vita era abbracciato / Maledetti i presidenti senza cuore e troppi nervi / che fan strame della gente grazie a tutti i loro servi / e con mani inanellate e il sigillo della morte / benedicono macelli e si chiamano fratelli / Dove ritroveremo il rosso dei nostri passi / dove riascolteremo il verde di quel silenzio / dove il giallo del grano ci illuminerà domani / ora che siamo vento, radici, echi lontani / Sui nostri passi / adesso verrà un altro cammino / Il nostro sguardo è il vostro, vostro il nostro destino / E il sole non smette mai di far luce all'orizzonte / il vento soffierà sempre dalla cima di un monte / Benedetto sia chi ascolta e sta all'erta se luce viene / chi ascolta le voci vinte e riscatta le catene / e da casa si mette in viaggio perché un battito di ciglia / è lo spazio dell'universo, il tempo di una meraviglia / Benedetto sia chi lotta e ride di bellezza / che conserva dentro al pugno tutta la sua giovinezza / che seppellirà quel dio bavoso e indemoniato / e non ci sarà che vento che la terra avrà liberato / Benedetti quei ragazzi che andavano al confine /

muchachos que fueron a la frontera / para traspasar los límites de todos los miedos / para leer el futuro, y dársele a sus iguales / y a pesar de todo son los inmortales ¹⁹.

.Llevé la frontera a la Bienal de Venecia, cantando las canciones mencionadas y otras, con las imágenes comisariadas y proyectadas por Massimo Mazzone como parte integrante de la performance, en el evento *(A)social ecology*²⁰ encargado por las Biennale Sessions de la Bienal de Arquitectura: un evento colectivo de dos días sobre arte y anarquía cuyo título se inspiraba en la Ecología Social de Murray Bookchin que los kurdos están experimentando en Rojava. ¡Comisarios del proyecto Escuela Moderna/Ateneo Libertario, la editorial ApARTE y Arte marche viva.

La frontera como oportunidad generativa extraordinaria fue concebida por Gloria Anzaldúa en una obra titulada *Borderlands/La Frontera*²¹, cuya naturaleza queda patente en su título dual, ambiguo y translingüístico. *Borderlands/La Frontera* es mezcla ante todo en su materialidad de escritura: inglés, castellano, dialecto del norte de México, tex-mex y náhuatl se entremezclan, en un incesante cambio de códigos, y al entremezclarse

per oltrepassare i limiti di tutte le paure / per leggere il futuro, e donarlo ai loro eguali / e nonostante tutto sono loro gli immortali”¹⁹.

Ho portato il confine alla Biennale di Venezia, cantando le canzoni citate, e altre ancora, con le immagini curate e proiettate da Massimo Mazzone come parte integrante della performance, nell'evento *(A)social ecology*²⁰ commissionato da Biennale Sessions della Biennale di Architettura: un evento collettivo di due giorni su arte e anarchia il cui titolo era ispirato proprio all'Ecologia sociale di Murray Bookchin che i curdi sperimentano in Rojava. Curatori del progetto Escuela Moderna/Ateneo Libertario, la casa editrice ApARTE e Arte marche viva!

La frontiera come straordinaria opportunità generativa è stata pensata da Gloria Anzaldúa in un'opera intitolata *Borderlands/La Frontera*²¹, la cui natura risalta fin dal titolo duplice, ambiguo e translinguistico. *Borderlands/La Frontera* è mescolanza anzitutto nella sua materialità di scrittura: inglese, spagnolo castigliano, il dialetto del nord del Messico, il Tex-Mex e il nahuatl si mischiano, in un continuo slittamento,

Figura 2. 9.-

Figura 2. 9.-



se redefinen sin cesar. Como en el título, donde los lemas inglés y español no son equivalentes, viven de resonancias semánticas propias del universo lingüístico y de la cultura inscrita en él; y es esa barra que los separa y los une la que se convierte en el lugar de su coincidencia, el lugar donde se afectan mutuamente, donde adquieren un nuevo significado en función del contagio del otro. *Borderland* no es *border*. Es tierra de con-fin, no confin. Por mucho que se coimpliquen. Anzaldúa escribe que “un confin es una línea de demarcación, una estrecha franja a lo largo de un borde escarpado. Una tierra fronteriza es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de un límite no natural. Se encuentra en un constante estado de transición. Lo prohibido y lo prohibido son sus habitantes”. El territorio fronterizo es, pues, la verdad del confin. Es ese lugar móvil donde se produce la mezcla. El confin encuentra su verdad en la zona vaga e indeterminada que la realiza, que la concreta, que la hace cuerpo, que la determina. Al igual que se mezclan las lenguas, se mezclan la historia y el mito, la experiencia personal y la poesía. La experiencia personal de la autora, chicana y queer. Su

in un incessante code switching, e mischiandosi si ridefiniscono senza posa. Come nel titolo, dove il lemma inglese e quello spagnolo non sono equivalenti, vivendo di risonanze semantiche specifiche dell'universo linguistico e della cultura in esso inscritta; ed è quella barra che li separa e li unisce che diventa il luogo della loro coincidenza, ovvero il luogo dove si incidono reciprocamente, dove acquistano un senso nuovo in funzione del contagio dell'altro.

Borderland non è *border*. E' terra di confine, non confine. Per quanto si co-implichino. Scrive Anzaldúa che “un confine è una linea di demarcazione, una striscia stretta lungo un bordo scosceso. Una terra di confine è un luogo vago e indeterminato creato dal residuo emotivo di un confine innaturale. È in un costante stato di transizione. Il proibito e il vietato sono i suoi abitanti”.

La terra di confine, allora, è la verità del confine. E' quel luogo mobile dove si verifica la mescolanza. Il confine trova la sua verità nella zona vaga e indeterminata che la realizza, che la concretizza, che ne fa corpo – che la determina.

Così come si mescolano le lingue, si mescolano storia e mito, esperienza personale e poesia. L'esperienza personale dell'autrice,

escritura expone la guerra de los chicanos, la guerra cotidiana de la gente de la frontera, la gente de un margen borrado. Ese margen que coincide precisamente con la frontera entre Estados Unidos y México, que es El Dorado para enormes masas de latinos. Es a partir de ese margen en el que se sitúa Anzaldúa que se teoriza el *mestizaje*, el espacio mestizo. Ahora bien, *mestizaje* es mezcla. Y la mezcla de la frontera constituye la naturaleza más (im)propia de lo humano. ¿Se deduce de ello que todos somos mestizos? Sí y no, podríamos decir. Hay una ambigüedad fundamental en esta afirmación. El riesgo que se corre al adoptar el concepto de *mestizaje* es el de universalizarlo. Decir que todos somos mestizos (al igual que decir que todos somos emigrantes), por una parte, significa tanto la naturaleza común de todo ser humano (la de con-dividuo, hecho de relaciones que constituyen su esencia), como un deber ser (la apertura al otro como antídoto contra la cerrazón esclerótica y paranoica de una identidad encerrada en sí misma); por otra parte, sin embargo, corre el riesgo de apropiarse de una condición material, de expropiarla a quienes la viven, en esa

chicana e queer. La sua scrittura espone la guerra dei chicanos, la guerra quotidiana del popolo della frontiera, il popolo di un margine cancellato. Quel margine che coincide appunto con la frontiera tra Stati Uniti e Messico, che è El Dorado per masse enormi di latinos. E' a partire da questo margine su cui la Anzaldúa si situa che viene teorizzato il *mestizaje*, lo spazio meticcio.

Ora, il meticcio è mescolanza. E la mescolanza del confine costituisce la natura più (im)propria dell'umano. Ne segue che siamo tutti meticci? Sì e no, potremmo dire. C'è una fondamentale ambiguità in questo enunciato. Il rischio che si corre facendo proprio il concetto di *mestizaje* è quello di universalizzarlo. Dire che siamo tutti meticci (così come dire che siamo tutti migranti) da una parte fa segno sia alla natura comune di ogni umano (quella di con-dividuo, fatto di relazioni che ne costituiscono l'essenza), sia a un dover essere (l'apertura all'altro come antidoto alla chiusura sclerotica e paranoica di un'identità rinserrata su se stessa); dall'altra, però, rischia di appropriarsi di una condizione materiale, espropriandola a chi la vive, in quel margine precario della *borderland*. Rischia di fare astrazione

Figura 2. 10.-

Figura 2. 10.-



el riesgo de hacer una abstracción conceptual e idealizada de una condición cultural concreta, histórica, atravesada por dinámicas contradictorias y conflictivas que eluden cualquier idealización. En resumen, es ciertamente legítimo y productivo decir, como escribió Jean-Luc Nancy: “Todo eso y todos aquellos -hombres, mujeres- que me alteran, me someten al mestizaje. Esto no tiene nada que ver con la mezcla de sangre o de culturas. Incluso el proceso de “mezcla” en general, largamente celebrado por cierta tradición teórica literaria y artística, debe seguir siendo sospechoso: no debe transformarse en una nueva sustancia, en una nueva identidad. Un mestizo es alguien que se encuentra en la frontera, en el borde mismo del significado. Y todos estamos ahí, expuestos”²². Al mismo tiempo, sin embargo, hay que tener siempre presente que el mestizaje implica dinámicas concretas de poder y de clase, una condición socioculturalmente situada, que no puede asimilarse a la identidad universal no identitaria de lo humano, expropiándola a quienes viven esa condición en su propia temporalidad. La condición de *mestizaje* es ante todo una experiencia geográfica,

concettuale, e idealizzata, di una condizione concreta, storica, culturale, attraversata da dinamiche contraddittorie e conflittuali che rifuggono da ogni idealizzazione.

E’ insomma certamente legittimo e produttivo dire, come scrisse Jean-Luc Nancy: “Tutto ciò e tutti coloro - maschi, femmine - che mi alterano, mi sottopongono al *mestizaje*. Questo non ha niente a che fare col sangue misto o le culture miste. Anche il processo di “mescolanza” in generale, a lungo celebrato da una certa tradizione teorica letteraria e artistica, anche questo tipo di “mescolanza” deve restare sospetto: non deve essere trasformato in una nuova sostanza, in una nuova identità.

Un *mestizo* è qualcuno che si trova sul confine, sul confine stesso del *significato*. E siamo tutti là fuori, esposti.”²²

Allo stesso tempo, però, occorre sempre tener presente che mestizo implica concretissime dinamiche di potere e di classe, una condizione socioculturalmente situata, che non può essere assimilata alla non identitaria identità universale dell’umano, espropriandola a chi quella condizione vive nella propria temporalità. La condizione di *mestizaje* è prima di tutto un’esperienza geografica, sociale ed economica, che implica rap-

social y económica, que implica relaciones conflictivas, dominación y opresión, y resistencia a la dominación. Tal condición material no es en modo alguno apropiada por quienes están atrinchados en una situación de seguridad material e identidad, lo que normalmente lleva a juzgar moralmente la alteridad (como me dijo un emigrante marroquí sin papeles: “Cuando hagas un viaje, intenta dejar la cartera en casa, vete a vivir como un ilegal que no tiene casa. Tienes que hacer esto antes de juzgar”²³); pero incluso allí donde no hay juicio, y la condición mestiza y migrante se vive con empatía, la posesión de un arraigo (empezando por la posesión de un papel, un documento que garantiza una identidad y el acceso a derechos fundamentales) hace imposible la identificación con la alteridad mestiza -como en el caso del lema del movimiento antirracista “Todos somos inmigrantes ilegales”, que apunta a una notable necesidad política y existencial de ser, pero que contiene en sí mismo un imposible.

La inasimilabilidad de la condición mestiza fue recordada por Édouard Glissant, poeta e intelectual de Martinica, cuando

porti conflittuali, dominazione e oppressione, e resistenza alla dominazione. Una condizione materiale del genere non è in alcun modo appropriabile da chi è radicato in una situazione di sicurezza materiale e identitaria, che normalmente conduce al giudizio morale sull’alterità (come mi disse un migrante sans-papiers marocchino, “Quando fai un viaggio, prova a lasciare il portafoglio a casa, vai a vivere come una persona clandestina che non ha casa. Devi fare questo prima di giudicare”²³); ma, anche laddove non vi sia giudizio, e si viva empaticamente la condizione meticcias e migrante, il possesso di un radicamento (a cominciare dal possesso di un pezzo di carta, un documento che dia la garanzia a un’identità e l’accesso ai diritti fondamentali) rende impossibile l’identificazione con l’alterità meticcias – come nel caso dello slogan del movimento antirazzista “Siamo tutti clandestini”, che fa segno a un rimarchevole dover essere politico e esistenziale, ma che contiene in sé un impossibile.

L’inassimilabilità della condizione meticcias veniva richiamata da Édouard Glissant, poeta e intellettuale della Martinica, quan-

Figura 2. 11.-

Figura 2. 11.-

Gloria Anzaldúa

Borderlands

La Frontera

The New Mestiza



reivindicó el “derecho a la opacidad”, es decir, a una “divergencia exultante de la humanidad” y a una “singularidad irreductible”. Reivindicación de la singularidad de una alteridad mestiza -que para él es la criolla- irreductible a la categoría de Identidad, y no comprensible ni interpretable por la razón. Para el pensamiento occidental, toda forma de alteridad puede ser comprendida por la razón, y al ser asimilada a sí misma como razón puede ser reducida a la unidad de la identidad. La comprensión, en este sentido, es una forma de prehensión, de apropiación; la voluntad de conocer es voluntad de poder. “Para poder ‘comprenderte’”, escribe Glissant, “y así aceptarte, debo reducir tu espesor a esa escala ideal de valores que me proporciona motivos de comparación y tal vez de juicio. Debo reducir”²⁴. El derecho a la opacidad es, pues, el derecho a no ser reducido a las categorías identitarias de la razón que categoriza y asimila a sí misma, a su transparencia, que ya no aparece como el fondo del espejo en el que la humanidad occidental reflejaba el mundo a su imagen. No es hacer del Otro otro ego, espejo narcisista y servil del ego. Dejar, pues, que el Otro sea Otro. Esta operación (o, podríamos de-

do rivendicava il “diritto all’opacità”, ovvero a a una “divergenza esultante delle umanità” e a una “singolarità non riducibile”. Rivendicando la singolarità di un’alterità meticciasa - che per lui è quella creola - irriducibile alla categoria dell’Identità, e non comprensibile né interpretabile dalla ragione. Per il pensiero occidentale ogni forma di alterità può essere compresa dalla ragione, ed essendo assimilata a sé in quanto ragione può essere ridotta all’unità dell’identità. Comprendere, in questo senso, è una forma di prensione, di appropriazione; volontà di sapere è volontà di potere. «Per poterti “comprendere”», scrive Glissant, «e dunque accettarti, devo ricondurre il tuo spessore a quella scala di valori ideale che mi fornisce motivo di paragoni e forse giudizi. Devo ridurre»²⁴.

Il diritto all’opacità, dunque, è il diritto di non essere ridotto alle categorie identitarie della ragione che categorizza e assimila a sé, alla sua trasparenza, che non appare più come il fondo dello specchio in cui l’umanità occidentale rifletteva il mondo a sua immagine. E’ non fare dell’Altro un altro Io, uno specchio narcisistico e servile dell’Io.

Lasciare che l’Altro sia Altro,

cir, esta no-acción, este wu-wei), nos conduce -a todos nosotros, incluidos los occidentales- a un “pensamiento del errante y del Rastro”. Un pensamiento que, rehuyendo el canon mayoritario de la metafísica occidental, fundado en la equivalencia Ser=Bien, plantea la identidad como un archipiélago, donde cada identidad sólo es tal en la relación con el Otro, sólo en aquello que la arranca de sí misma. Vivir es vagar de una isla a otra de este archipiélago. Para definir esta identidad, Glissant retoma el concepto-imagen de *rizoma* de Deleuze y Guattari. El rizoma es una raíz “multiplicada”, “proliferante”: “Las raíces no tienen que sumergirse en la oscuridad atávica de los orígenes, en busca de una pretendida pureza; se extienden hacia la superficie, como las ramas de una planta, para encontrarse con otras raíces y estrecharlas como las manos”. La imagen del rizoma apunta a una identidad que es relación, apertura al otro. “Hay muchas raíces; si una se proclama única o exclusiva, destruye la vida, ya se trate de una pequeña raíz celosamente encerrada en su particularidad, o de una grande y poderosa, como la civilización universal pretendida por el colonialismo”.

dunque. Questa operazione (o, si potrebbe dire, questa non-azione, questo *wu-wei*), ci conduce – tutti, anche noi occidentali – a un “pensiero dell’erranza e della Traccia”. Un pensiero che, sfuggendo al canone maggioritario della metafísica occidentale, fondato sull’equivalenza Essere=Uno=Bene, pone l’identità come un arcipelago, dove ogni identità è tale solo nella relazione con l’Altro, solo in ciò che la strappa a sé. Vivere è errare da un’isola all’altra di questo arcipelago. Per definire questa identità Glissant riprende il concetto-immagine di Deleuze e Guattari *rizoma*. Il rizoma è una radice ‘moltiplicata’, ‘proliferante’: “Le radici non hanno da sprofondarsi nel buio atavico delle origini, alla ricerca di una pretesa purezza; si allargano in superficie, come rami di una pianta, ad incontrare altre radici e a stringerle come mani”. L’immagine del rizoma fa segno a un’identità che è relazione, apertura all’altro. “Ci sono molte radici; se una si proclama unica o esclusiva distrugge la vita, sia che si tratti di una radice piccola gelosamente chiusa nella sua particolarità, sia che si tratti di una grande e potente, come la civiltà universale reclamata dal colonialismo”.

Figura 2. 12.-

Figura 2. 12.-



La frontera mediterránea como acontecimiento relacional transformador, espurio y proliferante se escenifica en la instalación C²⁵ de Fiamma Montezemolo. Tres cuadros monocromos - verde, blanco, rojo- y, sobre el cuadro blanco central, la proyección en bucle de olas marinas. Una inscripción de neón en la parte inferior: *Other than the self*. La alteridad está inscrita en el corazón de la identidad, siempre distinta del yo. Un símbolo de identidad, en su estasis y fijeza, se hace fluido, abierto, acogedor. La fluidez es una condición ontológica que debe entenderse en su propia naturaleza; y así se convierte en un deber-ser, un estado hacia el que esforzarse, en su ya ser. Al mismo tiempo, ese mar en el centro recuerda también la tragedia y el horror de un mar cementerio, lugar de naufragios, línea fronteriza que se convierte en muro y arma letal; es el Mediterráneo como dispositivo de control, concepto que enlaza con el título de la exposición de Fiamma Montezemolo en la que se incluye la obra: *Entanglements*. O mejor dicho, enredos, marañas. *Gnommero*, podríamos decir con Gadda, que utilizó ese término dialectal para designar la interconexión infinita del todo, frente a un pensamiento

La frontiera mediterranea come evento di relazione trasformatore, spurio, proliferante, è messo in scena nell'installazione di Fiamma Montezemolo *Green White Red (Mediterranean Blue)*²⁵. Tre dipinti monocromi - verde, bianco, rosso - e, sul dipinto centrale bianco, la proiezione in loop delle onde del mare. Una scritta al neon in calce: *Other than the self*. L'alterità è inscritta nel cuore dell'identità, sempre altra da sé. Un simbolo identitario, nella sua stasi e nella sua fissità, viene reso fluido, aperto, accogliente. La fluidità è una condizione ontologica che si tratta di comprendere nella sua natura propria; e dunque diviene un dover-essere, uno stato verso cui tendere, nel suo esserci già. Allo stesso tempo, quel mare *al cuore* richiama anche la tragedia e l'orrore di un mare cimiteriale, luogo di naufragi, linea di confine che si fa muro e arma letale; è il Mediterraneo come dispositivo di controllo - concetto che si lega al titolo della mostra di Fiamma Montezemolo in cui l'opera è inserita: *Entanglements*. Ovvero, intreccio, garbuglio, groviglio. *Gnommero*, verrebbe da dire con Gadda, che designava con quel termine dialettale l'infinita interconnessione del tutto, a fron-

simplificador y categorizador. La mirada de Fiamma Montezemolo se dirige en particular al enmarañamiento de las relaciones de poder, como queda patente en la instalación de hierro y madera Proyecto Perucatti²⁶ (2018), que reproduce a escala la prisión de la isla de Santo Stefano, inspirada en el Panóptico de Jeremy Bentham, objeto de las reflexiones de Foucault en *Sorvegliare e punire*. Desde esta perspectiva, *Green White Red (Mediterranean Blue)* señala el Mediterráneo como dispositivo de control, recordando la necropolítica, es decir, las prácticas de control por el poder de la vida y la muerte de sus súbditos, y la legitimación de la exposición a la muerte de grupos humanos o individuos concretos, prácticas a las que el filósofo camerunés Achille Mbembe, siguiendo la estela de Foucault, ha dedicado sus reflexiones.

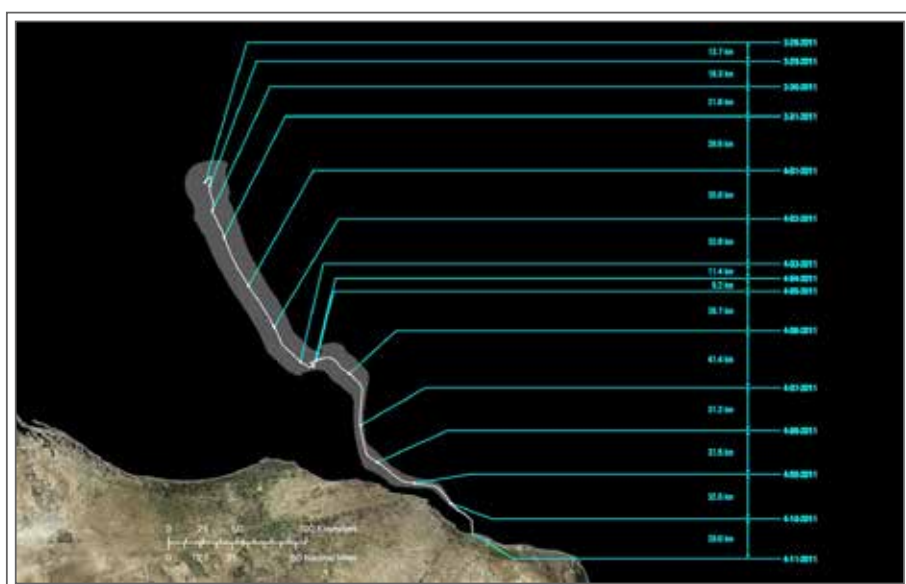
El Mediterráneo como dispositivo de control es el objeto de una práctica de investigación en la frontera entre la documentación y el arte que es Forensic Oceanography dirigida por el arquitecto Lorenzo Pezzani y el cineasta Charles Heller²⁷. El proyecto investiga cómo “el aparato contemporáneo de fronteras opera mediante la creación

de un pensamiento simplificador e categorizante. Lo sguardo di Fiamma Montezemolo si volge in particolare sull’entanglement delle relazioni di potere, come si fa evidente nell’installazione in ferro e legno Progetto Perucatti²⁶ (2018), che riproduce in scala il carcere dell’isola di Santo Stefano, ispirato al Panopticon di Jeremy Bentham oggetto delle riflessioni di Foucault in *Sorvegliare e punire*. Da questa prospettiva, *Green White Red (Mediterranean Blue)* fa segno appunto al Mediterraneo come dispositivo di controllo, richiamando le *necropolitiche*, ovvero le pratiche di controllo da parte del potere della vita e della morte dei sudditi, e la legittimazione dell’esposizione alla morte di specifici gruppi umani o individui - pratiche alle quali il filosofo camerunense Achille Mbembe, sulla scorta di Foucault, ha dedicato le sue riflessioni.

Il Mediterraneo come dispositivo di controllo è oggetto di una pratica di ricerca al limite tra documentazione e arte che è Forensic Oceanography condotto dall’architetto Lorenzo Pezzani e il filmmaker Charles Heller²⁷. Il progetto indaga il modo in cui “l’apparato contemporaneo dei confini operi attraverso la crea-

Figura 2. 13.-

Figura 2. 13.-



de condiciones específicas de (in) visibilidad, (in)audibilidad y (s) apariencia “²⁸. A través de mapas, imágenes por satélite, maquetas digitales y otros dispositivos, que sirven como técnicas circunstanciales para una investigación (forense, de hecho), se documentan las violaciones de los derechos humanos de los migrantes en la frontera mediterránea. Hablar de condiciones de visibilidad e invisibilidad, dicen Pezzani y Heller, es preguntarse cuál es la lógica estética de la frontera. Estética en el sentido del filósofo Jacques Rancière, entendida como práctica política, ya que lo político está ligado a la “partición de lo sensible”, es decir, a las condiciones en las que algunas cosas son percibidas como acontecimiento y certificadas por el lenguaje, y otras no. Las obras gráficas de Forensic Oceanography, que son la transcripción estética de las huellas de los barcos de migrantes que intentan desembarcar en Europa, son una práctica ambigua en el sentido de que por un lado, hace visible lo invisible, documentando las violaciones de los derechos humanos, las muertes “clandestinas” que se producen en la frontera mediterránea y que el régimen fronterizo no quiere mostrar; pero, por otro lado, oculta lo que el régimen fronterizo quie-

zione di specifiche condizioni di (in)visibilità, (in)udibilità e (s) comparsa”²⁸ Attraverso mappe, immagini satellitari, modelli digitali e altri dispositivi, che servono come tecniche indiziarie per un’indagine (*forensics*, appunto), vengono documentate le violazioni dei diritti umani dei migranti nel confine mediterraneo. Parlare di condizioni di visibilità e invisibilità, dicono Pezzani e Heller, significa chiedersi quale sia la logica estetica della frontiera. Estetica nel senso del filosofo Jacques Rancière, intesa come pratica politica, in quanto il politico è legato alla “partizione del sensibile”, ovvero alle condizioni per cui alcune cose vengono percepite in quanto evento e certificate dal linguaggio, e altre no. Le opere grafiche di Forensic Oceanography, che sono la trascrizione estetica dei tracciati delle barche dei migranti che cercano di approdare in Europa, sono una pratica ambigua, nel senso che: da una parte porta a visibilità ciò che è invisibile, documentando le violazioni dei diritti umani, le morti “clandestine” che avvengono nel confine mediterraneo e il regime del confine non vuole mostrare; ma dall’altra parte oculta ciò che il regime del confine vuole rendere visibile: il Mediterraneo è infatti

re hacer visible: el Mediterráneo es, de hecho, un gran aparato de control y visibilidad que crea el escenario donde se escenifica el espectáculo de la inmigración “ilegal”. El Mediterráneo es escrutado por los dispositivos de control y vigilancia de la Fortaleza Europa, incluida la propia documentación fotográfica y videográfica: como escriben Pezzani y Heller, “la cantidad de vídeos que se han rodado y difundido desde 2011 ha contribuido claramente a reforzar el imaginario de la ‘invasión’ que, a su vez, ha justificado el uso de medios ‘excepcionales’ para hacer frente a la llegada de migrantes”²⁹. Hacer visible y mantenerse oculto son, pues, dos formas complementarias de una mirada desobediente, destinada a subvertir la narrativa dominante apropiándose de sus métodos de rastreo.

*La frontiera*³⁰ es el título de un reportaje narrativo de Alessandro Leogrande. En relación con Italia, para el imaginario colectivo, pero también para las condiciones materiales geohistóricas, la frontera es el Mediterráneo. Los protagonistas del libro de Leogrande son los migrantes que en su singularidad, como portadores de historias, han cruzado esa frontera. Este libro apa-

un grande apparato di controllo e di visibilità che crea il palcoscenico dove va in scena lo spettacolo dell’immigrazione “illegale”. Il Mediterraneo viene scrutato dai dispositivi di controllo e sorveglianza della Fortezza Europa, tra i quali le stesse documentazioni fotografiche e video: come scrivono Pezzani e Heller, “il numero di video che è stato girato e fatto circolare dal 2011 ha chiaramente contribuito a rafforzare quell’immaginario dell’“invasione” che, a sua volta, ha giustificato l’utilizzo di mezzi “eccezionali” per far fronte all’arrivo dei migranti.²⁹ Rendere visibile e mantenere nella clandestinità, allora, sono due forme complementari di sguardo disobbediente, tese a sovvertire la narrazione dominante appropriandosi dei suoi metodi di tracciamento.

*La frontiera*³⁰ è il titolo di un reportage narrativo di Alessandro Leogrande. In relazione all’Italia, per l’immaginario collettivo ma anche per le condizioni materiali geostoriche, la frontiera è il Mediterraneo. Protagonisti del libro di Leogrande sono i migranti che nella loro singolarità, come portatori di storie, quella frontiera l’hanno attraversata. Questo libro

Figura 2. 14.-

Figura 2. 14.-

Narratori < Feltrinelli

Alessandro Leogrande

La frontiera



reció unos años después de mi *Servi*, que relataba el trabajo servil de los llamados emigrantes clandestinos, un relato de un viaje por Italia a todos los lugares de ese trabajo servil -ciudades y campos, fábricas y campos, obras y cocinas, Norte y Sur-, conociendo a trabajadores y trabajadoras, escuchando sus historias, contándolas e integrando sus voces en la narración. Sentí, y sigo sintiendo, una fuerte asonancia entre la mirada que había adoptado para ese libro y la mirada de Leogrande. Mi libro era también un libro sobre la frontera. Decir que la frontera es la cuestión decisiva es hablar del antes y el después del viaje. La frontera no es sólo el lugar de las matanzas colectivas, los naufragios y la muerte, sino también un lugar que conecta dinámicamente diferentes lugares espaciotemporales. La frontera es el acontecimiento que conecta una parte determinada de África con una parte determinada de Europa, que reconfigura continuamente los dispositivos políticos que filtran la migración, que pone en tensión el pasado colonial y el presente neocolonial. La frontera es, pues, un proceso y no una fijeza. Parte de la frontera es la concreción de la realidad social de ese lugar específico desde el que migra

uscì qualche anno dopo il mio *Servi*, che raccontava il lavoro servile dei migranti cosiddetti clandestini, resoconto di un viaggio in Italia in tutti i luoghi di quel lavoro servile – città e campagne, fabbriche e campi, cantieri e cucine, Nord e Sud – incontrando lavoratori e lavoratrici, ascoltando le loro storie, raccontandole integrando la loro voce nel racconto. Sentii, e continuo a sentire, una forte assonanza tra lo sguardo che avevo adottato per quel libro e lo sguardo di Leogrande. Anche il mio libro era un libro che raccontava la frontiera.

Dire che la frontiera è la questione decisiva significa dire che decisivo è parlare del prima e del dopo il viaggio. La frontiera non è solo il luogo della mattanza collettiva, dei naufragi e della morte, ma anche un luogo che connette dinamicamente luoghi spaziotemporali differenti. La frontiera è l'evento che connette una certa parte determinata d'Africa a una certa parte determinata d'Europa, che riplasma continuamente i dispositivi politici che fanno da filtro alle migrazioni, che mette in tensione il passato coloniale e il presente neocoloniale. La frontiera è un processo, dunque, e non una fissità. Parte della frontiera c'è la concretezza della realtà so-

un ser humano, así como parte de la frontera es el lugar al que migra, las condiciones sociales que encuentra y los dispositivos legales que regulan la afluencia. Que hablar de frontera no es hablar de una línea fronteriza sino de los mundos que la habitan ya lo sabía Fernand Braudel. Su obra cumbre *Civilizaciones e imperios mediterráneos en la época de Felipe II*³¹ comenzaba relatando el Mediterráneo desde sus fronteras montañosas, luego las llanuras y colinas, y después el desierto del Sáhara, donde llegaban las rutas comerciales procedentes de Asia. Braudel relata la interacción de mundos integrados, que no conciben el Mediterráneo como una frontera exterior, como un limes fortificado, sino como un espacio de comunicación, de circulación de personas y mercancías, e incluso de guerras: pero sigue siendo el centro de un mundo, no su límite.

Pero hay más: narrar la frontera es un proceso que permite al protagonista ser sujeto, y no sólo objeto de narración. Una narración desde el punto de vista de la frontera es una narración en la que los protagonistas de ese acontecimiento, de ese proceso, son los que hablan -y al hablar, vuelven a ser sujetos, y no meros objetos de la narración.

ciale di quel luogo specifico da cui un essere umano migra, così come parte della frontiera è il luogo dove migra, le condizioni sociali che trova, i dispositivi giuridici che ne regolano l'afflusso.

Che parlare della frontiera non significhi parlare di una linea di confine ma dei mondi che la abitano lo sapeva già Fernand Braudel. La sua fondamentale opera *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*³¹ cominciava raccontando il Mediterraneo a partire dai suoi confini montagnosi dei paesi circostanti, poi le pianure e le colline, e poi il deserto del Sahara, dove arrivavano le rotte commerciali dall'Asia. Braudel raccontava l'interazione di mondi integrati, che non concepivano il Mediterraneo come confine esterno, come limes fortificato, ma come spazio di comunicazione, di movimento di persone e di merci, e anche di guerre: ma comunque il centro di un mondo, non il suo limite.

Ma c'è dell'altro: raccontare la frontiera è un processo che permette a chi ne è protagonista di essere un soggetto, e non solo un oggetto di narrazione. Un racconto dal punto di vista della frontiera è un racconto in cui sono i protagonisti di quell'evento, di quel processo, a parlare – e

Un sujeto es una singularidad determinada, no un elemento intercambiable. El sujeto está hecho de memoria e identidad, está situado en el espacio y en el tiempo. Si no se escucha su voz, si no se le permite dar cuenta de sí mismo en el espacio y en el tiempo, partir de su historia, se convierte en un x equivalente a otro, en objeto de una operación aséptica, aunque se haga con la mejor de las intenciones. Si uno no da cuenta de su historia, de su singularidad, cada uno será esencialmente indistinguible de los demás. Sólo habrá una multitud vaga y confusa de víctimas sin rostro y sin nombre. Y, por tanto, personas que seguirán siendo meros objetos de una mirada distante y minorizadora. No es casualidad que el libro de Leogrande empezara justo aquí, cuando el autor vio las imágenes de pilas de cadáveres que le mostró un refugiado kurdo, Shorsh. Eran las imágenes de la masacre de Halabja, ordenada por Sadam Husein en 1988. “Por primera vez, aquella noche, tuve la sensación de lo difícil que es comprender la vida antes del viaje, el cúmulo de acontecimientos que precede a cada partida, para decenas, cientos de miles de emigrantes que cruzan

parlando, essi sono restituiti in quanto soggetti, e non sono meri oggetti di narrazione.

Un soggetto è una singularità determinata, non un elemento intercambiabile. Il soggetto è fatto di memoria e identità, è collocato nello spazio e nel tempo. Se non si ascolta la sua voce, se non gli si consente di dar conto di se stesso nello spazio e nel tempo, di partire dalla sua storia, diventa una x equivalente a un'altra, oggetto di un'asettica operazione, anche se magari fatta con le migliori intenzioni. Se non si dà conto della sua storia, della sua singolarità, ognuno sarà sostanzialmente indistinguibile da chiunque altro. Ci sarà solo una folla vaga e confusa di vittime senza volto e senza nome. E, dunque, persone che rimarranno meri oggetti di uno sguardo distante e minorizzante.

Non a caso il libro di Leogrande partiva proprio di qui, quando l'autore vedeva le immagini di mucchi di cadaveri mostrategli da un profugo curdo, Shorsh. Erano le immagini del massacro di Halabja, ordinato da Saddam Hussein nel 1988. “Per la prima volta, quella sera, ebbi la sensazione di quanto fosse difficile capire la vita prima del viaggio, l'ammasso di eventi che precede ogni partenza, per decine, centinaia di miglia-

a raudales las fronteras de Europa. Sin embargo, nadie empieza a vivir en el momento en que el barco que los transporta aparece frente a nuestras costas: el viaje empezó antes, incluso años antes, las razones que lo motivan son a menudo complicadas ³². Aquí me preguntaba si no es ésta la cuestión que falta con demasiada frecuencia en la representación artística y literaria del emigrante: su historia, su memoria, su voz, su carne. Si no hacemos de él, con demasiada frecuencia, una figura retórica proyectiva, adherida a nuestras fantasías. Una mera víctima a la que doblegamos a nuestras empatías simpáticas y caritativas, tal vez, pero sin encontrarnos nunca realmente con ella en su realidad concreta, manteniéndola, por tanto, en el estado de alteridad radical menor. Aquel a quien se narra a distancia, sin verle la cara, sigue siendo una alteridad: ya sea el enemigo o la víctima de la que compadecerse, es siempre una alteridad sin nombre, confundida en una multitud de formas. La espectacularidad de la tragedia que vive un emigrante no debe ocultar la humilde materialidad de sus condiciones de existencia.

Narrar desde una mirada espectacular la experiencia migrante -que

ia di migranti che si riversano ai confini della frontiera Europea. Eppure nessuno inizia a vivere nel momento in cui l'imbarcazione che lo trasporta appare davanti alle nostre coste: il viaggio ha avuto inizio prima, anche anni prima, i motivi che l'hanno determinato sono spesso complicati.³²

Ecco, mi sono chiesto se non sia questa la questione che troppo spesso continua a mancare nella rappresentazione artistica e letteraria del migrante: la sua storia, la sua memoria, la sua voce, la sua carne. Se non se ne faccia, troppe volte, una figura retorica proiettiva, aderente alle nostre fantasie. Una mera vittima che pieghiamo ai nostri empiti solidali e caritatevoli, magari, ma senza mai davvero incontrarlo nella sua realtà concreta – mantenendolo, perciò, nello stato di radicale alterità minore. Chi viene raccontato a distanza, senza vederne il volto, resta un'alterità: che sia il nemico o la vittima di cui aver compassione, è sempre questione di alterità senza nome, confusa in una folla di forme tutte uguali. La spettacolarità della tragedia che un migrante attraversa non deve oscurare la umbratile materialità delle sue condizioni di esistenza.

Raccontare fuori da uno sguardo spettacolare l'esperienza mi-

hoy representa la alteridad por definición- significa también, y sobre todo, narrar una relación. Cuestionar la objetividad de la mirada del narrador, no hacer un objeto de esa experiencia viva. Escribí sobre esto hace varios años, en los márgenes de mis dos libros que narraban historias de emigrantes, *Lager italiani* (sobre los campos de detención para emigrantes “ilegales”) y *Servi*:

“La nuestra es la época de la “pérdida de la experiencia” - que no es entonces otra cosa que una “transformación de la experiencia”: cada vez más mediada y filtrada en la medida de su multiplicación y exceso (exceso que tiende a la superfluidad), cada vez más distante la relación con el objeto en la medida de su fragmentación y complejidad, y en la medida del aislamiento del sujeto. El testigo, pues, es el que suple esa pérdida de experiencia, restituyéndola en su inmediatez más “viva” (experimentada), es el que transmite la experiencia, y al mismo tiempo el que reivindica positivamente esa fragmentación del conocimiento, reclamando precisamente su “parcialidad”. Una parcialidad que viene dada por su mirada “subjetiva” (como en el cine),⁹² pero no subjetivis-

grante – che oggi rappresenta l’alterità per definizione – significa anche, e soprattutto, raccontare una relazione. Mettere in discussione l’oggettività dello sguardo del narratore, per non fare oggetto di quell’esperienza viva. Ne scrivevo diversi anni fa, in margine ai miei due libri che raccontavano storie migranti, *Lager italiani* (sui campi di detenzione per migranti “illegali”) e *Servi*:

“La nostra è l’epoca della “perdita dell’esperienza” – che poi altro non è se non una “trasformazione dell’esperienza”: sempre più mediata e filtrata nella misura della sua moltiplicazione ed eccedenza (eccedenza che tende alla superfluità), sempre più distante la relazione con l’oggetto nella misura della sua frammentazione e complessità, e nella misura dell’isolamento del soggetto. Insomma, c’è fame di esperienza. Il testimone, allora, è colui che supplisce a questa perdita di esperienza, restituendola nella sua immediatezza più “viva” (vissuta), è colui che trasmette esperienza – e allo stesso tempo colui che rivendica in positivo quella frammentazione del sapere, reclamando appunto la sua “parzialità”. Una parzialità che è data dal suo sguardo “in soggettiva” (come nel cinema), ma non soggettivistico:

ta: como en el perspectivismo nietzscheano, esa mirada aspira a una perspectiva precisa, que destaque los contornos de las cosas por lo que son dentro de una relación productora de sentido. Sin embargo, el testigo-escritor -como persona que “devuelve” dos mundos, como “interfaz”-, no puede sino ser un testigo unilateral, dividido por la mitad. Porque siente y empatiza con una realidad que le es negada. El verdadero testigo es el que no puede hablar: por citar una vez más la frase de Aldo Gargani que pongo en el exergo del libro, “La víctima del sacrificio es el que sufre lo que otros dicen”. [...]

Todo esto -y llegamos al otro cuerno de la cuestión- es hoy profundamente político. Restablecer las singularidades -la del narrador y la de lo “narrado”- es necesario hoy, cuando la mediatización del mundo (por tanto, la mediatización de la experiencia) reduce todo a lo universal o a casos ejemplares que deforman y oscurecen la consistencia de las singularidades y sus verdades relativas. En mi caso, contar las singularidades de las vidas “clandestinas” (convertidas en tales por un dispositivo jurídico que excluye y minoriza, creando entidades/máquinas productivas invisibles) signi-

come accade nel prospettivismo nietzscheano, quello sguardo ambisce a una prospettiva precisa, che metta in luce i contorni delle cose per ciò che sono entro una relazione che produce senso.

Il testimone-scrittore, però – in quanto persona che “riporta” due mondi, in quanto “interfaccia” -, non può che essere un testimone monco, dimezzato. Perché sente ed empatizza con una realtà che gli è negata. Il vero testimone è colui che non può parlare: per citare ancora una volta la frase di Aldo Gargani che ho messo in esergo al libro, “La vittima del sacrificio è colui che soffre ciò che gli altri dicono”.

[...]

Tutto questo – e si viene all’altro corno della questione – è oggi profondamente politico. Restituire singolarità – quella del narratore e quella dei “narrati” – è necessario oggi che la mediatizzazione del mondo (da cui la mediatezza dell’esperienza) riduce tutto o a universale o a casi esemplari che deformano e oscurano la consistenza delle singolarità e delle relative verità. Nel mio caso, raccontare le singolarità delle vite “clandestine” (rese tali da un dispositivo giuridico che esclude e minorizza, creando entità invisibili/macchine produttive) signi-

fica empezar a articular un discurso que nombre las cosas, una por una - pero tal discurso sólo puede ser un discurso colectivo, fundado en prácticas compartidas. Esto es lo que pensaba cuando escribí *Italian Lagers*: si la CPT (como terminal y corazón del dispositivo que produce la clandestinidad) aniquila a las personas, anulando la esencia de los hombres (donde el sentido de ser humano se da en la posibilidad de narrar -a uno mismo, al mundo- la propia historia); si la CPT es un torbellino triturador, donde toda dimensión temporal desaparece, donde prevalece un presente terrible, eterno; si ya no hay pasado, el pasado aparece como un enorme montón de escombros, un itinerario fatigoso que no ha conducido a nada; si no hay futuro, y todo proyecto de vida se hace imposible, porque quienes cargan con el estigma de la clandestinidad viven como animales cazados, siempre en alerta, con un horizonte temporal muy corto, casi instantáneo, con el miedo a ser atrapados y repatriados - deportados; si lo que queda es sólo un presente absolutamente vacío, en un limbo donde uno ya no tiene derechos: entonces, narrar la propia historia partiendo de nuevo de ese torbellino -devolverle su sentido y restituirla a la temporalidad- es devolver la dignidad hu-

fica cominciare ad articolare un discorso che nomini le cose, una per una - ma un discorso di tal genere non può essere che un discorso collettivo, fondate su pratiche condivise. E' ciò che pensavo scrivendo *Lager italiani*: se il CPT (in quanto terminale e cuore del dispositivo che produce clandestinità) annulla persone, annullando l'essenza di uomini (dove il senso dell'essere umano si dà nella possibilità di narrare - a sé, al mondo - la propria storia); se il CPT è un gorgo tritatutto, dove ogni dimensione temporale scompare, dove vige un terribile, eterno presente; se non c'è più passato, il passato appare come un enorme cumulo di macerie, un itinerario faticoso che non ha portato a niente; se non c'è più avvenire, e ogni progetto di vita è reso impossibile, ché chi si porta addosso lo stigma della clandestinità vive come un animale braccato, sempre all'erta, con un orizzonte temporale brevissimo, quasi istantaneo, con la paura addosso, la paura di poter essere preso e rimpatriato - deportato; se ciò che resta è solo un presente assolutamente vuoto, in un limbo dove non si hanno più diritti: allora, narrare la propria storia ripartendo da quel gorgo - ridarle

mana a uno mismo como persona. Narrar, entonces, aparece como una posibilidad privilegiada para salvar ese pasado de escombros (el *Angelus novus* de Klee-Benjamin sólo puede hacer eso, en definitiva: narrar, y narrar para salvar). Y esta narración también puede devolver la dignidad al lector que no sabe, en la medida en que abre los ojos y los sumerge en ese vacío desplegado. Pero incluso en este caso, descuento visiblemente ese estar perplejo que mencionaba más arriba. Si de hecho salvar significa devolver un nombre y, por tanto, un alma (Benjamin de nuevo, claro), esto no puedo hacerlo, pues al hablar de inmigrantes ilegales tengo que inventar nombres falsos (no puedo escribir los verdaderos, por su protección). Pero la voz sólo puede ser tomada por ella misma, nadie más puede articularla en su nombre. Por lo tanto, mi discurso todavía se encuentra en los “materiales preparatorios” de una emergencia, es decir, de una restitución a la vida/nombre/personalidad. La escritura, en definitiva, sólo puede producir efectos ‘reales’ si se convierte en un coro”.³³

Esta mirada relacional y coral es fácilmente reconocible en la obra fotográfica de Giulio Piscitelli, que culmina en el libro *Harraga*.³⁴ Durante años, Piscitelli ha recorrido

un senso e restituirla alla temporalità – significa ridare dignità umana a sé in quanto persona. Narrare, allora, appare come una possibilità privilegiata di salvare quel passato di macerie (l’*Angelus novus* di Klee-Benjamin non può che far questo, in fine: narrare, e narrando salvare). E questa narrazione di storie può restituire dignità anche al lettore che non sa, nella misura in cui apre gli occhi e li sprofonda in quel vuoto dispiegato.

Ma anche in questo caso, sconto visibilmente quell’esser monco di cui dicevo sopra. Se salvare infatti significa restituire un nome e dunque un’anima (ancora Benjamin, certo), questo non lo posso fare, ché parlando di clandestini devo inventarmi nomi falsi (non posso scrivere quelli veri, a loro tutela). Ma la voce può essere presa solo da sé stessa, nessun altro può articularla in vece sua. Il mio discorso dunque sta ancora nei “materiai preparatori” di un’emersione, ovvero di una restituzione a vita/nome/personalità. La scrittura, insomma, può produrre effetti “reali”, solo se diventa coro.”³³

Questo sguardo relazionale e corale si riconosce con facile evidenza nel lavoro fotografico di Giulio Piscitelli, culminato nel libro *Harraga*.³⁴ Piscitelli ha percorso

Figura 2. 15.-

Figura 2. 15.-



las rutas de los emigrantes, desde los desiertos hasta la ruta de los Balcanes, pasando por el Mediterráneo, donde se embarcó en una barcaza, pagando su propia cuota, junto a los migrantes. El suyo es un cuerpo a cuerpo visual y carnal con la realidad de los migrantes, en una constante relación empática. Y esto se percibe a pesar de que sus fotografías generalmente nunca ponen en primer plano al individuo, como podría hacer un proyecto fotográfico centrado en retratos, sino a grupos de personas en un entorno, porque cada foto se sale del canon periodístico objetivador, frío y “fotonocrático”, pero tiene una marcada dimensión emocional: transmite al espectador el tono emocional colectivo de un momento determinado, ya sea el viaje en barco, el cruce de la frontera en Melilla, la carrera en un desierto, el traslado a un campo de refugiados en Serbia. Piscitelli es un observador participante, implicado profunda y emocionalmente: “fotografiar el viaje de personas que miran a la muerte a la cara para cambiar sus vidas ha marcado profundamente el mío. Los rostros, las miradas, los cuerpos; y de nuevo las huidas, las persecuciones, los contratiempos, los interminables momentos de pausa”.³⁵

per anni le rotte dei migranti, dai deserti alla rotta balcanica, passando per il Mediterraneo, dove è salito su un barcone, pagando la propria quota, insieme ai migranti. Il suo è un corpo a corpo insieme visuale e carnale con la realtà dei migranti, in costante relazione empatica. E questo si percepisce nonostante le sue fotografie generalmente non mettano mai in primo piano il singolo, come potrebbe fare un progetto fotografico centrato sui ritratti, ma gruppi di persone in un ambiente, perché ogni foto esce dal canone giornalistico oggettivante, freddo, da “fotonotizia”, ma ha una marcata dimensione emotiva: trasmette allo spettatore la tonalità emotiva collettiva di un certo momento, che sia il viaggio sul barcone, l’attraversamento del confine a Melilla, la corsa in un deserto, il trasporto in un campo profughi in Serbia. Piscitelli è osservatore partecipante, profondamente e emotivamente coinvolto:

“fotografare il viaggio di persone che guardano in faccia la morte pur di cambiare vita ha profondamente formato la mia. Le facce, gli sguardi, i corpi; e poi ancora le fughe, le rincorse, le battute d’arresto, gli interminabili momenti di pausa.”³⁵

Contar una singularidad no es sólo contar su historia y su memoria, sino también su imaginación, sus esperanzas, sus expectativas. No es sólo contar el pasado, sino también el futuro. Es en este aspecto en el que Bianco y Valente han centrado, después de *Illimite*, su proyecto artístico *Terra di me*, que es a la vez el título de una obra y de la exposición acogida en el Palazzo Branciforte de Palermo, con motivo de Manifesta 12, en 2018. La obra es una fotografía de la palma de una mano en la que está impresa, como un tatuaje, una antigua carta de navegación del Mediterráneo, con Sicilia en el centro. Las rutas marítimas, entonces, se cruzan con las líneas del destino que yacen en la palma de una mano abierta, leyendo el futuro. El viaje emprendido viene a coincidir con el sentido de una existencia, que se hace sobre la marcha, desandando un pasado ya dado, revisitándolo, haciéndolo propio, modificándolo. El viaje es la huella de una existencia por venir.

Pero *Terra di me* no es sólo una obra, sino una exposición que es el resultado de un proyecto, y de un proceso. Un proceso que partió de la relación personal de los artistas con

Raccontare una singolarità non è solo raccontare la sua storia e la sua memoria, ma anche il suo immaginario, le sue speranze, le sue attese. Non è solo raccontare il passato, ma anche il futuro. E' su questo aspetto che Bianco e Valente hanno, dopo *Illimite*, centrato il loro progetto artistico *Terra di me*, che è sia il titolo di un'opera che della mostra ospitata a Palazzo Branciforte a Palermo, in occasione di Manifesta 12, nel 2018. L'opera è la fotografia del palmo di una mano dove è impressa, come un tatuaggio, un'antica mappa di navigazione del Mediterraneo, con al centro la Sicilia. Le rotte marittime, allora, si intersecano con le linee del destino che stanno nel palmo di una mano aperta, a leggerci il futuro. Il viaggio intrapreso viene a coincidere con il senso di un'esistenza, che *si fa man mano*, ripercorrendo un passato già dato, rivisitandolo, facendolo proprio, modificandolo. Il viaggio è la traccia di un'esistenza a venire.

Ma *Terra di me*, appunto, non è solo un'opera, ma una mostra che è l'esito di un progetto, e di un processo. Un processo partito dalla relazione personale degli ar-

Figura 2. 16.-

Figura 2. 16.-



otras personas, migrantes; parte de la relación entre uno mismo y el otro, la forma en que es posible compartir la experiencia de los demás. Es interesante cómo lo cuentan Bianco y Valente: “En 2018, la Fundación Sicilia nos pidió que hiciéramos algunos mapas de la serie Coast Line para relacionarlos, para una exposición, con algunos mapas históricos de su colección que representaban Sicilia en el mar Mediterráneo. Más que crear una simple yuxtaposición entre distintas épocas, queríamos contar la historia del Mediterráneo en términos de su importancia en el pasado y lo que representa hoy, desde un lugar de intercambio económico y difusión de la cultura hasta un lugar de cierre, de separación, donde se han trazado fronteras invisibles. Para ello, pedimos organizar un taller con algunas chicas y chicos migrantes que vivían en Palermo, junto con algunos mediadores culturales que les acompañarían, para conocer sus historias en persona. El mero hecho de estar frente a ellos nos causó estupor, nuestras emociones fueron tan fuertes que decidimos no volver a encontrarnos con ellos, sentíamos que nuestro proyecto había perdido toda su importan-

tisti con altre persone, migranti; parte della relazione tra sé e l'altro, dal modo in cui sia possibile condividere il vissuto altrui. E' interessante come Bianco e Valente lo raccontano:

“Nel 2018 la Fondazione Sicilia ci ha chiesto di realizzare alcune mappe della serie Linea di costa da mettere in relazione, in occasione di una mostra, con alcune mappe storiche della sua collezione che raffiguravano la Sicilia nel Mar Mediterraneo. Più che creare un semplice accostamento attraverso epoche diverse, ci piaceva raccontare il Mediterraneo per l'importanza che ha assunto nel passato e su ciò che oggi rappresenta, da luogo di scambi economici e di diffusione della cultura a luogo di chiusura, di separazione, in cui sono stati tracciati dei confini invisibili.

Per fare questo abbiamo chiesto di organizzare un laboratorio con alcune ragazze e ragazzi migranti che vivevano a Palermo, insieme ad alcuni mediatori culturali che li avrebbero accompagnati, per conoscere di persona le loro storie. Il semplice trovarci di fronte a loro ci ha provocato uno sordimento, le emozioni erano talmente forti al punto che avevamo deciso di non incontrarli più, sentivamo che il nostro progetto

cia frente a la carga de historias que ellos llevaban. Urgidos por continuar, iniciamos un trabajo realizado con gran delicadeza e intensas emociones, en el que preferimos no indagar en sus historias personales para evitar más sufrimiento, sino hablar de su imaginario respecto al país extranjero al que deseaban llegar antes de emprender el viaje. Lo que surgió fueron obras que relataban sus expectativas antes de partir, la soledad de llegar a un país extranjero, el descubrimiento para algunos de la diversidad del color de su piel, el alejamiento del hogar y el fuerte vínculo con los seres queridos que dejaron atrás en su tierra natal. Muy a menudo implicamos a la gente en el desarrollo de nuevas obras, el enfoque es siempre amable y tiene en cuenta su individualidad, nos preparamos para escuchar y dejamos que las emociones surjan espontáneamente. Pero el encuentro con los emigrantes en Palermo nos hizo replantearnos de repente el valor del trabajo que íbamos a realizar, nuestra propia presencia allí como artistas ya no tenía sentido. Un encuentro que nos marcó, que nos llevó a reconsiderar la realidad bajo una nueva luz, asignando el peso justo a los

aveva perso tutta la sua importanza rispetto al carico di storie che portavano con sé. Sollecitati a continuare, abbiamo dato avvio a un lavoro che si è svolto con grande delicatezza ed emozioni intense, in cui abbiamo preferito non indagare sulle loro storie personali per evitare altra sofferenza, ma parlare del loro immaginario rispetto al paese straniero che desideravano raggiungere prima di affrontare il viaggio. Ne sono emersi lavori che raccontano le loro aspettative prima della partenza, la solitudine dell'arrivo in un paese straniero, lo scoprire per alcuni la diversità del colore della propria pelle, l'allontanamento da casa e il forte legame con gli affetti lasciati nella propria terra.

Molto spesso coinvolgiamo persone nello sviluppo di nuove opere, l'approccio è sempre lieve e tiene conto del loro essere individui, ci predisponiamo all'ascolto e lasciamo che le emozioni si manifestino spontaneamente. Ma l'incontro con i migranti a Palermo ci ha fatto ridimensionare improvvisamente il valore del lavoro che stavamo per compiere, il nostro stesso essere lì da artisti non aveva più alcun senso. Un incontro che ci ha segnato, che ci ha portato a riconsiderare la realtà sotto una

acontecimientos de la vida”.³⁶ “El Palazzo Branciforte todavía alberga las históricas estructuras de madera del Monte dei Pegni di Santa Rosalia, un lugar lleno de encanto, emblemático del estado de diferente pobreza de Palermo y del sur de Italia. Decidimos visitarlo junto con las chicas y chicos migrantes y fue una oportunidad para hablar de los años comprendidos entre finales del siglo XIX y principios del XX, cuando las familias que estaban a punto de embarcarse hacia las Américas como último acto acudían al Monte dei Pegni (casa de empeños) para dejar sábanas, colchones, manteles y otros enseres domésticos, recuperando así algo de dinero que llevarse al nuevo mundo. Mientras Federica, la ayudante de producción, explicaba estos aspectos, veíamos aparecer el asombro en sus rostros, ya que no conocían esta historia, ignorantes de que incluso desde Italia la gente partía para viajes tan largos que a menudo no incluían el regreso a su tierra natal. Ese fue un momento importante, en el que en el grupo pasamos de una primera fase de conocimiento mutuo a una segunda en la que fue posible hipotetizar el desarrollo de

nuova luce, assegnando il giusto peso alle vicende della vita.”³⁶

“Palazzo Branciforte ospita ancora le storiche strutture in legno del Monte dei Pegni di Santa Rosalia, un luogo ricco di fascino, emblema dello stato di povertà diffuso anticamente a Palermo e nel Sud Italia. Abbiamo deciso di visitarlo insieme alle ragazze e ai ragazzi migranti ed è stata l’occasione per parlare degli anni a cavallo fra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, quando le famiglie che erano in procinto di salpare per le Americhe come ultimo atto si recavano al Monte dei Pegni per lasciare le lenzuola, i materassi, le tovaglie e altre cose di casa recuperando così un po’ di denaro da portare con sé nel nuovo mondo. Mentre Federica, l’assistente di produzione, illustrava questi aspetti, abbiamo visto lo stupore fare capolino sui loro volti che non conoscevano questa storia, ignorando che anche dall’Italia si partiva per viaggi così lunghi e che spesso non prevedevano il ritorno nelle terre d’origine. Quello è stato un momento importante, in cui nel gruppo si è passati da una prima fase di conoscenza reciproca a una seconda fase in cui è stato possibile ipotizzare lo sviluppo dei

los temas que nos llevarían a la realización de nuevos trabajos. Decidimos no indagar en sus historias personales ni en las crónicas del viaje para evitar más dolor, más bien nos centramos en el imaginario que tenían de Italia antes del viaje y cómo se adaptaba o se hacía añicos ante la crudeza de la realidad que en-contraron una vez llegados a su destino”.³⁷

La frontera, pues, como lugar de mezcla de identidades, de transformaciones... y de relato de las múltiples historias que las atraviesan. Pero ¿con qué frecuencia se representa esta di-mensión de la frontera en las distintas artes? ¿Hasta qué pun-to está presente en el imaginario colectivo? Lo que ocurre es que, en una época de identitarismo y rechazo de toda alteridad, la frontera se concibe como peligro y como muro. E incluso cuando se cree que la frontera es un lugar de mezcla, la atención se centra en la frontera como muro, y es el muro el centro de la narración.

temi che ci avrebbero portato alla realizzazione di nuove opere. Abbiamo deciso di non indagare le loro storie personali o le cronache del viaggio per evitare ulteriore dolore, ci siamo piuttosto concentrati sull’immaginario che avevano dell’Italia prima del viaggio e come esso si sia adeguato o infranto sulle asperità della realtà che hanno trovato una volta giunti a destinazione.”³⁷

La frontera, dunque, como luogo di mescolanza di identità, trasformazioni – e di racconto delle storie molteplici che le attraversano. Ma quanto spesso si riesce a rappresentare questa dimensione della frontera, nelle varie arti? Quanto questa dimensione è presente nell’immaginario collettivo. Molto poco, sembra. Ciò che accade, in epoca di identitarismi e sovaismi e rifiuto di ogni alterità, la frontera viene concepita come pericolo e come muro. E anche quando credi che la frontera sia luogo di mescolanza, l’attenzione va alla frontera come muro, ed è il muro al centro della narrazione.

Nell’ipermodernità del capitalismo globale la Grande Paura è ovunque. È Paura dell’Altro, che facilmente si fa paranoia, come si vede nelle grandi saghe com-

En la hipermodernidad del capitalismo global, el Gran Miedo está en todas partes. Es el Miedo al Otro, que fácilmente se convierte en paranoia, como se ve en las gran-

Figura 2. 17.-

Figura 2. 17.-

KAIZEN & Emerson Krott
LA POTENZA DI EYMERICH



La Potenza di Emerson
prefazione di VALERIO EVANGELISTI

BACCHILEGA EDITORE

des sagas conspirativas y paracomplotadoras que se han amplificado y multiplicado en la era pandémica. Como dijo Miguel Benasayag hace algún tiempo, “la creencia tecnocientífica dominante, de que no hay límites, va acompañada precisamente de una experiencia de impotencia y de miedo: a respirar aire contaminado, a beber, a comer, al terrorismo, a la morosidad, al populismo. El miedo es, en mi opinión, un tema fundamental desde el punto de vista clínico y social”. El miedo, que es un instinto natural destinado a la supervivencia, se apodera de uno y se vuelve contra el cuerpo que se supone que debe defender. Se pueden utilizar fructíferamente las categorías filosóficas de Roberto Esposito, cuando habla del “síndrome inmunitario”, donde “inmunitario es aquel que se encuentra al abrigo de las obligaciones o peligros derivados de la relación con los demás”: siempre que se entienda “los demás” como, siempre, un fantasma. Uno tiene miedo y se defiende de los otros entendidos como el Otro que fantaseamos como tal, por mucho que se atenga o no a la realidad: uno se defiende del fantasma del migrante que nos invade, del fantasma del terrorista que nos hará saltar por los aires, del fantasma de Bill Gates que nos quiere controlar con el 5G, de la Big

plottiste e paracomplottiste che si sono amplificate e moltiplicate in epoca pandemica. Come ha detto tempo fa Miguel Benasayag, «la credenza tecnoscientifica dominante, che non esistono limiti, si accompagna proprio ad un vissuto di impotenza e di paura: di respirare l'aria inquinata, di bere, di mangiare, del terrorismo, del default, del populismo. La paura è secondo me un tema fondamentale dal punto di vista clinico e sociale». La paura, che è un istinto naturale finalizzato alla sopravvivenza, prende il sopravvento e si rivolge contro il corpo che dovrebbe difendere. Si possono usare fruttuosamente le categorie filosofiche di Roberto Esposito, quando parla di «sindrome immunitaria», dove «immune è chi si trova al riparo dagli obblighi o dai pericoli che derivano dal rapporto con gli altri»: a patto di intendere “gli altri” come, sempre, un fantasma. Si ha paura di, e ci si difende da, gli altri intesi come Altro che fantastichiamo come tale, non importa quanto esso sia aderente o meno alla realtà: ci si difende dal fantasma del migrante che ci invade, dal fantasma del terrorista che ci farà esplodere, dal fantasma di Bill Gates che ci vuole controllare col 5G, di Big Pharma che ha scatenato il COVID per

Pharma que desató el COVID para inocularnos la vacuna, e incluso de los alimentos insanos que contaminan nuestros cuerpos perfectos. Sólo que, en cada uno de estos casos, este exceso de inmunización no sólo nos hace perder el sentido más propio de nuestra existencia, es decir, su carácter intrínsecamente relacional, sino que también, como escribe Roberto Esposito, impide la expansión del cuerpo que querría salvaguardar, y “de hecho, más allá de cierto punto, corre el riesgo de destruirlo”. Más allá de un cierto punto”, por supuesto, porque ningún cuerpo humano, y ni siquiera un cuerpo político, podría “sobrevivir a las amenazas que lo minan desde fuera y desde dentro sin un sistema inmunitario de defensa”³⁸. He aquí que, cuando la inmunización es excesiva, perdemos esa relacionalidad que nos es constitutiva, porque “el yo -o el sí mismo- no es algo que precede a la inmunización llamada a defenderlo, sino su resultado, el resultado de la intersección productiva de la identidad y la alteridad, de una identidad alterada desde el principio”³⁹. Una vez más, aquí se cuestiona la ilusión de que los individuos preceden a la sociedad, donde no somos sino el resultado de una contaminación incesante entre el interior y el exterior. La hipermodernidad disuelve los

inocularci il vaccino, e anche dai cibi insalubri che contaminano il nostro corpo perfetto. Solo che, in ciascuno di questi casi, questo eccesso di immunizzazione non solo fa perdere il senso più proprio della nostra esistenza, ovvero il suo carattere intrinsecamente relazionale, ma anche, come scrive Roberto Esposito, impedisce l'espansione del corpo che vorrebbe salvaguardare, e «anzi, oltre un certo punto, rischia di distruggerlo». “Oltre un certo punto”, ovviamente, perché nessun corpo umano e nemmeno un corpo politico potrebbe «sopravvivere alle minacce che lo insidiano dall'esterno e dell'interno senza un sistema immunitario di difesa»³⁸: ecco, quando l'immunizzazione è eccessiva si perde quella relazionalità che ci è costitutiva, perché «l'io – o il sé – non è qualcosa che precede l'immunizzazione chiamata a difenderlo, ma il suo esito, frutto dell'incrocio produttivo di identità e alterità, di un'identità fin dall'inizio alterata»³⁹. Ancora una volta, qui, è in questione l'illusione che gli individui precedano la società, laddove non siamo che l'esito di una contaminazione incessante tra il dentro e il fuori.

L'ipermodernità dissolve legami comunitari, fluidifica identità stabili, cancella i confini perimetrati.

lazos comunitarios, fluidifica las identidades estables, borra las fronteras perimetrales. Todo lo sólido se disuelve en el aire, después de todo, Marx escribió sobre la modernidad capitalista. Pero, al mismo tiempo, este tiempo hipermoderno constituye nuevos vínculos. El llamamiento al individuo para que se convierta en “empresario de sí mismo”, su individualismo performativo radical, constituye el nuevo vínculo social, no menos contundente que el anterior; y mientras uno es llamado a radicalizar su cualidad “individual”, al mismo tiempo Surgen nuevas formas de comunitarismo, nuevas formas de identidad muy fuertes, tanto en el sentido del retorno a las pequeñas patrias, que ha dado lugar a la marea ascendente de los diversos soberanismos, como en el sentido de la multiplicación de identidades colectivas subculturales cerradas y replegadas sobre sí mismas, marcadas por un aislamiento tan fuerte como el del individuo de rendimiento. El individualismo, escribe el filósofo Paolo Godani, “no excluye en absoluto, sino que exige un suplemento de comunitarismo. La producción de una individualidad fría, propietaria y puramente competitiva va constantemente acompañada del recurso a valores “cálidos”, comunitarios, capaces de suavizar

Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria, del resto, scriveva Marx a proposito della modernità capitalistica. Ma, allo stesso tempo, questo tempo ipermoderno costituisce nuovi legami. L'appello all'individuo a diventare “imprenditore di se stesso”, il suo radicale individualismo performativo, costituisce il nuovo legame sociale, non meno cogente del precedente; e mentre si è chiamati a radicalizzare la propria qualità “individuale”, allo stesso tempo sorgono nuove forme di comunitarismo, nuove forme identitarie molto forti, sia nel senso del ritorno alle piccole patrie, che ha fatto sorgere la marea montante dei vari sovranismi, sia nel senso della moltiplicazione delle identità collettive subculturali chiuse e ripiegate in se stesse, segnate da un isolamento altrettanto forte di quello dell'individuo prestazionale.

L'individualismo, scrive il filosofo Paolo Godani, «non esclude affatto, ma anzi richiede un supplemento di comunitarismo. La produzione di una fredda individualità proprietaria e puramente concorrenziale viene costantemente accompagnata dal ricorso ai valori “caldi”, comunitari, capaci di smussarne le asprezze anti-sociali. L'individuo è tale anche in quanto è calorosamente, affetti-

su dureza antisocial. El individuo también es tal en la medida en que está cálida y afectivamente unido a una comunidad de semejantes. No es casualidad, por ejemplo, que la única forma en que las democracias occidentales han sido capaces de integrar las demandas de las minorías (sexuales, culturales, etc.) haya sido a través del multiculturalismo, es decir, de la compartimentación de la sociedad en identidades colectivas que tienden al aislamiento⁴⁰.

La proclamación de la pérdida de los lazos sociales (la sociedad no existe, sólo existen los individuos) es, pues, la llegada al poder de un nuevo Padre, funcional a la acumulación de capital: subyuga a los seres humanos convirtiéndolos en “individuos”, es decir, construyendo la ilusión ideológica de que cada uno es su propio empresario, que puede y debe disfrutar sin límite ni medida, y que las relaciones con el otro -la dimensión común primaria- no son más que un residuo secundario, un movimiento posterior a la existencia del individuo como entidad monádica.

Pero si la dimensión (de lo) común es sólo secundaria y posterior, es natural que el individuo vea al otro como un posible enemigo, y que el muro, la fortaleza a construir a su alrededor, sea una dimensión primigenia. El afán de seguridad

vamente ligado a una comunidad de simili. Non è un caso, ad esempio, se l'unica maniera in cui le democrazie occidentali hanno saputo integrare le istanze delle minoranze (sessuali, culturali ecc.) è stata quella del multiculturalismo, ovvero di una compartimentazione della società in identità collettive tendenzialmente isolate».⁴⁰

La proclamazione della perdita di legami sociali (la società non esiste, esistono solo gli individui) è dunque l'avvenuta presa di potere di un nuovo Padre, funzionale all'accumulazione del capitale: esso assoggetta gli esseri umani facendone “individui”, ovvero costruendo l'illusione ideologica che ognuno è imprenditore di se stesso, che può e deve godere senza limite né misura, e che le relazioni con l'altro - la dimensione comune primaria - non sono che un residuo secondario, un movimento successivo all'esistenza dell'individuo come ente monadico.

Ma se la dimensione (del) comune è solo secondaria e successiva, è naturale che l'individuo veda l'altro come un nemico possibile, e che il muro, la fortaleza da costruire attorno a sé sia una dimensione primigenia. La pulsione securitaria che appare oggi esorbitante, ed è sotto gli occhi di tutti nell'età di sovranismi, iden-

Figura 2. 18.-

Figura 2. 18.-



que hoy parece desorbitado, y que está bajo los ojos de todos en la era del soberanismo, del identitarismo y del racismo, se inscribe inmediatamente en el pensamiento de una sociedad que sólo existe después de los individuos. Este hecho salta a la palestra ahora que el deseo de seguridad, y la tendencia a construir al otro como enemigo, es más acuciante y está más presente porque se percibe que la propia condición de goce está en riesgo.

En esta postura de cierre, he aquí la apelación al hombre fuerte (a un Padre, podríamos decir, con mayúscula reforzada) y la búsqueda de lo semejante, de un espejo que sostenga una identidad demasiado frágil. Buscamos espejos que nos tranquilicen, de los que obtener aprobación y reconocimiento (y las redes sociales, que construyen perfiles e identidades ficticias sobre las que proyectamos nuestros rasgos idealizados, cumplen esta función). Se busca un otro que nos haga existir como unidad.

En un contexto de crisis recesiva, cada vez es más fácil crear pequeñas comunidades de individuos que se descubren semejantes, que se apoyan mutuamente en su propia identidad inestable; y cada vez es más fácil expulsar al otro como un factor perturbador, un grano de arena molesto en el diseño de una figura plena, com-

titarismi e razzismi, è inscritta immediatamente nel pensiero di una società che esiste solo successivamente agli individui. Questo dato di fatto balza agli occhi in maniera più evidente ora che il desiderio di sicurezza, e la tendenza a costruire l'altro come nemico, si fa più pressante e presente perché la propria condizione di godimento viene percepita come a rischio.

In questa postura di chiusura, ecco l'appello all'uomo forte (a un Padre, si potrebbe dire, con la maiuscola rafforzata) e la ricerca del simile, di uno specchio che sostenga un'identità troppo fragile. Si cercano specchi che ci rassicurino, da cui ottenere approvazione e riconoscimento (e i social, che costruiscono profili e identità fittizie su cui proiettare i propri tratti idealizzati, adempiono a questa funzione). Si cerca un altro che ci faccia esistere come unità.

In un contesto di crisi recessiva, è sempre più facile che si creino piccole comunità di individui che si scoprono simili, che si sostengono a vicenda nella propria identità instabile; ed è sempre più facile che si espella l'altro in quanto fattore disturbante, fastidioso granello di sabbia nel disegno di una figura piena, integra. Facilmente, perciò, l'altro diventa il nemico:

pleta. Fácilmente, por tanto, el otro se convierte en el enemigo: y, cada vez más, se tiende a ver al enemigo en todas partes. La era de los muros es también la era de la paranoia colectiva, en la que el otro se convierte en el portador de la culpa y la encarnación del mal. Un proceso, el de fantasear al otro, que se activa más fácilmente allí donde el aislamiento y la ausencia de vínculos son más fuertes. Pensemos, por poner sólo un ejemplo, en cómo el racismo y el miedo al “diferente” son (según las encuestas) mucho más fuertes allí donde la presencia real del otro es más escasa. El consumismo de masas no es en absoluto ajeno a la creciente paranoia colectiva, escribió el psicoanalista Luigi Zoja en su *Paranoia*, porque “no fomenta la sospecha de sí mismo y el sentimiento de culpa, sino todo lo contrario: disfrutemos de todos los bienes que los tiempos ponen a nuestra disposición, sugiere. Da a entender que tenemos derecho, porque nuestra conciencia está tranquila. Es incapaz de llorar porque no está pre-parada para la renuncia”⁴¹.

El Otro se convierte en enemigo porque, en la era de los muros, la diferencia es una amenaza para la propia identidad, demasiado fluida. En un mundo en el que buscamos espejos que nos den una imagen completa, la diferencia asusta.

e, sempre di più, si tende a vedere il nemico dovunque. L'età dei muri è dunque anche l'età della paranoia collettiva, in cui l'altro diventa portatore di colpa e incarnazione del male. Un processo, quello di fantasmizzazione dell'altro, che si attiva più facilmente dove più forti sono l'isolamento e l'assenza di legami. Basti pensare, per fare un solo esempio, a come il razzismo e la paura del “diverso” siano (ce lo dicono i sondaggi) assai più forti dove la presenza reale dell'altro è più scarsa.

Il consumismo di massa non è affatto estraneo alla crescente paranoia collettiva, ha scritto lo psicoanalista Luigi Zoja nel suo *Paranoia*, perché «non incoraggia l'autosospetto e i sentimenti di colpa, ma proprio il loro contrario: godiamoci tutti i beni che i tempi ci mettono a disposizione, suggerisce. Sottintende che ne abbiamo il diritto, perché la nostra coscienza è a posto. È incapace di lutto perché impreparata alla rinuncia»⁴¹.

L'Altro diventa un nemico perché, nell'età dei muri, la differenza è una minaccia alla propria identità troppo fluida. In un mondo in cui si cercano specchi che ci restituiscano un'immagine integra, la difformità spaventa.

La paura e la paranoia sono alla

a la necesidad de entender la disimilitud a través de categorías y patrones reconocibles, lo que amortigua su impacto desestabilizador en la estructura identitaria. La identidad rechaza la crisis y normaliza la alteridad no reconociéndola como tal, sino como su reverso. La alteridad se transforma en una imagen invertida de sí misma, asumiendo lo negativo, donde la identidad es lo positivo. Este es, al fin y al cabo, el viejo mecanismo de producción de la alteridad analizado por Said en *Orientalismo*⁴². No vemos al otro, sino la imagen que proyectamos sobre él. Y es una imagen que dice más de nosotros mismos que del otro.

Este mecanismo se reconoce a diario en la construcción de la imagen del inmigrante que hacen los medios de comunicación de masas: unas televisiones más que otras, unos periódicos más que otros... pero es un estereotipo que recorre la mayoría de los medios, así como el sentido común. A lo largo de los años se ha investigado mucho sobre cómo se representa la figura del inmigrante en los medios de comunicación de masas.⁴³

La representación mediática de los inmigrantes es con demasiada frecuencia estigmatizadora y criminalizadora. Los inmigrantes son figuras en la sombra, desti-

base del bisogno di comprendere la difformità attraverso categorie e schemi riconoscibili, che ne attutiscano l'impatto destabilizzante per la struttura identitaria. L'identità rifiuta la crisi, e normalizza l'alterità non riconoscendola come tale, ma come il rovescio di se stessa. L'alterità viene trasformata in un'immagine rovesciata di sé, assumendo i caratteri negativi, laddove l'identità è il positivo. E' questo, del resto, il secolare meccanismo di produzione dell'alterità analizzato da Said in *Orientalismo*⁴². Non si vede l'altro, ma l'immagine che noi proiettiamo su di lui. Ed è un'immagine che racconta più di noi stessi che non dell'altro.

Questo meccanismo lo si riconosce quotidianamente nella costruzione dell'immagine migrante fatta dai mass media: alcune tv più di altre, alcuni quotidiani più di altri – ma si tratta di una stereotipia che attraversa la maggioranza dei media, nonché il senso comune. Sono moltissime le ricerche effettuate negli anni sulle modalità di rappresentazione della figura del migrante nei mass media.⁴³

La rappresentazione mediatica dei migranti è troppo spesso stigmatizzante e criminalizzante. I migranti sono figura dell'om-

nadas a los inmigrantes ilegales, donde el inmigrante ilegal es, etimológicamente, el que está en la sombra, y por tanto el hombre del saco, el hombre de la arena de Hoffman que Freud tomó como la figura de lo *umheimlich*, lo perturbador que emerge del inconsciente, lo que nos aterroriza hasta el punto de no reconocer en él una figura de nuestro reprimido²⁵. Este hombre negro suele ser representado a través de la mirada orientalizante: es un sujeto que nunca tiene voz propia. No se cuenta a sí mismo, sino que es contado, y confundido en categorías generalizadoras, donde la voz, el nombre, el rostro desaparecen. Sólo hay fantasmas colectivos. Fantasmas que generan problemas: los migrantes son un problema y una emergencia, como un virus o un tsunami. Una catástrofe natural que hay que amortiguar por todos los medios. En cualquier caso, nunca forman parte de una relación, salvo como portadores de problemas: desembarcan, roban, matan, violan, nos quitan la casa y el trabajo. Por lo demás, sólo aparecen como sujetos pasivos, ya sea como objetos de asistencia (y por tanto, como he dicho, de la mirada compasiva) o como objetos de políticas de control (detención, desahucios, expulsiones...).

bra, clandestini destinali, dove il clandestino è, etimologicamente, colui che sta nell'ombra, e dunque l'uomo nero, il *sandmann* di Hoffman che Freud prese a figura dell'*umheimlich*, il perturbante che affiora dall'inconscio, ciò che ci terrorizza nella misura in cui non riconosciamo in lui una figura del nostro rimosso⁴⁴.

Questo uomo nero viene rappresentato solitamente attraverso lo sguardo orientalizzante: è un soggetto che non ha mai voce propria. Non si racconta, ma viene raccontato, e confuso in categorie generalizzanti, dove scompaiono voce, nome, volto. Ci sono solo fantasmi collettivi. Fantasmi che generano problemi: i migranti sono un problema e un'emergenza, come un virus o uno tsunami. Una calamità naturale da tamponare con ogni mezzo possibile. In ogni caso, mai parte in causa di una relazione, se non come portatori di problemi: essi sbarcano, rapinano, uccidono, violentano, ci tolgono le case e il lavoro. Altrimenti compaiono solo come soggetti passivi, sia come oggetti di assistenza (e dunque, come dicevo, lo sguardo compassionevole) sia come oggetti di politiche di controllo (detenzione, sgomberi, espulsioni...).

Desde los años noventa se ha establecido un vínculo muy estrecho, tanto en los medios de comunicación como en el imaginario colectivo, entre inmigración y seguridad, vínculo que se ha desarrollado paralelamente al creciente empobrecimiento de la economía italiana. La retórica de la desesperación se convirtió en uno de los modos predominantes en la representación del inmigrante. Desesperados partiendo, navegando, desembarcando. Multitudes sin rostro ni nombre cruzando los mares. Frente a esto, y en cierto modo reflejando esta representación, está la historia de “los que lo consiguieron”. En ese caso, y sólo en ese caso (pero un caso no demasiado frecuente), el emigrante adquiere un nombre y una historia, una singularización funcional al relato del “éxito individual”. Esta parece ser la condición para que el emigrante emerja de la multitud anónima y clandestina de los desesperados.

Es interesante observar la transformación de la representación de los “inmigrantes” en el periodismo y el fotoperiodismo italianos desde la década de 1980 (cuando la inmigración empezó a convertirse en un fenómeno progresivamente relevante) hasta la actualidad.⁴⁵

En la década de 1980, el inmigrante es predominantemente ne-

Fin dagli anni '90 tra novanta si è stabilito uno strettissimo legame, nelli'immaginario sia mediatico che collettivo, tra immigrazione e sicurezza, un legame che si è sviluppato parallelamente all'imporimento crescente dell'economia italiana.

La retorica della disperazione diventa una delle modalità prevalenti nella rappresentazione del migrante. I disperati che partono, navigano, sbarcano. Folle senza volto e senza nome che attraversano i mari. A fronte di questo, e in qualche modo speculari a questa rappresentazione, il racconto di “quelli che ce l'hanno fatta”. In quel caso, e solo in quel caso (ma un caso non troppo frequente), il migrante acquista un nome e una storia, una singolarizzazione funzionale al racconto del “successo individuale”. Sembra essere questa la condizione per fare uscire il migrante dalla folla anonima e clandestina dei disperati.

E' interessante riprendere la trasformazione nella rappresentazione degli “immigrati” nel giornalismo e nel fotogiornalismo italiano dagli anni ottanta (quando l'immigrazione comincia a farsi un fenomeno progressivamente rilevante) a oggi.⁴⁵

Negli anni ottanta, l'immigrato è prevalentemente il nero. Spesso

gro. A menudo, la categoría 'negro' acaba "incluyendo a todos los extranjeros". Los inmigrantes se ven atrapados en el espacio público en condiciones de relativa pobreza, lo que los retrotrae incuestionablemente a un origen tercermundista y los identifica como potenciales inmigrantes ilegales⁴⁶. La condición de ilegalidad de entonces sigue caracterizándose como una desventaja, ya que les obliga a realizar trabajos informales, desprotegidos y arriesgados. Las fotografías de los reportajes no alimentan todavía el miedo a la invasión, ni el de la criminalidad. Mujeres y hombres están presentes en proporciones equilibradas. El tema principal es la inmigración de los pobres del *Tercer Mundo*, y el marco predominante el del racismo/explotación. Es en este periodo cuando cristaliza el estereotipo del vendedor ambulante (definido, con un término estigmatizador, *vu' cumprà*), que es el más visible y el más fotografiado. En la nueva década aparecen otros imaginarios, inicialmente vinculados a la dimensión local. Se ven sujetos que han ocupado áreas metropolitanas o suburbios: es el imaginario del gueto. Ya no se habla de *negros* del *Tercer Mundo*, asociándolos al marco del racismo/explotación, sino de culturas nacionales o étnicas más

la categoría dei *neri* finisce "per includere tutti gli stranieri. Gli immigrati sono colti nello spazio pubblico in condizioni di povertà relativa, riportandoli tutti indistintamente ad un'origine terzomondista e identificandoli come potenziali clandestini"⁴⁶ La condizione di clandestinità all'epoca è ancora connotata come un handicap, dal momento che costringe a un lavoro informale, non tutelato, rischioso. Le fotografie dei servizi giornalistici ancora non alimentano nella paura dell'invasione, né quella della criminalità. Le donne e gli uomini sono presenti in misura bilanciata. Il tema portante è l'immigrazione dei poveri del *terzo mondo*, e il frame prevalente quello del razzismo/sfruttamento. E' in questo periodo che si cristallizza lo stereotipo dell'ambulante (definito, con un termine stigmatizzante, *vu' cumprà*), che è il più visibile e il più fotografato.

Nel nuovo decennio appaiono altri immaginari, inizialmente legati alla dimensione locale. Si vedono soggetti che hanno occupato aree metropolitane o borghi: è l'immaginario del ghetto. Non si parla più di *neri* del *terzo mondo*, associandoli al frame del razzismo/sfruttamento, ma di culture nazionali o etniche più specifiche associandole al frame

Figura 2. 19.-

Figura 2. 19.-

TOMMASO PINCIO
CINACITTÀ

EDIZIONE 2014  STILE E ARTE NEL NOVECENTO



las al marco de la delincuencia y la desviación.

El salto cualitativo se produce en 1991, con la llegada de inmigrantes albaneses tras la caída del régimen comunista. Comienza oficialmente el imaginario de la invasión, simbolizado por la foto de la masa de hombres albaneses en el muelle del puerto de Brindisi retenidos por un cordón de policías como si fueran una frágil frontera. Es el marco de la invasión, pero también de la amenaza, hecha visible por la máscara blanca que llevan los agentes: el contagio. En ese momento, con la llegada masiva de los albaneses, visiblemente pobres, la categoría de negros y tercermundistas, y de pobreza, deja de ser prescindible, y se afirma la diferenciación ética entre etnias, los buenos (los sijs, los fili-pinos) y los malos.⁴⁷ El marco de la delincuencia y la desviación se sustituye casi de repente por el del racismo: primero malos nosotros, ahora malos ellos. Y, mientras la estigmatización étnica se extiende -es como un contagio-, se nos asegura que no somos racistas: el racismo, por el contrario, se limita a grupos marginales como los cabezas rapadas y otras minorías xenófobas. Como siempre, los italianos son *buena gente*.

El tema de la explotación se circunscribe casi exclusivamente a la

della criminalità e della devianza.

Il salto di qualità si ha nel 1991, con l'arrivo di migranti albanesi dopo il crollo del regime comunista. Comincia ufficialmente l'immaginario dell'invasione, simboleggiato dalla foto della massa di uomini albanesi sulla banchina del porto di Brindisi trattenuti da una cordata di poliziotti come fossero un fragile confine. E' il frame dell'invasione, ma anche della minaccia, resa visibile della mascherina bianca indossate dagli agenti: il contagio. A questo punto, con l'arrivo in massa degli albanesi, così visibilmente poveri, la categoria di neri e di terzo mondo, e di povertà, non è più spendibile, e si afferma la differenziazione etica tra etnie, quelle buone (i sikh, i filippini) e quelle cattive.⁴⁷ Il frame criminalità/devianza si sostituisce quasi all'improvviso quello del razzismo: prima cattivi noi, ora cattivi loro. E, mentre si diffonde - questo sì come un contagio - la stigmatizzazione etnica, ci si rassicura che non siamo razzisti: il razzismo, anzi, viene confinato a gruppi marginali come skinhead e altre minoranze xenofobe. Come sempre, gli italiani sono *brava gente*.

Il tema dello sfruttamento viene confinato quasi del tutto alle campagne del sud, e lì torna la

campiña meridional, y allí vuelve a prevalecer la representación del *negro*. El imaginario predominante del inmigrante es ahora el de la masa de invasores: más de diez años después de los albaneses de Brindisi, otra foto simbólica similar es la del desembarco de muchos kurdos en 2002 en Catania. Esa foto sería publicada por el diario de la Lega Nord, La Padania, con la leyenda L'orda, y la Lega la retomaría en sus campañas electorales. Un símbolo poderoso y significativo, esta masa fotografiada desde arriba, borrosa sin distinción y amenazadora en su "ocultación masiva".

En los años 90, se construyó también el marco de la esclavitud y el tráfico por parte del crimen organizado, en el que el propio limpia-cristales, representado como tal en los semáforos, alude a una amenaza desviada que le persigue y maniobra. De vez en cuando aparecen historias "positivas": pero siempre son historias personales, de personas de éxito que lo han conseguido, retratadas con un decoro estético propio de un estatus social elevado; la figura ordinaria del trabajador, que en cambio constituye el grueso de la realidad de los inmigrantes en el país, desaparece.

En cuanto a la mujer¹²³ inmigrante, se la representa de tres maneras, resumidas por Francesca Decimo y

prevalencia della rappresentazione del nero. L'immaginario prevalente dell'immigrato è ormai quello della massa di invasori: più di dieci anni dopo degli albanesi a Brindisi, un'altra foto simbolo simile è quella dello sbarco di molti curdi nel 2002 a Catania. Quella foto sarà pubblicata dal quotidiano della Lega Nord, La Padania, con la scritta L'orda, e la Lega la riprenderà nelle sue campagne elettorali. Un simbolo potente e significativo questa massa ripresa dall'alto, confusa senza distinzioni e minacciosa nella sua "clandestinità di massa".

Negli anni novanta viene costruito anche il frame della schiavitù e della tratta della criminalità organizzata, per cui il lavavetri stesso, raffigurato in quanto tale ai semafori, allude a una minaccia deviante che gli sta dietro e lo manovra. Di tanto in tanto compaiono storie "positive": ma sono sempre storie personali, di persone di successo, che ce l'hanno fatta, ritratte con un decoro estetico proprio di uno status sociale elevato; scompare invece la figura ordinaria del lavoratore, che invece costituisce la gran parte della realtà degli immigrati nel paese.

Quanto alla donna migrante, viene rappresentata in tre modalità, riassunte da Francesca Decimo

Cristina Demaria⁴⁸. En primer lugar, como mujer exótica, representada, según los cánones orientalistas habituales, como *belleza negra*, donde el brillo del cuerpo negro se asocia en la elección de las imágenes con su animalidad. Como había escrito Franz Fanon en *Cuero negro màscaras blancas*⁴⁹, “la negritud activa en la blancura dimensiones que recuerdan la vitalidad, la genitalidad y la sexualidad, características que deberían indicar la nostalgia de un poder natural, un bosque del que uno se siente separado y al que la negritud, con su cuerpo, re-cuerda instintivamente”. La mujer negra rememora una naturaleza primitiva, bárbara, fascinante y aterradora al mismo tiempo, estetizada también en este primitivismo al relatar, por ejemplo, la infibulación o la esclavitud del comercio de prostitutas nigerianas. La mujer islámica también es objeto de una estetización primitiva, donde se la representa casi exclusivamente como portadora de un velo: desaparece en este objeto fetiche que la oculta. La segunda modalidad es la de la mujer solidaria, la cuidadora olvidadiza de sí misma, consignada a un destino sacrificial como nuevo ángel del hogar: su femenino se opone especularmente al primero, en la representación más tradicional de la mujer como

e Cristina Demaria⁴⁸. Anzitutto come *donna esotica*, rappresentata, secondo i consueti canoni orientalistici, come *Black beauty*, dove la lucentezza del corpo nero si associa nella scelta delle immagini alla sua animalità. Come Franz Fanon aveva scritto in *Pelle nera maschere bianche*⁴⁹, “il nero attiva nel bianco dimensioni che richiamano alla vitalità, alla genitalità e alla sessualità, caratteristiche che dovrebbero indicare la nostalgia per una potenza naturale, una foresta da cui ci si sente separati e a cui il nero, con il suo corpo, istintivamente richiama.” La donna nera richiama una natura primitiva, barbara, affascinante e spaventosa nel medesimo tempo, estetizzata in questa primitività anch quando si racconta, ad esempio, l’infibulazione o la schiavitù della tratta delle prostitute nigeriane. Anche la donna islamica è oggetto di un’estetizzazione primitiva, dove viene rappresentata quasi esclusivamente come portatrice di velo: scompare in questo oggetto feticcio che la dissimula. La seconda modalità è quella della *donna cura*, ovvero la badante dimentica di se stessa, consegnata a un destino sacrificale di nuovo angelo del focolare: il suo femminile è specularmente opposto al primo, nella più tradizionale rappresentazione

puta o santa. Y, de hecho, el tercer modo de representación es precisamente el de la mujer prostituta, otro foco típico de los medios de comunicación de masas, donde la prostitución extranjera constituye un espacio social transgresor que es, en definitiva, aceptable.

Que éste es el sentido común no es sólo el caso de la representación mediática, sino también de la representación ampliamente utilizada en las series de televisión italianas. Un excelente estudio de caso⁵⁰ para comprender cómo se construye la imagen del inmigrante es el de los papeles interpretados en varias series de televisión por Gabriele de Luca, un actor italo-brasileño que, debido a su naturaleza mestiza, se utiliza principalmente para encarnar papeles de inmigrantes, de distintos orígenes, independientemente de sus características somáticas: De Luca es indistintamente magrebí en *Primo y prima*, senegalés en *Don Luca c'è*, etíope en *Sposami*. Esto ya es un indicio relevante de cómo el inmigrante no es representado ni percibido en su singularidad, sino dentro de la categoría generalizadora de extranjero: si para un productor de televisión no es un problema utilizar a un italo-brasileño para retratar a un senegalés, es porque los inmigrantes consti-

della donna come *puttana* o *santa*. E infatti la terza modalità di rappresentazione è proprio quella della donna prostituta, altro focus tipico dei mass media, dove la prostituzione straniera si costituisce uno spazio sociale trasgressivo tutto sommato accettabile.

Che il senso comune sia questo non è cosa propria solo della rappresentazione mediatica, ma anche quella, di larga diffusione, delle serie tv italiane. Un ottimo case study⁵⁰ per capire come viene costruita l'immagine del migrante è quello sulle parti recitate in diverse serie tv da Gabriele de Luca, un attore italo brasiliano che, per la sua natura meticcia, viene prevalentemente utilizzato per impersonare ruoli di immigrati, di diversa provenienza, indipendentemente dalle caratteristiche somatiche: De Luca è indifferente maghrebino in *Cugino e cugino*, senegalese in *Don Luca c'è*, etiope in *Sposami*. Già questo è indice rilevante come il migrante non sia né rappresentato né percepito nella sua singolarità, ma entro la categoria generalizzante di straniero: se non è un problema per un produttore tv utilizzare un italo brasiliano per rappresentare un senegalese, è perché gli immigrati costituiscono nella percezione comune – e nella rappre-

Figura 2. 20.-

Figura 2. 20.-



tuyen en la percepción común -y en la representación seriada que la amplifica- un grupo único, todos iguales, y no merecen una mirada más singular, más cercana, que produzca nuevos conocimientos. En esta nube indistinta, los etnónimos se convierten con la misma indiferencia unos en otros, donde el mínimo común denominador es siempre el no reconocimiento de una identidad individual: “el pakistaní”, “el magrebí”, “el senegalés” son formas idénticas de hacer desaparecer la singularidad, que permanece oculta por una etiqueta categorizadora y distanciadora.

Analizando los papeles asignados a De Luca, encontramos una imagen casi siempre ligada a la marginalidad social, cuando no a la criminalidad, y en cualquier caso vinculada a una fragilidad social y económica importante. De Luca es gángster y traficante de drogas, y escapa del papel sólo para ser camarero (en *Un amore e una vendetta*) o -en la cumbre de su ascenso social- sumiller (en *La ladra*). De algún modo, siempre está representada la obviedad de una autopercebida superioridad de la blancura: como cuando, por poner un ejemplo, es obvio que un senegalés no puede tener conocimientos tecnológicos; o cuando en la celebración de una

sentazione seriale che va ad amplificarla - sono un gruppo unico, tutti uguali, e non meritano uno sguardo più singolare, ravvicinato, che produca nuova conoscenza. In questa nube indistinta, gli etnonimi si convertono altrettanto indifferentemente l'uno dall'altro, laddove il minimo comun denominatore è sempre il mancato riconoscimento di un'identità individuale: “il pakistano”, “il maghrebino”, “il senegalese” sono tutta modalità identiche per far scomparire la singolarità, che resta occultata da un'etichetta categorizzante e distanziante.

Analizzando i ruoli assegnati a De Luca, troviamo un'immagine quasi sempre legata alla marginalità sociale, quando non alla criminalità, e comunque legata a una rilevante fragilità sociale e economica. De Luca è malvivente e spacciatore, e sfugge al ruolo solo per essere un cameriere (in *Un amore e una vendetta*) o - al colmo della sua ascesa sociale - sommelier (in *La ladra*). E' in qualche modo sempre rappresentata la scontatezza di una auto-percepita superiorità del bianco: come quando, per fare un esempio, è ovvio che un senegalese non possa avere alcuna nozione tecnologica; o quando nella celebrazione di un matrimonio etio-

boda etíope se destaca el aspecto de “extrañeza”, de atraso cultural, como herencia de culturas arcaicas y tribales. Y, en cualquier caso, siempre es el inmigrante varón el que ocupa un lugar central en la representación, donde en cambio la mujer siempre está subordinada, ya sea hermana, esposa o incluso una mera aparición en efígie en el relato masculino.

El extranjero, por tanto, es narrado como invasor y como alteridad ajena (el término inglés *alien* traduce bien la construcción del extranjero como alteridad). Invasor en la medida en que se percibe como una amenaza para la integridad del territorio, donde el espacio territorial se imagina como una comunidad. Desde este punto de vista, la construcción de la imagen del inmigrante a través de la prevalencia de la narrativa del desembarco es decisiva.

(Volveré específicamente sobre este elemento del mar y la amenaza a la identidad). Extranjero como alteridad inasimilable y como virus, es decir, como algo que actúa desde dentro del cuerpo, clandestinamente. El *alien* es un agente contaminante que ataca el cuerpo identitario de la comunidad. Y la agresión nos lleva a un tercer modo de narración: el del criminal. Tres son, pues, las metáforas predominantes en el imaginario para descri-

pe viene evidenciado l'aspetto di “stranezza”, di arretratezza culturale, come il retaggio di cultura arcaiche e tribali. E, comunque, a essere centrale nella rappresentazione è sempre l'immigrato di genere maschile, dove invece la donna è sempre subordinata, che sia sorella, moglie, oppure anche solo comparsa in effigie nel racconto del maschio.

Lo straniero, dunque, viene raccontato come un invasore e come un'alterità aliena (il termine inglese *alien* rende bene la costruzione dello straniero in quanto alterità). Invasore in quanto percepito come minaccia all'integrità del territorio, laddove lo spazio territoriale viene immaginato come una comunità. Da questo punto di vista è decisiva la costruzione dell'immagine migrante mediante la prevalenza della narrativa degli sbarchi. (Tornerò in maniera specifica su questo elemento del mare e della minaccia all'identità). Alterità aliena in quanto alterità inassimilabile e come virus, ovvero come qualcosa che agisce da dentro il corpo, clandestinamente. L'*alien* è un agente contaminatore, che aggredisce il corpo identitario della comunità. E l'aggressione ci porta a una terza modalità di racconto: quella del criminale. Tre, dunque, le meta-

bir al emigrante: el territorio, el cuerpo y el hogar.⁵¹

En las narraciones hay múltiples formas de referirse a este imaginario. En *L'uomo verticale*⁵², de Davide Longo, novela de cierto éxito, se recurre al repertorio imaginario de la invasión, relatando una nación presa de la barbarie y amenazada por invasores denominados genéricamente los Forasteros, y el protagonista debe abandonar su país junto con sus hijos para encontrar la salvación. En este caso, la imagería de la invasión parece ser un dispositivo neutro, funcional a la narración del Último Hombre, que puede interpretarse en ambos sentidos: bien en el del miedo al Otro, bien en el sentido de la representación de un viaje migratorio en busca de una vida mejor. O bien el miedo a la invasión puede transfigurarse en clave distópica, como en *Il condominio di Via della Notte*⁵³, de Maria Attanasio, en la que se escenifica la ciudad de Nordia - con una obvia referencia a la independencia padana del partido xenófobo Lega-, donde rige un estricto control social y donde los inmigrantes sólo pueden vivir en los márgenes de la ciudad. O, de nuevo, el miedo a la invasión puede asumirse e invertirse,

fore prevalenti nell'immaginario per dire il migrante: il territorio, il corpo e la casa.⁵¹

Nelle narrazioni sono molteplici le modalità di far riferimento a questo immaginario. In *L'uomo verticale* di Davide Longo⁵², un romanzo di qualche successo, si attinge al repertorio immaginale dell'invasione raccontando una nazione in preda alla barbarie, e minacciato da invasori genericamente chiamati gli Esterni, e il protagonista deve lasciare il proprio paese insieme ai propri figli per trovare salvezza. In questo caso l'immaginario dell'invasione sembra un dispositivo neutro, funzionale alla narrazione dell'*ultimo uomo*, che può essere giocato in ambo i sensi: sia in quello della paura verso *l'altro*, sia nel senso della rappresentazione di un cammino migrante in cerca di una vita migliore. Oppure la paura dell'invasione può essere trasfigurata in chiave distopica, come in *Il condominio di Via della Notte* di Maria Attanasio⁵³, dove viene messa in scena la città di Nordia - con evidente riferimento all'indipendentismo padano del partito xenofobo della Lega - dove vige un ferreo controllo sociale, e dove i migranti possono vivere solo ai bordi della città. Oppure, ancora, la paura dell'invasione può essere

como en el caso de la película de Gipi *The Last Earthling*⁵⁴, en la que son los alienígenas las víctimas de la violencia humana.

Entre las diversas narrativas literarias, la invasión de una alteridad alienígena se encuentra en la *science fiction*. El modelo clásico de infiltración clandestina es el de *Inasione of the body snatchers*.

Daniele Comberiati analizó el mito de la pureza racial en la *science fiction* italiana, donde la figura del *otro*, un híbrido que es en parte humano y en parte máquina, refleja la deshumanización de los grupos que no se adhieren a los estándares caucásicos, heterosexuales y patriarcales.⁵⁵ En concreto, Comberiati examinó una serie de novelas distópicas escritas entre 2004 y 2009 que escenifican una obsesión xenófoba y antiislámica: el protagonista suele ser un hombre blanco que pertenece a la clase media o alta, incluso cuando lucha por los derechos de los extranjeros. Los temas cruciales son la invasión islámica y el choque de civilizaciones. Por ejemplo, en *Milano ultima fermata*, de Simone Farè,⁵⁶ Milán es una ciudad energéticamente independiente -en posesión de la Energía Pura, y por tanto floreciente en una Europa marcada por el choque de civilizaciones entre el Islam y la Cristiandad- y aislada, una ciudad-estado protegida

assunta e rovesciata, come nel caso del film *L'ultimo terrestre* di Gipi⁵⁴, in cui sono gli alieni a essere le vittime della violenza umana.

Tra le varie narrazioni letterarie, l'invasione di un'alterità aliena si ritrova nella *science fiction*. Il modello classico di un'infiltrazione clandestina è quello dell'*Invasione degli ultracorpi*.

Daniele Comberiati ha analizzato il mito della purezza razziale nella *science fiction* italiana, dove la figura dell'*altro*, ibrido in parte umano e in parte macchina, riflette la deumanizzazione dei gruppi che non aderiscono agli standard caucasicci, eterosessuali e patriarcali.⁵⁵ In particolare, Comberiati ha preso in esame alcuni romanzi distopici scritti tra il 2004 e il 2009 che mettono scena l'ossessione xenofoba e anti islamica: il protagonista è spesso un uomo bianco che appartiene alla classe media o alta, anche quando lotta per i diritti degli alieni. I temi cruciali sono l'invasione islamica e lo scontro di civiltà. Per esempio in *Milano ultima fermata* di Simone Farè⁵⁶, Milano è una città energicamente indipendente – in possesso dell'Energia Pura, e perciò florida in un'Europa segnata dallo scontro di civiltà tra Islam e cristianesimo - e isolata, una città-stato protetta da una

por una barrera, donde sólo pueden vivir los blancos, donde los demás son una masa indistinta, y genéricamente llamados turcos. O *La casa dell'islam*, de Pierfrancesco Prosperi,⁵⁷ imagina una Italia de 2020 en la que un partido islámico ha ganado las elecciones y se reprime toda posible resistencia al integrista; las mismas ucronías que Prosperi repone en otras tres novelas, ucronías basadas en la idea -explícitamente compartida por el autor- de un choque de civilizaciones insoportable entre el cristianismo y el islam, y de una “invasión de nuestras fronteras picadas de viñetas”.⁵⁸

Una representación diferente del Islam se encuentra en cambio en *La potencia di Eymerich*⁵⁹, novela escrita por dos colectivos, Kai Zen y Emerson Krott, ambientada en Matera en 2054. La protagonista es una imán apasionada por la investigación policial que intenta restablecer el orden en un país al borde de la guerra civil. También en este caso hay una dicotomía en el retrato entre un *ellos* -servicios secretos desviados, fundamentalistas religiosos y grandes capitalistas corruptos- y un *nosotros* -italianos y ciudadanos musulmanes de clase media-; pero aquí la distinción no es étnico-racial, sino que está vinculada al entrelazamiento de aspectos

barriera, in cui possono viverci solo i bianchi, dove gli *altri* sono una massa indistinta, e genericamente chiamati *turchi*. Oppure *La casa dell'islam* di Pierfrancesco Prosperi⁵⁷ immagina un'Italia del 2020 in cui un partito islamico ha vinto le elezioni e ogni possibile resistenza al fondamentalismo è soppressa; la stesse ucronie Prosperi ripropone in altri tre romanzi, ucronie basate sull'idea -esplicitamente condivisa dall'autore- di un inemendabile scontro di civiltà tra cristianesimo e Islam, e di una “invasione dei nostri bucherellati confini”.⁵⁸

Una rappresentazione diversa dell'islam è invece in *La potenza di Eymerich*⁵⁹, un romanzo scritto da due collettivi, Kai Zen e Emerson Krott, ambientato a Matera nel 2054. Il personaggio principale è un imam donna con una passione per l'investigazione di polizia che cerca di ristabilire l'ordine in un paese sull'orlo della guerra civile. Anche qui c'è una dicotomia nella rappresentazione tra un *loro* -servizi segreti deviati, fondamentalisti religiosi e grandi capitalisti corrotti- e un *noi* -italiani e cittadini musulmani di classe media-; ma qui il discrimine non è etnico-razziale, bensì legato all'intreccio tra aspetti economici e ideologici attraverso i poteri occulti;

económicos e ideológicos a través de poderes ocultos; y, al hacer protagonista a una mujer imán, rompe estereotipos de género y raciales. Una declinación en sentido contrario a la separación radical entre un nosotros y un vosotros es observada por Comberiati in dos obras -una fílmica y otra narrativa- cuyos protagonistas son la población china, cuya presencia es cada vez más relevante en territorio italiano. La película *L'arrivo di Wang*, de Manetti Bros⁶⁰, retoma el tema del mingong, el trabajador emigrante, muy presente en el cine chino contemporáneo. Wang es en realidad un extraterrestre que quiere conquistar la Tierra, y un traductor que intenta comunicarse con él está en realidad ayudando a los alienígenas en su conquista.

Cinacittà, de Tommaso Pincio⁶¹, presenta Roma como una ciudad invadida por inmigrantes chinos: tras un año sin invierno, los chinos son el único grupo étnico que se ha adaptado al cambio climático, y han convertido Roma en un Estado independiente. El protagonista de la novela es el último romano de la ciudad, que acaba siendo acusado de un asesinato que no ha cometido: y sólo en ese momento se da cuenta de los cambios en su sociedad. Pero la narración de Pincio, al

e, facendo di una donna imam la protagonista, rompe le stereotipie di genere e razziali.

Una declinazione in senso opposto della separazione radicale tra un noi e un voi viene osservata da Comberiati in due opere – una fílmica e una narrativa – che hanno come protagonista la popolazione cinese, la cui presenza è sempre più rilevante sul territorio italiano.

Il film *L'arrivo di Wang* dei Manetti Bros⁶⁰ riprende il tema del mingong, il lavoratore migrante, assai presente nel cinema cinese contemporaneo. Wang è in realtà un alieno che vuole conquistare la terra, e una traduttrice che cerca di comunicare con lui sta in realtà aiutando gli alieni nella loro conquista.

Cinacittà di Tommaso Pincio⁶¹ rappresenta Roma come una città invasa dagli immigrati cinesi: dopo un anno senza inverno, i cinesi sono l'unico gruppo etnico che si è adattato al cambiamento climatico, e hanno fatto di Roma uno stato indipendente. Il protagonista del romanzo è l'ultimo romano in città, che finisce per essere accusato di un omicidio che non ha commesso: ed è solo a quel punto che si rende conto dei cambiamenti della sua società. Ma la narrazione di Pincio, adot-

Figura 2. 21.-

Figura 2. 21.-



adoptar el marco de la invasión, no pone en el centro al otro-invasor, sino al último romano, al italiano, a sus miedos, a sus proyecciones. Es el último romano el protagonista del relato, y la relación entre la paranoia de la invasión y la crisis de su propio sistema social: esa paranoia oculta y proyecta en el otro una crisis de su propia sociedad que no quiere ver. Como afirma el propio Pincio “Aquí cuento los miedos del hombre común, que proyecta sus inseguridades en el extranjero, espera angustiado ser invadido, cultiva su agresividad y acaba creyéndose su paranoia”. Por supuesto, Italia es un país envejecido, donde la gente ya no tiene hijos, pero en el que los inmigrantes tienen cada vez más familia y aceptan todo tipo de trabajos. Hacen sacrificios por sus hijos, que están en el futuro. Un poco como lo que les pasó a los italianos después de la guerra. Pero luego llegó la prosperidad, acabaron los años de Sordi y la comedia, acabó la dulce vida, y también acabó la búsqueda del futuro. Esta Italia no tiene un gran futuro. Sólo tiene un pasado a sus espaldas ⁶².

Y luego:

“El protagonista de mi novela considera allí [a los chinos] los nuevos bárbaros y, por tanto, los

tando il frame dell’invasione, non mette al centro l’altro-invasore, bensì l’ultimo romano, l’italiano, le sue paure, le sue proiezioni. E’ l’ultimo romano il protagonista del racconto, e la relazione tra la paranoia dell’invasione e la crisi del proprio sistema sociale: quella paranoia oculta e proietta sull’altro una crisi della propria società che non si vuole vedere. Come afferma lo stesso Pincio:

“Qui, io racconto le paure dell’uomo comune, che proietta le sue insicurezze sugli stranieri, aspetta con angoscia di essere invaso, coltiva la sua aggressività e finisce per credere alla sua paranoia. Certo, l’Italia è un paese invecchiato, dove non si fanno più figli, ma in quelli immigrati hanno famiglia sempre più numerose e accettano ogni tipo di lavoro. Loro fanno sacrifici per i figli, che sono in futuro. Un po’ come succedeva agli italiani del dopoguerra. Ma poi, arrivato il benessere, finiti gli anni di Sordi e della commedia, finita la dolce vita, e anche finita la ricerca del futuro. Questa Italia non ha un grande futuro. Alle spalle, ha solo un passato davanti.”⁶²

E poi:

“Il protagonista del mio romanzo lì [i cinesi] considera i nuovi barbari e quindi i principali re-

principales culpables de sus desgracias personales. Cinacittà cuenta la historia de un hombre que, para no admitir sus limitaciones, establece un improbable paralelismo entre sus fracasos y los de la nueva caída de Roma, lo que le convierte en un perfecto ejemplo de italiano. Evidentemente, todo esto tiene un fuerte valor simbólico, ya que durante siglos la cultura occidental ha visto en el hundimiento de la civilización romana una metáfora de su decadencia”.⁶³

El marco de lo ajeno es invirti-do, muy agudamente, por el rape-ro Caparezza, en la canción *Vengo dalla luna*⁶⁴, en la que retoma un modo narrativo de noble tradición, el de hacer narrar nuestro mundo por una mirada ajena: Pensemos en las *Cartas persas*, en las que Montesquieu hacía narrar Europa, con mirada atónita y extrañada, por dos persas; era la forma en que la mirada *orientalista* era desafiada por un europeo, que intentaba articular la crítica de su propio modelo sociopolítico, y su relativización, a través de la mirada de dos orientales: la mirada del otro.

En *Vengo dalla luna*, Caparezza hace hablar a un alienígena, transfigurando obviamente al emigrante que llega a una nueva tierra, seducido por lo que ve en la televisión: “No me fue fácil

sponsabili delle sue personali disgrazie. *Cinacittà* racconta la storia di un uomo che, pur di non ammettere i suoi limiti, traccia un improbabile parallelo tra i suoi fallimenti e quello della nuova caduta di Roma, il che lo rende un perfetto esemplare di italiano. In tutto ciò c'è ovviamente una forte valenza simbolica, giacché da secoli la cultura occidentale ha visto nel crollo della civiltà romana una metafora del suo tramonto”.⁶³

Il frame dell'alieno viene rovesciato, in modo molto acuto, dal rapper Caparezza, nella canzone *Vengo dalla luna*⁶⁴, in cui riprende una modalità narrativa di nobile tradizione, quella di far raccontare il nostro mondo da uno sguardo alieno: si pensi alle *Lettere persiane* in cui Montesquieu faceva raccontare l'Europa, con uno sguardo stupito e straniato, da due persiani; era il modo in cui lo sguardo *orientalista* veniva messo in crisi da un europeo, che tentava di articolare la critica al proprio modello sociopolitico, e la sua relativizzazione, attraverso lo sguardo di due orientali - lo sguardo dell'altro.

In *Vengo dalla luna*, Caparezza fa parlare un alieno - che ovviamente trasfigura il migrante che arriva in una terra nuova, allettato da quel che vede in tv: “Non

encontrarme aquí / un huésped inesperado, una carga no deseada, rendido, / cómplice de los satélites que reflejan / un bienestar artificial”. El alienígena visita el planeta Tierra y relata su propia alienación ante lo absurdo de las costumbres y el comportamiento de los terrícolas. Contado así, son los terrícolas los alienígenas, con su miedo a lo diferente: “Vengo de la Luna / que el cielo te cruza, / y encuentro inapropiado / el miedo a una cultura diferente”. Miedo que procede de una perversión paranoica: “Quien sobre mí vierte / su perversa locura”. Es la perversión de quien vive confinado en su estado mental, y no sabe mirar la frontera de una nueva era como quien viene de la luna ligera. La luna es luz: no es un lugar de arraigo identitario, sino un espacio nómada y múltiple. Asume la posición de un mero otro lugar sin lugar, sin centro ni circunferencia como el universo: “¡Vuelve a tu país, eres diferente! Imposible, vengo del universo”. La luna entonces -y en esto radica la desviación ulterior de Caparezza- no es la antítesis de la tierra, sino que es la superación de todo binarismo. No hay extraterrestre donde todo es extraterrestre, como no hay centro en el universo de Giordano Bruno, lo que hace posibles

e’ stato facile per me trovarmi qui / ospite inatteso, peso indesiderato, arreso, / complici i satelliti che riflettono / un benessere artificiale”. L’alieno visita il pianeta Terra e racconta il proprio straniamento per l’assurdità dei costumi e dei comportamenti dei terrestri. Raccontati in questo modo, sono i terrestri gli alieni, con la loro paura del diverso: “Io vengo dalla Luna / che il cielo vi attraversa, / e trovo inopportuna / la paura per una cultura diversa.” Paura che nasce da una perversione paranoica: “Chi su di me riversa / la sua follia perversa”. E’ la perversione di chi vive *confinato* nel suo *stato mentale*, e non sa guardare alla *frontiera* di una *nuova era* come chi viene dalla *luna leggera*. La luna è leggera: non è un luogo di radicamento identitario, ma uno spazio nomadico e molteplice. Essa assume la posizione di un mero altrove senza luogo, senza centro né circonferenza come l’universo: “Torna al tuo paese, sei diverso! Impossibile, vengo dall’universo”. La luna allora - e qui sta l’ulteriore scarto di Caparezza - non è l’antitesi della terra, ma è il superamento di ogni binarismo. Non c’è alieno dove tutto è alieno, esattamente come non c’è un centro nell’universo di Giordano Bruno, che rende possibili infiniti

infinitos mundos e infinitos planetas habitables. Es esta multitud infinita la que permite escapar a toda dialéctica dicotómica: “No soy negro, no soy blanco, / no estoy activo, no estoy cansado / no vengo de ninguna nación / sí, vengo de la luna / no estoy sano, no estoy loco / no soy verdadero, no soy falso / no os traigo gafe ni fortuna / sí, os llevo a la luna”. El extraterrestre no alienígena de Caparezza viene de la luna, pero te lleva allí, y la quiere: “¡Quédate con la tierra, hombre, quiero la luna!”. La luna ligera es una condición del alma, una condición deseante: no un estado, sino un modo de ser múltiple y nómada, como la frontera.

La frontera-muro es un *tòpos* que vuelve a menudo en las canciones. En algunos casos, como una frontera que hay que cruzar, un acontecimiento que se convierte en frontera. En otros, propiamente como muro que separa, como elemento de tragedia.

En el primer caso, pueden ser canciones con un valor exhortatorio, como *Non è un film* de Fiorella Mannoia⁶⁵.

No es una película que fluye alrededor / que vemos todos los días / que distraemos la mirada / no es una película y no son ex-

mondi e infiniti pianeti abitabili. E' questa infinite moltitudine che permette di sfuggire a ogni dialettica dicotomica: “Io non sono nero, io non sono bianco, / Io non sono attivo, io non sono stanco / Io non provengo da nazione alcuna / Io sì, io vengo dalla luna. / Io non sono sano, io non sono pazzo / Io non sono vero, io non sono falso / Io non ti porto jella ne fortuna / Io sì, ti porto sulla luna”. L'alieno non alieno di Caparezza viene dalla luna, ma ti ci porta, e la vuole: “Tieniti la terra, uomo, io voglio la luna!”. La luna leggera è una condizione dell'anima, una condizione desiderante: non uno stato, ma un modo di essere molteplice e nomadico, come la frontiera.

Il confine-muro è un *tòpos* che torna spesso nelle canzoni. In alcuni casi, come confine da traversare, un evento che si faccia frontiera. In altri, propriamente come muro che separa, come elemento di tragedia.

Nel primo caso possono essere canzoni con valore esortativo, come *Non è un film* di Fiorella Mannoia⁶⁵.

Non è un film quello che scorre intorno / che vediamo ogni ogni giorno / che giriamo distogliendo lo sguardo. / Non è un film e

Figura 2. 22.-

Figura 2. 22.-



tras / la gente dispersa suspendida / y diferente entre nosotros y el fondo, / y el resto del mundo / cruzando la frontera / pero la frontera es redonda / se mueve que movemos la mirada / parece lejana / porque llegamos tarde, / perenne, constante, / sólo tarda un instante, / un paso del centro / ya está demasiado lejos, / un paso del mar”.

Es interesante la exhortación a salir del modo de una representación distanciadora, y a considerar la singularidad de personas de carne y hueso que son un acontecimiento multitudinario, la de “hombres que cruzan fronteras”. Las personas a las que Mannoia nos invita a dirigir la mirada no son fondos: es el primer movimiento que descarta la indistinción de una representación generalizadora. Esas figuras emergen del fondo y se evaden hacia nosotros. Y, justo un verso después, llega la invitación a ampliar de nuevo la perspectiva, y mirar al mundo entero, a su interminable continuidad, la de una frontera-horizonte que en realidad no está en ninguna parte, y está en todas partes, y somos nosotros mismos quienes formamos parte de esta frontera. Se trata entonces de salvar esta distancia -este retraso- de una frontera que está en todas partes y, por tanto, en ninguna parte. Así pues, he aquí la exhor-

non sono comparse / le persone disperse sospese / e diverse tra noi e lo sfondo, / e il resto del mondo / che attraversa il confine / ma il confine è rotondo / si sposta man mano che muoviamo lo sguardo / ci sembra lontano / perché siamo in ritardo, / perenne, costante, / ne basta un istante, / a un passo dal centro / è già troppo distante, / a un passo dal mare”.

E’ interessante l’esortazione a uscire dalla modalità di una rappresentazione distanziante, e di considerare la singolarità di persone in carne e ossa che sono un evento multitudinario, quello di “uomini che varcano i confini”. Le persone a cui Mannoia ci invita a rivolgere lo sguardo non sono sfondo: è il primo movimento che scarta dall’indistincione di una rappresentazione generalizzante. Quelle figure escono dallo sfondo e evanzano verso di noi. E, appena un verso dopo, arriva l’invito a allargare ancora la prospettiva, e guardare al mondo intero, alla sua interminata continuità, quella di un confine-orizzonte che non è davvero da nessuna parte, e ovunque, e siamo noi stessi a essere parte di questo confine. Si tratta allora di colmare questo scarto – questo *ritardo* - da un confine che è ovunque e dunque da nessuna parte. E perciò, ecco l’esortazio-

tación: “abre las fronteras”. Es decir, “elige de qué lado estás, / del lado del mar”. Reflexionaremos más adelante, detenidamente, sobre el *tòpos* del mar: pero mientras tanto es importante señalar este aspecto, que el mar no sólo es representable como lugar de tragedia, sino también y sobre todo como acontecimiento fronterizo, una frontera que mezcla e hibrida lenguajes, y no un muro que separa y discrimina. El confin-muro es un obstáculo que hay que derribar en otra canción “exhortativa”, *Dear Italy* de Ghali⁶⁶, un rapero llamado de segunda generación -siempre que, sin embargo, se trate de una expresión sin sentido, porque un inmigrante sólo puede tener una generación, mientras que sus hijos serán otra cosa, pero desde luego no inmigrantes. Ghali escribe una carta a Italia, reconociéndola como su propio país, y exhortándola a abrirse, a ponerse, podríamos decir, del lado del mar, de ese mar que se ha convertido en tierra, que ha encontrado su nuevo espacio en una ciudad metropolitana como Milán, donde nació Ghali. El corazón de la canción es éste: “Querida Italia, sólo te pido tres cosas / No me hables más de fronteras y yo no te hablaré con desconfianza / No te sientas inferior y yo me sentiré igual / No me veas como un enemigo y yo te

ne: “aprite le frontiere”. Ovvero, “scegli da che parte stare, / dalla parte del mare”. Rifletteremo più avanti, ampiamente, sul *tòpos* del mare: ma intanto è importante rilevare questo aspetto, che il mare non è rappresentabile solo come luogo di tragedia, ma anche e soprattutto come evento di frontiera, una frontiera che mescola e ibrida linguaggi, e non muro che separa e discrimina.

Il confine-muro è un ostacolo da abbattere in un'altra canzone “esortativa”, *Cara Italia* di Ghali⁶⁶, un rapper cosiddetto di seconda generazione – posto però che si tratta di un'espressione insensata, perché l'immigrato può avere propriamente una sola generazione, laddove i suoi figli saranno altra cosa, ma non certamente immigrati. Ghali scrive una lettera all'Italia, riconoscendola come il proprio paese, ed esortandola ad aprirsi – a stare, potremmo dire, dalla parte del mare, di quel mare che si è fatto terra, che ha trovato il suo nuovo spazio in una città metropolitana come Milano, dove Ghali è nato. Il cuore della canzone è questo: “Cara Italia, ti chiedo solo tre cose / Non parlar-mi più di confini e non ti parlerò più con diffidenza / Non sentirti inferiore e io mi sentirò all'altezza / Non vedermi come un nemico e

veré como una hermana, una amiga, una madre”. Abre la frontera, no la veas como un muro, no veas la diferencia como la invasión de un enemigo. Y, junto a esto, Ghali invierte la presunción eurocéntrica de superioridad en un sentimiento de inferioridad: a un movimiento de miedo, a un síndrome de cerco, y aún más a un atraso cultural que subyace a ese miedo. Es, por tanto, una exhortación a la emancipación de una visión miope y estrecha del mundo que no puede ver la amplitud infinita de una frontera que está en todas partes y en ninguna.

También hay canciones que representan el muro en su poder divisorio. Es el caso de *Confine*, escrita por Francesco Gazzé y cantada por Cristina Donà y Ginevra De Marco⁶⁷. La frontera de la canción es la que separa Estados Unidos de México, pero representa todas las fronteras, por lo que también habla de la frontera mediterránea. El *tòpos*, por tanto, no es el del mar, sino las piedras, el barro, el polvo, la sed de un viaje por esos territorios fronterizos -y sin embargo la canción habla al imaginario italiano cuando el narrador se vuelve a su novia, diciéndole “Tú para mí hechizo y novia / llora y descansa pero no pares / te juro que si América es verdad / yo seré vela y tú el vien-

io ti vedrò come una sorella, un’amica, una mamma.” Aprire il confine, non vederlo come muro, non vedere la differenza come invasione di un nemico. E, insieme a questo, Ghali inverte la presunzione eurocentrica di superiorità in un sentirsi inferiore: a un movimento di paura, a una sindrome di accerchiamento, e ancor più a un’arretratezza culturale che sta alla base di quella paura. E’, dunque, un’esortazione all’emancipazione da una visione del mondo miope, angusta, che non sa vedere l’ampiezza interminata di un confine che è ovunque e da nessuna parte. Poi ci sono canzoni che rappresentano il muro nella sua potenza divisiva. E’ il caso di *Confine*, scritta da Francesco Gazzé e cantata da Cristina Donà e Ginevra De Marco⁶⁷. Il *confine* della canzone è quella tra Stati Uniti e Messico, ma *sta per* ogni confine, e dunque parla anche del confine mediterraneo. Il *tòpos*, allora, non è quello del mare, ma i *sassi*, il *fango*, la *polvere*, la *sete* di un *cammino* in quei territori di confine – e però la canzone parla all’immaginario italiano quando l’io narrante si rivolge alla sua sposa dicendole “Tu per me incantesimo e sposa / piangi e riposa ma non ti fermare / giuro che se l’America è vera / io sarò vela e tu vento del mare”

to del mar” - donde, hablando al imaginario italiano, está el mar que hoy cruzan los emigrantes, y está América como tierra de mitos, como lo fue hace un siglo para los italianos que emigraron allí por millones. En la retórica de la canción, la dialéctica es entre canción y muro: “pasos de barro y aliento / adónde vamos / imagina un muro / pasos que doblan las espaldas / no tengas miedo / pasos soldados apoyados en la frontera / no tengas miedo”.

Al muro que protege del invasor dediqué una canción de migración, que titulé El muro de Idomeni⁶⁸. Esta canción pre-tendía ser una narración de lo que hay detrás del muro: señalar singularidades que no se ven porque las oculta el muro, mostrar quiénes son realmente los invasores, como singularidades. Una imagen icónica de la migración es la de Alan, el niño kurdo que acabó en la playa de una isla griega, tumbado boca abajo, que ya no tenía nada que mirar, y que había sido mirado a la cara por todo el mundo, que se conmovió por un instante, pero luego se apartó para no interceptar esa mirada ausente, y siguió construyendo muros.

Érase una vez el muro de Berlín. Ahora existe el muro de Idome-

- dove, a parlare all’immaginario italico, c’è il mare attraversato dai migranti oggi, e c’è l’America come *terra di mito*, come fu un secolo fa per gli italiani che vi emigrarono a milioni. Nella retorica della canzone, la dialettica è tra canzone e muro: “passi di fango e di respiro / dove stiamo andando / immaginarsi un muro / Passi che tirano curve le schiene / non avere paura / passi soldati appoggiati al confine / non avere paura”.

Al muro che protegge dall’invasore ho dedicato una canzone di migrazione, che ho intitolato *Il muro di Idomeni*⁶⁸. Questa canzone voleva essere una narrazione di quel che ci sta dietro al muro: indicare singolarità che non vengo-no guardate perché occultate dal muro, mostrare chi siano davvero, in quanto singolarità, gli invasori.

Un’immagine iconica delle migrazioni è quella di Alan, il bambino curdo finito sulla spiaggia di un’isola greca, riverso a faccia in giù, che non aveva più niente da guardare, ed era stato guardato in faccia dal mondo intero, che si commosse per un istante, ma poi tornò a voltarsi dall’altra parte per non intercettare quello sguardo assente, e ha continuato a costruire muri.

C’era una volta il muro di Berlino. Adesso c’è il muro di Idomeni.

Figura 2. 23.-

Figura 2. 23.-



ni. Un campo de miles y miles de hombres que huyen, el signo de una Europa que se hace muro y no quiere saber, que cierra los ojos y se atrinchera en su propia implosión. Mohammad Josaf tiene 39 años, es kurdo, ha huido del avance del Daesh y vive en Idomeni con su mujer y sus cuatro hijos. A las 5.30 de esa mañana, la policía de fronteras ordena a los migrantes que se retiren de las vías del tren donde decenas y decenas de familias viven desde hace meses. Pero las familias no se mueven. Allí, en esas vías, esperan el milagro, que el muro se resquebraje y que las vías vuelvan a su función de permitir viajar. Entran camiones militares, algunos camiones de la policía se detienen en la carretera paralela a las vías. A las tres de la tarde, Mohammad levanta una lona para proteger su tienda del sol abrasador. Se desmaya. Cae al lado del camión, que está maniobrando. La rueda del camión le golpea en la cabeza. No es culpa de nadie, dirán. Y es verdad, de alguna manera. Es culpa de todos.

“Resuena esta tierra / de un solo temblor que me sacude / que confunde mi vista / de una inmensa oscuridad que me hace / llorar contra el cielo / contra la tierra contra ese mar / que lo ha olvidado tan ingrato / para llevarme también / Aquí sólo muros / y pensamientos

Un campo di migliaia e migliaia di uomini in fuga, il segno dell’Europa che si fa muro e non vuole sapere, che chiude gli occhi e si barrica nella propria implosione.

Mohammad Josaf aveva 39 anni, era un kurdo fuggito all’avanzare del Daesh, e viveva a Idomeni con la moglie e i quattro figli. Alle 5 e 30 di quel mattino la polizia di frontiera intima ai migranti di sfollare i binari del treno dove da mesi vivono decine e decine di famiglie. Ma le famiglie non si spostano. Lì, su quei binari, aspettano il miracolo, che il muro si crepi, e i binari tornino alla loro funzione di permettere il viaggio. Entrano tir dei militari, alcune camionette della polizia sostano sulla strada parallela ai binari. Alle tre del pomeriggio, Mohammad monta un telo per proteggere la tenda dal sole che brucia. Sviene. Cade a fianco della camionetta, che sta facendo manovra. La ruota della camionetta lo colpisce alla testa. Non è colpa di nessuno, diranno. Ed è vero, in qualche modo. E’ colpa di tutti.

“Risuona questa terra / di un solo tremito che mi scuote / che mi confonde trema la vista / di un buio immenso che mi fa / gridare contro il cielo / contro la terra contro quel mare / che s’è scordato lui così ingrato / di prendere

negros / que no me hablan y me dicen / que no soy nada / Que toda esta gente / es sólo un saco vacío / de carne demasiado respirada / antes de resistir esta marea negra / de tierra seca demasiado firme como un madero clavado / a un alambre de espino un trozo de cortina un trozo de pan / un trozo de sangre un trozo de hambre / un trozo de viento un trozo de nombre / mudo se queda / aquí sólo espacio vacío / y viviendo como una rata / que es la cobaya del experimento / de una humanidad / que de la vida nada sabe / porque tiene la nada que es / ya no se mira en el espejo / porque no ve nada / ver una sirena / que hace luz en el mar / el cuento de hadas para el niño / volver a respirar / soñar con una sirena / seguirla un ratito / y volver a ver el hogar / ¿es verdad o es un juego? “.

Fiamma Montezemolo, antropóloga de formación, realizó en 2012 *Traces*, un vídeo de veinte minutos que relata veinticuatro horas de vida en la frontera entre México y Estados⁶⁹. Se trata de una especie de “ensayo visual” de corte antropológico, en el que el protagonista es el muro que divide ambos países. Es la zona del muro entre Tijuana y San Diego la que está representada por las imágenes, que muestran su materialidad, los migrantes que intentan cruzar la

anche me / Qui solo muri muri / e dei pensieri neri / che non mi parlano e mi dicono / che sono un niente / Che tutta questa gente / è solo un sacco vuoto / di carne fiato respirato troppo / prima di resistere a questa nera marea / di terraferma troppo ferma come un legno che è inchiodato / a un filo spinato / divide la vita a metà / un pezzo di tenda un pezzo di pane / un pezzo di sangue un pezzo di fame / un pezzo di vento un pezzo di nome / muto se ne sta / Qui solo spazio vuoto / e viver come un topo / che è la cavia dell’esperimento / di un’umanità / che di vita nulla sa / perchè ha il nulla che è/ non si guarda più allo specchio /perchè nulla vede / vedere una sirena / che fa luce nel mare / la fiaba per il bimbo / tornare a respirare / sognare una sirena / seguirla per un poco / e rivedere casa / è vero oppure è un gioco?”.

Fiamma Montezemolo, di formazione antropologa, ha realizzato nel 2012 *Tracce*, un video di venti minuti che racconta ventiquattr’ore di vita alla frontiera tra Messico e Stati Uniti⁶⁹. E’ una sorta di “saggio visivo” di taglio antropologico, in cui protagonista è il muro che divide i due paesi. E’ la zona del muro tra Tijuana e San Diego che viene rappresentano dalle immagini, che

Figura 2. 24.-

Figura 2. 24.-



Quando ti ho visto per la prima volta, mi hai ricordato, naturalmente, guerre e distruzioni.

frontera, las estructuras de vigilancia, los paisajes yermos y semidesérticos. Al muro se dirige la voz en off de una mujer con un monólogo: “Tú también tienes una historia. Una biografía” son las primeras palabras. La voz le dice al muro lo que representa: “Significas el margen tangible entre la amenaza y la protección. Una frontera que convierte a toda una nación en una comunidad cerrada”. Pero, al mismo tiempo, la voz recuerda lo penetrante que es, “ya que miles de cuerpos siguen trepando por ti a pesar de tu resistencia”. El muro encarna la ambigüedad: tan poderoso y, sin embargo, corroído y oxidado; las aguas del océano que pasan de uterinas a caníbales. Y, como encajado en esta ambigüedad, el narrador le dice al muro que quiere “transmutar tu poder unilateral, transformar lo que intentas disciplinar con un límite en elusiva multiplicidad”. Es como un deseo ritual, una plegaria propiciatoria: restituir el muro a una historia, y así transformarlo: “Pulverizarte no significa deshacerse de ti por completo, eso sería imposible. Pero al pulverizarte, el alquimista puede alterar tu material y hacerlo menos amenazador, más prometedor”. En el largo continuo lineal del muro pueden

ne mostrano la matericità, i migranti che tentano di attraversare la frontiera, le strutture di sorveglianza, i paesaggi brulli e semidesertici. Al muro si rivolge la voce fuori campo di una donna con un monologo: “Anche tu hai una storia. Una biografia” sono le prime parole. La voce dice al muro che cosa esso rappresenti: “Significhi il margine tangibile tra minaccia e protezione. Un limite che fa di una nazione intera una *gated community*”. Ma, allo stesso tempo, la voce ricorda quanto esso sia penetrabile, “poiché migliaia di corpi continuano a scavalcarti nonostante le tue resistenze”. Il muro incarna ambiguità: così potente, eppure si corrode e si arrugginisce; le acque dell’oceano che da uterine si fanno cannibali. E, come incuneandosi in questa ambiguità, la voce narrante dice al muro di volere “trasmutare il tuo potere unilaterale, trasformare ciò che tu cerchi di disciplinare con un confine in inafferrabile molteplicità”. E’ come un auspicio rituale, una preghiera propiziatrice: restituire il muro a una storia, e così trasformarlo.”Polverizzarti non significa liberarsi completamente di te, che sarebbe impossibile. Ma polverizzandoti l’alchimista può alterare il tuo materiale e renderlo più meno minacciante, più pro-

abrirse posibles futuros. Puede producirse una transformación que no sólo concierne al muro, sino a cada sujeto que ha entrado en relación con él: porque esta herida nunca puede desaparecer, puede suturarse y curarse, y a partir de ahí reabrir un tiempo nuevo, una historia posible. Las huellas de esta transformación alquímica permanecen en un pequeño frasco colocado frente al vídeo en el lugar de la exposición, y son al mismo tiempo las huellas de la transformación del autor: “El acto simbólico que convierte la materialidad del muro en sus huellas transforma al mismo tiempo al antropólogo en artista”⁷⁰.

Los muros destrozados -muros que se pulverizan, restituyendo una multiplicidad negada- son un elemento fuerte del imaginario artístico. Un ejemplo de su puesta en escena está en la instalación *Refugees welcome* de Elisa Franzoi⁷¹, resultado de un taller con niños. Se trata de un muro de ladrillos que se desmorona y sobre el que aparece la inscripción *Refugees welcome* hecha con otros ladrillos. Una vez más, es el propio muro el que es objeto de una transformación alquímica, es su ambigüedad la que

mettente”. Nel lungo *continuum* lineare del muro si possono aprire varchi, futuri possibili. Si può agire una trasformazione che non riguardi solo il muro, ma ciascun soggetto che col muro sia entrato in relazione: perché questa ferita non potrà mai scomparire, si potrà suturarla e cicatrizzarla, e da lì riaprire un tempo nuovo, una storia possibile. Le tracce di questa trasformazione alchemica restano in una fialetta disposta davanti al video in sede espositiva, e sono nel medesimo tempo le tracce della trasformazione dell'autrice: “L'atto simbolico che converte la materialità del muro nelle sue tracce trasforma allo stesso tempo l'antropologa in artista”⁷⁰.

I muri infranti – i muri che vengono polverizzati, restituendo una molteplicità negata – è un elemento forte dell'immaginario artistico. Un esempio della sua messa in scena è nella installazione *Refugees welcome* di Elisa Franzoi⁷¹, esito di un laboratorio con dei bambini. E' un muro di mattoni in disfacimento, e la scritta *Refugees welcome* vi compare fatta di altri mattoni. Ancora una volta, è il muro stesso che è oggetto di una trasformazione alchemica, è la sua ambiguità a essere

se juega: se resignifica en el acto de ser atravesado por cuerpos, que son los cuerpos de los niños que lo construyeron.

El muro, entonces, puede convertirse en puerta.

Porta di Lampedusa - Puerta de Europa es un monumento de Mimmo Paladino⁷². O más bien, para ser fieles a lo que dijo el propio Paladino, no un monumento, sino “un gran portal abierto a los intercambios entre culturas y razas diferentes”⁷³. Se trata de una puerta de casi cinco metros de alto y tres de ancho, de cerámica refractaria y hierro galvanizado, a la que se adosan diversos objetos corrientes -bolos, zapatos, sombreros, utensilios cotidianos-, pero de cuya superficie también emergen rostros y manos. Es una puerta que ni se abre ni se cierra, una forma por la que se pasa sin obstáculos: una puerta que es un acontecimiento de bienvenida. No un monumento, por tanto, porque no pretende ser una conmemoración de la continua masacre de migrantes en el mar que se extiende entre la costa africana y Lampedusa, sino un acontecimiento, una relación con los usuarios, empezando por los habitantes de la isla, “una obra epifánica que puede contemplar

giocata: viene risignificato nell'atto di essere attraversato da corpi, che sono i corpi dei bambini che lo hanno costruito.

Il muro, allora, può diventare una porta.

Porta di Lampedusa - Porta d'Europa è un monumento di Mimmo Paladino⁷². O meglio, per restare fedeli a quanto ha detto Paladino stesso, non un monumento ma “un grande portale aperto agli scambi tra culture e razze diverse”⁷³. Si tratta di una porta di quasi cinque metri di altezza e di tre metri di larghezza realizzata in ceramica refrattaria e ferro zincato, a cui sono attaccati vari oggetti ordinari - ciotole, scarpe, cappelli, utensili quotidiani - ma dalla sua superficie emergono anche volti e mani. E' una porta che non si apre né si chiude, una forma attraverso cui si passa senza ostacoli: una porta che è evento di accoglienza. Non un monumento, dunque, perché non intendeva essere una commemorazione della continua strage di migranti nel mare che si stende tra la costa africana e Lampedusa, ma un evento, una relazione con i fruitori, a partire dagli abitanti dell'isola, “un'opera epifanica che può contemplare

su desaparición”, según el principio de precariedad propio del arte contemporáneo. Tanto es así que “su deterioro estaba previsto desde el momento en que se realizó, y el contacto directo con el agua salada corroyó algunas partes. No es casualidad que la colocara a pocos pasos del mar, en el punto más alejado de Europa, como si fuera a ser engullida por las olas”⁷⁴. La puerta pretendía evocar “esa sensación de provisionalidad y también de fragilidad intrínseca a las historias para las que fue concebida”⁷⁵.

En 2020, la puerta se sometió a una restauración conservadora, momento en el que se añadió un espejo a la altura de los ojos. Un espejo que interpelaría a quienes llegaran frente a la puerta, y especialmente a quienes no quisieran acoger a los migrantes, para que reflexionaran y miraran en su interior. La puerta fue una obra que “resultó ser más de lo esperado”, es decir, no un monumento de celebración, sino “una realidad concreta: los isleños y los propios emigrantes la consideran digna de representar un lugar de encuentro, de intercambio de culturas, de diálogo, donde colgar sus objetos personales, como signo de recuerdo”.

La puerta es la figura de otra obra de arte muy poderosa. Se tra-

la sua sparizione”, in base al principio di precarietà che appartiene all’arte contemporanea. tanto che “il suo deterioramento era previsto sin dalla sua realizzazione e il contatto diretto con l’acqua salata ne ha corroso alcune parti. Non a caso, l’ho collocata a pochi passi dal mare, nel punto più estremo d’Europa, come se dovesse essere inghiottita dalle onde”⁷⁴. La porta doveva suscitare “quel senso di provvisorietà e anche di fragilità che è intrinseco alle storie per cui fu pensato”⁷⁵.

Nel 2020 la porta ha subito un restauro conservativo, e in quell’occasione è stato aggiunto uno specchio ad altezza d’uomo. Uno specchio che interrogasse chi arriva davanti alla porta, e che interrogasse soprattutto chi non vorrebbe accogliere i migranti, perché riflettesse e guardasse dentro di sé. La porta è stata un’opera che “si è rivelata più di quanto previsto”, ovvero non un monumento celebrativo, ma “una realtà concreta: gli isolani e i migranti stessi la ritengono degna di rappresentare un luogo dove potersi incontrare, luogo di scambio di culture, di dialogo, dove appendere gli effetti personali, in segno di memoria”.

La porta è la figura di un’altra opera d’arte molto potente. Si

Figura 2. 25.-

Figura 2. 25.-



ta de Eldorado. Nacimiento de una nación, de Giovanni de Gara⁷⁶, pintada en la fachada de la abadía de San Miniato al Monte, una iglesia construida en 1013, un extraordinario ejemplo de arquitectura románica florentina que domina la ciudad desde Florencia desde una altura en la que pretendía ser un símbolo de la “puerta del cielo”, como reza una inscripción, una anticipación del esplendor del Paraíso. El 29 de junio de 2018, las tres puertas de la abadía se cubrieron con mantas térmicas doradas, esas mantas térmicas con las que se cubre a los migrantes rescatados. Esas puertas constituían un tríptico cuyo pináculo era el mosaico de Cristo entre la Virgen y San Miniato, con el oro real que rodea al Cristo resonando con el oro artificial de las mantas térmicas, y con el cuerpo en efigie de los migrantes resonando con el de San Miniato, que la tradición cuenta que era un príncipe armenio torturado y asesinado en Florencia, un refugiado. Tres puertas en el Golden Gate. Puertas, umbrales, pasadizos, cerrados por el oro de quien encuentra las puertas cerradas, interrogando a quien se planta ante ellas, deslumbrado por tanto esplendor: porque ese esplendor está destinado a quien sabe abrir esas puertas, atravesando el dolor

tratta di *Eldorado. Nascita di una nazione* di Giovanni de Gara⁷⁶, realizzata sulla facciata dell’abbazia di San Miniato al Monte, un’chiesa edificata nel 1013, straordinario esempio di romanico fiorentino che domina la città da Firenze da un’altura dov’era stata pensata per essere simbolo della “porta del cielo”, come recita un’iscrizione, anticipazione dello splendore del Paradiso. Il 29 giugno del 2018 le tre porte dell’abbazia vennero rivestite da coperte termiche dorate, quelle coperte termiche di cui vengono rivestiti i migranti tratti in salvo. Quelle porte costituivano un trittico di cui cuspide era il mosaico di *Cristo tra la Vergine e San Miniato*, con l’oro vero che circondava di luce il Cristo risuonava con l’oro artificiale delle coperte termiche, e con il corpo in effigie dei migranti che risuonava con quello di San Miniato, che la tradizione vuol essere un principe armeno torturato e ucciso a Firenze, un profugo. Tre porte sulla Porta d’Oro. Porte, soglie, passaggi, chiuse dall’oro di chi si trova le porte chiuse, che interrogano chi vi si pone davanti, abbagliato da tanto splendore: perché quello splendore è destinato a chi sa aprirle quelle porte, passando attraverso il dolore dell’altro, accogliendolo, traversando insieme

juntos un territorio común. Pero es un esplendor, al mismo tiempo, que es también el esplendor de un espejismo, la esperanza de un paraíso (*El* in ebreo es Dios) que que, sin embargo, es un mito tan inalcanzabile como Eldorado, que se revela come un paño de oro, única forma posible de salvación. En esta ambigüedad reside el poder de esta obra.

un territorio comune. Ma è uno splendore, allo stesso tempo, che è anche lo splendore di un miraggio, la speranza di un paradiso (*El* in ebraico è Dio) che però è un mito irraggiungibile come l'Eldorado, che si rivela come un telo dorato, unica forma di salvezza possibile. In questa ambiguità si gioca la potenza di quest'opera.

NOTAS | NOTE

1 Matera, il 22/9 *Portami al confine*, [https://www.regione.basilicata.it/](https://www.regione.basilicata.it/giunta/site/Giunta/detail.jsp?otype=1012&id=3033273)

[giunta/site/Giunta/detail.jsp?otype=1012&id=3033273](https://www.regione.basilicata.it/giunta/site/Giunta/detail.jsp?otype=1012&id=3033273)

2 Dal libretto dell'album *Portami al confine* (Squilibri, 2020).

3 Samuel Beckett, *The unnamable*, Richmond, Calder 1975.

4 Georges Bataille, *Le silence de Molloy*, Critique, 48, 1951, pp. 151- 172.

5 Cfr. la videoperformance di Jeff Larson *A store of sucking stones* (<https://vimeo.com/1012078>).

6 Francisco Varela, *The emergent self* [https://www.edge.org/3rd_culture/varela/varela_index.html].

7 Manuela Monti e Carlo Alberto Redi, *Con-dividuo. Cellule e genomi XVII corso. I corsi dell'Open Lab*, Ibis, Pavia 2019.

8 Francesco Remotti, *Condividuo o individuo*, in Rivista di psicoanalisi, 2021, LXVII, 3, p. 677. Cfr. anche *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Laterza, Bari 2019.

9 Donatella Di Cesare, *Stranieri residenti*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

10 Bianco-Valente, *Illimitate*, 2014, musica di Andrea Gabriele, <https://www.youtube.com/watch?v=q9UNarsDFIE>

11 Brunella Velarti, *Connessioni. Una conversazione con Bianco* [<https://www.unclosed.eu/rubriche/documenti/documenti-archivi-2017,p.169.dati-testimonianze-imprese/367-connessioni.html>]

Figura 2. 26.-

Figura 2. 26.-



- 12 Walter Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino, 2014.
- 13 Sandro Mezzadra, Brett Neilson, *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, Il Mulino, Bologna, 2015.
- 14 Ungheria, Estonia, Armenia, Romania, Macedonia, Sud Africa, Brasile, Seychelles ed European Culture Centre, Turchia.
- 15 Nationless Pavillions – Embodying Borders, <https://www.tribune.com/mostre-evento-arte/nationless-pavilion-embodying-borders/>
- 16 S.a.L.E-Docks e Escuela Moderna, *Spazi d'eccezione*, Milieu, Milano, 2016.
- 17 Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- 18 Marco Rovelli, *La guerriera dagli occhi verdi*, Giunti, Firenze, 2016.
- 19 Marco Rovelli, *Al confine*, in *Portami al confine* (Squilibri, Roma, 2020).
- 20 <https://www.metalocus.es/en/news/asocial-ecology-special-event-venice-architecture-biennale>
- 21 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco, 1987.
- 22 Jeanl-Luc Nancy, *Cut Throat Sun*, in Alfred Arteaga (ed.), *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*, Duke University Press, Durham, pp. 113-123.
- 23 Marco Rovelli, *Lager italiani*, BUR, Milano, 2006, p.73.
- 24 Edouard Glissant, *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata, 2007, p. 173
- 25 Fiamma Montezemolo, *Green White Red (Mediterranean Blue)*, <https://www.roots-routes.org/montezemolo/>
- 26 Fiamma Montezemolo, *Progetto Perucatti*, <https://ilmanifesto.it/il-panopticon-secondo-fiamma-montezemolo>
- 27 <https://forensic-architecture.org/category/forensic-oceanography>
- 28 *Forensic Oceanography, fra ricerca a pratica artistica*, intervista di Stefano Collicelli Cagol a Lorenzo Pezzani, in *Quadriennale d'arte 2020*, pp. 427-436.
- 29 Charles Heller, Lorenzo Pezzani, *Forensic Oceanography. Uno sguardo disobbediente*, in *Dreamland. I confini dell'immaginario*, a cura di Rosa Jijon, Francesco Martone, A4C – artsforthecommons, p. 64.
- 30 Alessandro Leogrande, *La frontiera*, Feltrinelli, Milano, 2016.
- 31 Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino, 1953.

- 32 La frontiera p.13. In certa misura, lo stesso movimento compare in altri reportage narrativi, come quelli di Gabriele Del Grande, Stefano Liberti. Giulio Piscitelli.
- 33 Marco Rovelli, *Appunti sulla scrittura del reale*, <https://www.nazioneindiana.com/2009/11/02/appunti-sulla-scrittura-del-reale/>
- 34 “Giulio Piscitelli, Harraga. In viaggio bruciando le frontiere, Contrasto, Roma, 2017.
- 35 <https://www.qcodemag.it/archivio/2017/06/05/giulio-piscitelli-gli-harraga-e-le-rotte-bruciate-verso-leuropa/>
- 36 *Connessioni, Una conversazione con Bianco-Valente* di Brunella Velardi in www.unclosed.eu - arte e oltre / art and beyond . rivista trimestrale di arte contemporanea <https://www.unclosed.eu/rubriche/documenti/documenti-archivi-dati-testimonianze-imprese/367-connessioni.html>
- 37 *Terra di me*, Daria Filardo e Costanza Meli in conversazione con Bianco-Valente, 2018. catalogo della mostra “Terra di me” Silvana Editoriale, 2018 [www.bianco-valente.com/texts/daria_filardo_e_costanza_meli_terra_di_me_ita.htm]
- 38 Roberto Esposito, *Immunità comune. Biopolitica all’epoca della pandemia*, Einaudi, Torino 2022, p.17.
- 39 Paolo Godani, *Senza padri*, DeriveApprodi, Roma, 2015, p.175.
- 40 Paolo Godani, *Senza padri*, cit., p. 19.
- 41 Luigi Zoja, *Paranoia. La follia che fa la storia*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p.37
- 42 Edward W. Said, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
- 43 Cfr. il rapporto (2014) dell’Associazione Carta di Roma2, *Notizie alla deriva* (www.cartadiroma.org).
- 44 Sigmund Freud, *Il perturbante*, Theoria, Roma, 1993
- 45 Sul tema, è da leggere soprattutto Luigi Gariglio, Andrea Pogliano, Riccardo Zanini (a cura di), *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull’immigrazione in Italia*, Bruno Mondadori, 2010.
- 46 Andrea Pogliano e Riccardo Zanini, *L’immaginario e le immagini degli immigrati: un percorso qualitativo*, in *Facce da straniero*, cit., p.109.
- 47 *ivi*. p. 172
- 48 *Che genere di straniero? Immagini, costrutti e sperimentazioni sul soggetto femminile altro* di Francesca Decimo e Cristina Demaria, in *Facce da straniero*, cit. p.211.

Figura 2. 27.-

Figura 2. 27.-



- 49 Frantz Fanon, *Pelle nere maschere bianche*, ETS, Pisa, 2015.
- 50 Maria Cristina Cardillo, Pierluigi De Felice Fra stereotipi e pregiudizi: Gabriele de Luca e la rappresentazione degli immigrati in alcune serie televisive italiane, in *Geotema*, 50, 2016, pp. 38-44
- 51 Cfr. Marco Binotti, *Invaders, aliens and criminals*, in Emma Bond, Guido Bonsaver, Federico Faloppa (curators), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Bristol, 2015, pp. 35-40.
- 52 Davide Longo, *L'uomo verticale*, Fandango, Roma, 2015.
- 53 Maria Attanasio, *Il condominio di Via della Notte*, Sellerio, Palermo, 2013.
- 54 *L'ultimo terrestre* (2011) di Gipi.
- 55 Daniele Comberiati, *Dystopic worlds and the fear of multiculturalism*, in Simone Brioni, Daniele Comberiati (curators), *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, Londra, 2015. ,
- 56 Simone Farè, *Milano ultima fermata*, Cabila, Milano, 2009.
- 57 Pierfrancesco Prosperi, *La casa dell'islam*, Bietti, Milano, 2009.
- 58 <https://www.destra.it/home/lislam-ci-invadere-intervista-pierfrancesco-prosperi/>
- 59 Kai Zen, Emerson Krott, *La potenza di Eymerich*, Bacchilega, Imola, 2005.
- 60 *L'arrivo di Wang* (2011) di Manetti Bros.
- 61 Tommaso Pincio, *Cinacittà*, Einaudi, Torino, 2008.
- 62 Ranieri Polese, *Pincio, un'Italia senza domani*, in *Corriere della Sera*, 21 novembre 2008.
- 63 www.recensionelibro.it/intervista-tommaso-pincio.html cosa ti hanno dato?
- 64 Caparezza, *Vengo dalla luna*, in *Verità supposte* (2004).
- 65 Fiorella Mannoia, *Non è un film*, in *Sud* (2011).
- 66 Ghali, *Cara Italia*, in *Cara Italia* (2018).
- 67 Ginevra De Marco & Cristina Donà, *Confine*, in *Ginevra De Marco & Cristina Donà* (2019).
- 68 Marco Rovelli, *Il muro di Idomeni*, in *Portami al confine* (2020).
- 69 *Tracce* (2012) di Fiamma Montezemolo (<https://vimeo.com/54197983>).
- 70 Anna Cestelli Guidi, *Fiamma Montezemolo. Dell'inquietudine. Of*

- disquiet*, Postmedia books 2018, pp. 26-27
- 71 Elisa Franzoi, *Refugees welcome*, 2015 (<https://www.elisafranzoi.info/confini>).
- 72 Mimmo Paladino, *Porta di Lampedusa – Porta d'Europa*, 2008.
- 73 <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2020/06/mimmo-paladino-intervista-porta-europa-lampedusa/>
- 74 *Ivi*.
- 75 <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2020-07/un-specchio-per-guardare-dentro-di-se.html>
- 76 Giovanni de Gara, *Eldorado. Nascita di una nazione*, 2018 [<http://www.giovannidegara.org/eldorado>].

CAPÍTULO 3.

LA FORMA DEL VIAJE

CAPITOLO 3.

LE FORME DEL VIAGGIO

EL VIAJE

La palabra viaje procede del latín *viaticum*, que significa “lo que concierne al camino”, lo que el viajero necesita para sobrevivir en el trayecto. El viaje no es el viaje en sí, sino lo que acompaña al viaje. El viaje no es sólo un movimiento en el espacio, sino que es la experiencia subjetiva del viajero, esa experiencia que necesariamente le transforma. El viaje implica la ruptura de una forma: se abandona el círculo cerrado de la vida cotidiana, se abandona el hogar y todas las certezas adquiridas. Se deja todo atrás, sin mirar atrás, poniendo en juego la

IL VIAGGIO

La parola viaggio deriva dal latino *viaticum*, ovvero “ciò che riguarda la via”, ciò che serve al viaggiatore per sopravvivere durante il cammino. Il viaggio non è il cammino stesso, ma ciò che accompagna il cammino. Il viaggio non è solo un movimento nello spazio, ma è l'esperienza soggettiva di chi lo compie, quell'esperienza che necessariamente lo trasforma.

Il viaggio implica la rottura di una forma: si esce dal círculo chiuso della propria quotidianità, si abbandona la casa, e ogni certezza acquisita. Si lascia tutto alle spalle, senza voltarsi indie-

propia identidad, abriéndose a la alteridad. El viaje es, al fin y al cabo, el movimiento mismo del espíritu (pensemos en la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, que es literalmente la historia de un viaje, que se transforma, y en la transformación tiene lugar la rea-lización del sentido). Por tanto, si el viaje es el “desprendimiento de lo idéntico”, como escribe el filósofo Franco Riva, “el otro nombre del viaje es libertad”¹.

Hoy, sin embargo, la palabra “viaje” es una palabra baúl, vaciada de significado: indica sobre todo una práctica consumista de masas. Un mero desplazamiento de aquí para allá, donde el usuario observa los paisajes desde fuera, sin relación con el otro y sin auto-transformación. ¿Cómo puede ser que una palabra utilizada para un crucero sea la misma que designa el acontecimiento de la migración? ¿Podemos decir realmente que el turismo es un viaje? ¿O es el acontecimiento de la migración el que preserva la verdad del “via-je”? La preserva hasta tal punto que el viaje de la migración se convierte en algo “secreto”, es de-cir, en algo indecible e intransmisible por lo que realmente es. Es, en su límite, algo tan traumático que es un territorio imposible de volver a cruzar, aunque sólo sea

tro, mettendo in gioco la propria identità, aprendosi all’alterità. Il viaggio è, del resto, il movimento stesso dello spirito (si pensi alla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, che è letteralmente il racconto di un viaggio, che trasforma, e nella trasformazione accade il compimento di un senso). Perciò, se il viaggio è il “distacco dall’identico”, come scrive il filosofo Franco Riva, “l’altro nome del viaggio è la libertà”¹.

Oggi però la parola “viaggio” è una parola baule, svuotata di senso: indica soprattutto una pratica consumistica di massa. Un mero spostamento da qui a là, dove il fruitore osserva paesaggi dall’esterno, senza relazione con l’altro e senza trasformazione di sé. Come può una parola usata per una crociera essere la stessa che designa l’evento della migrazione? Possiamo davvero dire che il turismo sia un viaggio? O sarà l’evento della migrazione a conservare la verità del “viaggio”? La conserva a tal punto che il viaggio della migrazione diventa qualcosa di “segreto”, ovvero qualcosa di indicibile e intrasmissibile per quel che è davvero. E’, al suo limite, qualcosa di talmente traumatico che è un territorio impossibile da riattraversare, anche solo nella memoria. E’ quel racconto che

en el recuerdo. Es esa historia la que Ali no cuenta en *La frontiera* de Leogrande: “La historia que me contó aquel día era precisa, lineal, detallada, pero al cabo de una hora me di cuenta de que en su desenlace había un enorme agujero negro. Faltaba algo, una página que no quería recordar y que sé que es decisiva en toda historia de migración: el viaje a través del Mediterráneo. Me di cuenta de que no quería hablar de ello. Podía contar hasta el último detalle de la violencia en Darfur, pero ni una sola palabra en relación con el viaje. Y entonces me di cuenta de que sería mejor desistir”².

No es de extrañar que una de las palabras más recurrentes en las canciones sobre inmigración sea “viaje”. Pero eso no es todo: cuando los cantautores quieren relatar el tema de la inmigración, se centran sobre todo en el viaje y, como veremos, abundan los diversos *topoi* relacionados con él.

Niccolò Fabi reúne muchos de estos *topoi* en su canción *Migraciones*³, en la que relata un largo viaje de aves migratorias, en cuya filigrana se reconoce claramente la historia de las migraciones humanas, tanto las reales como las de especies. Es una canción en la que el viaje se connota como una

non riesce a fare Ali in *La frontiera* di Leogrande: “Il racconto che mi fece quel giorno era preciso, lineare, dettagliato, eppure dopo un’ora mi ero reso conto che nel suo dipanarsi c’era un enorme buco nero. Mancava qualcosa, una pagina che non voleva ricordare e che pure so essere decisiva in ogni storia di migrazione: il viaggio attraverso il Mediterraneo. Ho capito che non voleva parlarne. Riusciva a raccontare ogni minimo dettaglio delle violenze in Darfur, ma neanche una parola in relazione al Viaggio. E allora ho capito che sarebbe stato meglio desistere”².

Non può destare alcuna sorpresa che una delle parole più ricorrenti nelle canzoni che raccontano l’immigrazione ci sia quella di “viaggio”. Ma non solo: quando gli autori di canzoni vogliono raccontare il tema della migrazione si concentrano prevalentemente sul viaggio – e, come vedremo, abbondano i vari *tòpoi* ad esso relativi.

Niccolò Fabi raduna molti di questi *tòpoi* nella sua canzone *Migraciones*³, in cui racconta un lungo viaggio di uccelli migratori, in cui è chiaramente riconoscibile in filigrana la vicenda delle migrazioni umane, sia quelle attuali che quelle di specie. È una canzone in cui il viaggio si connota

dimensión verdaderamente universal, totalizadora y existencial: “Este año como siempre / partiremos juntos / el viaje será largo / semanas tal vez meses / después de comer / la ardiente puesta de sol roja / nos iremos / de allá arriba abajo / las flores parecerán venas / y los lagos espejos en los pliegues de la tierra / más allá de las llanuras / los desiertos y los bosques / más allá de nosotros. / volaremos por la noche / para escapar de los depredadores / aprovechando las corrientes / seremos más rápidos / desafiaremos los huracanes / los tejados los cristales y las armas / seguro que no somos los primeros porque lleva ocurriendo miles de años / de la noche al día / del frío al calor / por la comida y por la paz / por los niños y por la especie / para sobrevivir / todo está aquí”.

Más historizada, pero no menos universal, es la connotación del viaje en la canción de Mar-maja *Sai*⁴. La dimensión existencial universal del “viaje en la tierra” está ligada a elementos típicos del viaje de los emigrantes: el fondo del mar, el silencio de los que emigran: “Oriente Medio Oriente Occidente me oís / a todos pregunto el sentido de mi viaje en la tierra / las religiones

come una dimensione davvero universale, onotologica e esistenziale: “Quest’anno come sempre / ripartiremo insieme / il viaggio sarà lungo / settimane forse mesi / dopo aver mangiato / il tramonto rosso fuoco / andremo via / dall’alto lì giù in fondo / i fiori sembreranno vene / e laghi come specchi tra le pieghe della terra / oltre le pianure / i deserti e le foreste / oltre noi. / Voleremo nella notte / per sfuggire ai predatori / sfruttando le correnti / saremo più veloci / sfideremo gli uragani / i tetti i vetri ed i fucili / non siamo certo i primi perché accade da millenni / dalla notte verso il giorno / dal freddo verso il caldo / per il cibo e per la pace / per i figli e per la specie / al sopravvivere / al sopravvivere. / È tutto qui”.

Più storicizzata ma non meno universale è la connotazione del viaggio nella canzone dei Mar-maja *Sai*⁴. La dimensione esistenziale universale del “viaggio sulla terra” è legata a elementi propri del viaggio dei migranti – il fondo del mare, il silenzio di chi migra: “Oriente Medioriente Occidente che mi senti / a tutti chiedo il senso del mio viaggio sulla terra / le religioni i popoli

los pueblos el oro bajo la tierra /
el eco de mis pasos ya ni siquiera
hace ruido / pero en el fondo
del mar se acabará alguna vez el
mundo / al fin y al cabo ésta es
sólo mi casa en la tierra”.

Pippo Pollina canta, en *La città dei bianchi*⁵, una serie de preguntas que un hijo hace a su padre en la inminencia de una partida para llegar a la “ciudad de los blancos”. Preguntas entre la esperanza de una nueva tierra - “Padre, ¿pero es cierto que al final del viaje / al norte de todo al borde del mar / podremos tumbarnos en el suelo y comer? / ¿Y alrededor de un fuego podremos cantar?” - y el miedo a lo desconocido - “Padre, ¿pero es verdad que en las ciudades de los hombres blancos / la luz nunca deja de ofender a los ojos? Y las hojas de los árboles no tienen rocío / y nunca un animal cruza la carretera...”.

En otra canción - *Mare di mezzo* de la Casa del Ventov⁶- es un padre el que habla a su hija, y su discurso recoge muchos topoi que volve-remos a encontrar más adelante: “Todo este fuego sobre nosotros / pequeña mano dentro de la mía / será un largo viaje que comprenderás / siempre te protegeré. / [...] / Mare di mezzo más allá del final / Mare di mezzo entonces más allá de la frontera / Más allá de los muros más allá de los desiertos / ha-

l'oro sotto terra / l'eco dei miei
passi non fa neanche più rumore
/ ma in fondo al mare sarà mai
finito il mondo / in fondo è solo
questa la mia casa sulla terra”.

Pippo Pollina canta, in *La città dei bianchi*⁵, una serie di domande che fa un figlio a suo padre nell'imminenza di una partenza per arrivare alla “città dei bianchi”. Domande tra la speranza di una terra nuova - “Padre ma è vero che alla fine del viaggio / a nord di ogni cosa al confine del mare / potremo distenderci a terra e mangiare? / E attorno a un fuoco potremo cantare?” - e la paura dell'ignoto - “Padre ma è vero che nelle città dei bianchi / la luce mai smette di offendere gli occhi? E le foglie sugli alberi non hanno rugiada / e mai un animale che attraversi la strada...”.

In un'altra canzone - *Mare di mezzo* della Casa del Vento⁶ - è un padre che parla a una figlia, e il suo discorso raccoglie molti *tòpoi* che ritroveremo più avanti: “Tutto questo fuoco su di noi / piccola mano dentro la mia / sarà un lungo viaggio capirai / io per sempre ti proteggerò. / [...] / Mare di mezzo oltre la fine / Mare di mezzo poi oltre il confine / Oltre i muri oltre i deserti / verso i sogni e i cieli aperti / cento e mille

Figura 3. 1.-

Figura 3. 1.-



TRADIZIONE E TRADIMENTO

cia los sueños y los cielos abiertos / cien y mil pasos contaré / y en el gran mar volaré”. En *Raccontami dei Sulutamana*⁷, en cambio, el diálogo es entre un observador exterior y un emigrante, y también aquí encontramos varios de los topoi clásicos que suelen utilizarse para narrar la emigración: “He atravesado las cloacas de mil ciudades / he volado sobre las montañas a lomos de un águila / caminos de fuego y hielo me traen hasta aquí” / ¿Qué has visto, muchacho? Vamos, cuéntame / “La boca manchada de sangre de la verdad / El cuerpo de Jesucristo en un basurero / Lobos dóciles lamen mi herida” / Cuéntame, muchacho, cuéntame / De tu viaje y dónde has estado cuéntame / Háblame de ti, cuéntame / Del coraje que te hace luchar, resistir”. Podríamos citar muchas otras canciones, y de muy distinto valor artístico, que relatan el viaje de los emigrantes. Es mucho menos frecuente que las canciones traten de la condición del emigrante en su lugar de llegada, que es de lo que tratará la segunda parte de este trabajo. Existe una reticencia retórica -sin duda relacionada en parte con la naturaleza de la forma de la canción- a relatar la concreción de la condición del emigrante cuando se convierte en “inmigrante”. Mientras el emigrante siga siendo

passi conterò / e nel grande mare volerò”. In *Raccontami dei Sulutamana*⁷, invece, il dialogo è tra un osservatore esterno e un migrante, e anche qui si ritrovano diversi dei *tòpoi* classici usati di solito per raccontare la migrazione: “Ho attraversato le fogne di mille città / Ho sorvolato montagne a cavallo di un’aquila / Strade di fuoco e di ghiaccio mi portano qua” / Che cosa hai visto ragazzo? Avanti, raccontami / “La bocca sporca di sangue della verità / Il corpo di Gesù Cristo in una discarica / Docili lupi leccare la mia ferita” / Parlami, ragazzo, parlami / Del tuo viaggio e dove sei stato raccontami / Dimmi di te, raccontami / Del coraggio che ti fa lottare, resistere”.

Ne potremmo citare molte altre di canzoni, e di valore artistico assai diverso, che raccontano il viaggio dei migranti. È assai più infrequente che le canzoni trattino la condizione del migrante nel suo luogo d’arrivo, ciò che riguarderà la seconda parte di questo lavoro. C’è una reticenza retorica – certamente in parte legata alla natura della forma canzone - nel raccontare la concretezza della condizione migrante quando si fa “immigrata”. Finché il migrante resta migrante, e “viaggia”, la sua condizione sembra universalizzabile, perché il viaggio è una con-

emigrante y “viaje”, su condición parece universalizable, porque el viaje es una condición metafísica y ontológica de lo humano en la que cualquiera puede reconocerse. Más aún, el mensaje consiste en relatar las penurias y dificultades del viaje, para permitir al oyente empatizar. Se trata de una persona que sufre, ¿cómo no identificarse con ella, que experimenta esos límites de lo humano que afortunadamente para ti no se tocan? Así que colócate en la postura de aceptación hacia él. Cuando uno decide escribir una canción sobre el viaje del emigrante, ésta es siempre la intención: provocar una identificación empática que favorezca la aceptación. Esto se hace con una comunicación fuertemente emocional basada en una retórica de *topoi* elementales (el mar, la muerte, el viaje, el viento...) que pertenecen a los fundamentos arquetípicos del ser humano.

El riesgo de esta operación, sin embargo, es permanecer en una relación asimétrica: reconocer al otro como víctima no implica reconocerlo como sujeto de derechos. Siempre hay alguien que observa desde fuera su miserable condición y se mueve, compasivo, hacia él. No es él quien habla, somos nosotros quienes hablamos de él, o por él. Y hablamos de él como de una víctima, como de un

dizione metafísica e ontologica dell'umano in cui è possibile per chiunque riconoscersi. Ancora di più, il messaggio è quello di raccontare le durezze e le difficoltà del viaggio, per mettere in condizione chi ascolta di empatizzare. Questa è una persona che soffre, come puoi non identificarti in lui, che sperimenta quei limiti dell'umano che per tua fortuna a te non sono toccati? Dunque disponiti nella postura dell'accoglienza nei suoi confronti. Quando si decide di scrivere una canzone sul viaggio del migrante è sempre questa l'intenzione; innescare un'identificazione empatica che favorisca l'accoglienza. Lo si fa con una comunicazione fortemente emotiva fondata su una retorica fatta di *tòpoi* elementari (il mare, la morte, il viaggio, il vento...) che appartengono ai fondamenti archetipici dell'umano.

Il rischio di questa operazione, però, è permanere in una relazione asimmetrica: riconoscere l'altro in quanto vittima non implica riconoscerlo in quanto soggetto portatore di diritti. C'è sempre qualcuno che osserva da fuori la sua condizione miserabile, e si muove, compassionevolmente, verso di lui. Non è lui a parlare, siamo noi a parlare di lui – o per lui. E ne parliamo in quanto vittima, in

ser al borde de la vida, expuesto a la muerte. Pero no como un ser humano que vive, ama, desea, trabaja, come y es accionado por las más variadas pasiones. Entre las canciones mencionadas, la que más se acerca a representar al emigrante en este sentido es *Ciudad de blancos*, de Pollina.

Y luego, y sobre todo, como ya he dicho, las canciones casi nunca relatan la condición del “inmigrante”. Es decir, la realidad menos poética, menos universalizable, menos emotiva de quienes luchan por sobrevivir en una realidad de racismo y explotación, con los problemas cotidianos del trabajo, la vivienda, las relaciones humanas.

Si las canciones cantan a menudo el viaje, es aún más evidente que el viaje se cuenta en las narraciones literarias. Las narraciones arquetípicas de lo que llamamos literatura tienen a menudo que ver con el viaje, empezando por la Odissea. Y así, los libros que relatan el viaje de los emigrantes se han multiplicado en los últimos años. Bastará con mencionar algunos, cada uno enmarcado en una tipología diferente. En el mar hay cocodrilos. *Storia vera di Enaiatollah Akbari* [Historia verdadera de Enaiatollah Akbari], de Fabio Geda⁸, que -basándose en el relato del protagonista al autor-narra el viaje, ocurrido en 1990, de

quanto essere sul limite della vita, esposto alla morte. Ma non come umano che vive, ama, desidera, lavora, abita, mangia, ed è agito dalle passioni le più varie. Tra le canzoni citate, quella che più di altre si avvicina alla rappresentazione del migrante in questo senso è *Città dei bianchi* di Pollina.

E poi e soprattutto, come dicevo, difficilmente le canzoni raccontano la condizione di “immigrato”. Ovvero, la realtà meno poetica, meno universalizzabile, meno emotiva, di chi lotta per sopravvivere in una realtà di razzismo e sfruttamento, con i problemi quotidiani del lavoro, della casa, delle relazioni umane.

Se le canzoni cantano spesso il viaggio, è ancora più ovvio che il viaggio sia raccontato nelle narrazioni letterarie. Le narrazioni archetipiche di ciò che chiamiamo letteratura hanno spesso a che fare col viaggio, a partire dall'Odissea. E così i libri che raccontano il viaggio dei migranti si sono moltiplicati in questi anni recenti. Basterà menzionarne qualcuno, ognuno inquadrabile in una tipologia differente. *Nel mare ci sono i cocodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari* di Fabio Geda⁸, che - basato sul racconto fatto dal protagonista all'autore - racconta il viaggio, avvenuto nel 1990, di

un niño que -para no ser obligado a trabajar por los talibanes- huye de Afganistán, atraviesa Pakistán, Irán, Turquía, Grecia hasta llegar a Italia. *Non dirmi che hai paura* (No me digas que tienes miedo), de Giuseppe Catozzella⁹, que narra la vida y el viaje de la somalí Samia Yusuf Omar: mientras la guerra civil hace estragos en su país, y con la hegemonía de los fundamentalistas islámicos, se dedica a correr, hasta clasificarse para los Juegos Olímpicos de Pekín; pero cuando las cosas se ponen imposibles, e incluso para correr debe llevar burka, decide marcharse, un viaje de ocho mil kilómetros pasando por Etiopía, Sudán, Libia, hasta la travesía por mar hasta Italia, donde no llega, sin embargo, porque a pocas millas de Lampedusa no consigue agarrarse a la cuerda de rescate lanzada por un barco de salvamento italiano y muere. Pan y agua. De Senegal a Italia pasando por Libia, de Ibrahima Lo¹⁰, relata un viaje en primera persona: es el propio autor quien parte de Senegal, llega a Libia donde acaba, como Samia, en los *lagers* del Estado, y sobrevive al naufragio de la lancha neumática, para desembarcar finalmente en Italia; la narración continúa, sin embargo, y el autor cuenta los problemas que vivió en Italia, entre el racismo y la explotación. *He*

un bambino che – per non essere forzato a lavorare dai talebani - fugge dall'Afghanistan, attraversa Pakistan, Iran, Turchia, Grecia fino ad arrivare in Italia. *Non dirmi che hai paura* di Giuseppe Catozzella⁹, che racconta la vita e il viaggio della somala Samia Yusuf Omar: mentre nel suo paese infuria la guerra civile, e con l'egemonia degli integralisti islamici, si dedica alla corsa, fino a qualificarsi per le Olimpiadi di Pechino; ma quando le cose si fanno impossibili, e anche per correre deve indossare il burqa decide di partire, un viaggio di ottomila chilometri passando da Etiopia, Sudan, Libia, fino al viaggio in mare per l'Italia, dove però non arriva, perché a poche miglia da Lampedusa non riesce a aggrapparsi alla fune di salvataggio lanciato da una nave di soccorso italiana e muore. *Pane e acqua. Dal Senegal all'Italia passando per la Libia* di Ibrahima Lo¹⁰ racconta un viaggio in prima persona: è l'autore stesso che è partito dal Senegal, arriva in Libia dove finisce, come Samia, nei lager di stato, e sopravvive al naufragio del gommone approdando infine in Italia – la narrazione però continua, e l'autore racconta i problemi vissuti in Italia, tra razzismo e sfruttamento. *Ho viaggiato fin*

viajado tan lejos. Storie di giovani migranti editado por Cristiana Ceci y Francesco Iarreraxi¹¹, es en cambio el resultado de un proyecto de una periodista en una escuela del interior de Milán, que recoge los escritos de muchos jóvenes de entre quince y diecinueve años que, procedentes de muchas partes del mundo, de Europa del Este a América Latina, de China a Nigeria, relatan su partida, su viaje, su integración en el país, con dificultades más o menos marcadas entre la lengua y las diferencias culturales.

*A casa loro*¹² es un monólogo escrito a cuatro manos por Giulio Cavalli, escritor y dramaturgo, y Nello Scavo, reporter, que narra las historias de emigrantes llegados a Italia por diferentes rutas: el Mediterráneo, los Balcanes, las costas africanas. *Esodo*¹³ es la colección de reportajes de Domenico Quirico, que narra los viajes realizados en compañía de migrantes a los principales lugares de migración. Y quizás sea ésta la categoría adecuada – más que la de viajes – para relatar la experiencia de los emigrantes.

ÉXODO

El filósofo Giuseppe Riva contrapone la Odisea de Ulises y el viaje de Abraham¹⁴. El primero es un viaje circular: uno sale

qui. Storie di giovani migranti, a cura di Cristiana Ceci e Francesco Iarrera⁸⁷, è invece l'esito di un progetto di una giornalista in una scuola dell'hinterland milanese, raccogliendo gli elaborati di molti ragazzi tra i quindici e i diciannove anni che, proveniendo da molte zone del mondo, dall'Est Europa all'America Latina, dalla Cina alla Nigeria, raccontano la loro partenza, il loro viaggio, il loro inserimento nel paese, con difficoltà più o meno marcate tra la lingua e le differenze culturali.

*A casa loro*¹² è un monologo scritto a quattro mani da Giulio Cavalli, scrittore e drammaturgo, e Nello Scavo, reporter, che racconta le storie di migranti che arrivano in Italia passando per diverse rotte: il Mediterraneo, i Balcani, le coste africane. *Esodo*¹³ è la raccolta dei reportage di Domenico Quirico, che racconta i viaggi fatti in compagnia dei migranti nei principali luoghi della migrazione. Ed è forse questa la categoria giusta – più che viaggio – per raccontare l'esperienza migrante.

ESODO

Il filosofo Giuseppe Riva contrappone l'odissea di Ulisse e il viaggio di Abramo¹⁴. Il primo è un viaggio circolare: si parte da

de casa y vuelve a casa. El tono emocional es de nostalgia, de arrepentimiento. Nunca se abandona realmente el hogar, el desprendimiento se concibe como temporal, a la espera del regreso. El segundo, en cambio, se presenta como una partida que no tiene retorno como punto de llegada. No hay hogar en el viaje de Abraham, en su lugar está la tienda, signo temporal de una marcha nómada. El sentido, por tanto, reside en la propia experiencia del viaje, no en el regreso. En esta dimensión de apertura radical, y de un ir hacia lo abierto y desconocido del mundo, está el viaje como viaje, donde la relación con la alteridad no es algo externo, sino una modificación incesante de una identidad que se pone continuamente en juego. Esto no sólo se aplica al viaje de un individuo, sino a un viaje colectivo: el de un pueblo que quiere liberarse de sus cadenas. Este viaje es, pues, un éxodo. En el que no se pierde la realidad y la dignidad de la singularidad, pero que confluye en un movimiento colectivo, multitudinario, que la precede y la trasciende.

A propósito del viaje como éxodo, debemos hablar, pues, de dos experiencias musicales muy distantes.

La primera es la del cantautor Iosonouncane, y su álbum *IRA*¹⁵.

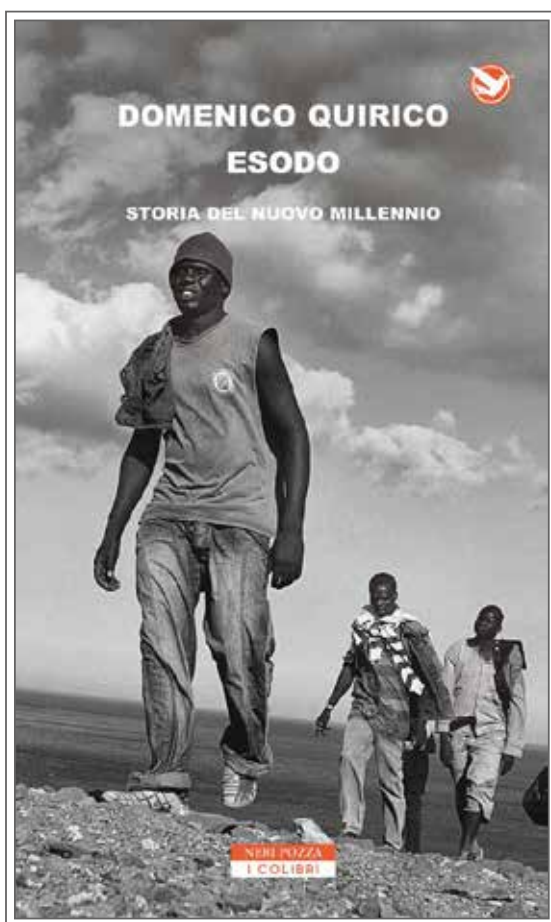
casa e si torna a casa. La tonalità emotiva è quella della nostalgia, del rimpianto. Non si abbandona mai davvero la casa, il distacco è concepito come provvisorio, in attesa del ritorno. Il secondo invece si presenta come una partenza che non ha come punto d'arrivo il ritorno. Non c'è casa, nel viaggio di Abramo, al suo posto c'è la tenda, il segno provvisorio di un andare nomadico. Il senso, dunque, sta nell'esperienza stessa del cammino, non nel far ritorno. In questa dimensione di radicale apertura, e di un inoltrarsi nell'aperto e nell'ignoto del mondo, c'è il viaggio in quanto viaggio, dove la relazione con l'alterità non è qualcosa di esteriore, ma una modificazione incessante di un'identità continuamente rimessa in gioco. Questo non vale solo per il viaggio di un singolo, ma per un viaggio collettivo: quello di un popolo che si vuole affrancare dalle proprie catene. Questo viaggio, allora, è un esodo. Dove non si perde la realtà e la dignità della singolarità, ma essa viene a confluire in un movimento collettivo, multitudinario, che la precede e la trascende.

A proposito del viaggio in quanto esodo, allora, dobbiamo dire di due esperienze musicali distantissime.

La prima è quella del cantautore Iosonouncane, e del suo album

Figura 3. 2.-

Figura 3. 2.-



Como él mismo dijo en una entrevista: “IRA habla de una multitud viajera, de hombres y mujeres que atraviesan tierras inmensas lejos del lugar donde nacieron. Esto se traduce plenamente por el lenguaje utilizado, un lenguaje extemporáneo, que mezcla deliberadamente, improvisado y dictado por la necesidad, varios idiomas, creando así un lenguaje de travesía, de necesidad. Esta narrativa también es llevada y definida por las elecciones sonoras, el hecho de que la voz es múltiple, hay muchos timbres, muchas voces, incluso niveles de vocalidad. [...]. La multitud viajera es un arquetipo, el del éxodo, el de las migraciones de hoy, el arquetipo retomado por Steinbeck para *Furore*, por toda la tradición popular, desde la sarda a la napolitana, de cualquier tierra, porque es una condición existencial del hombre, la idea de extrañeza, de alejamiento del lugar donde se ha nacido. Cada uno de nosotros está lejos del lugar donde nació, simbólica y metafóricamente, así que no hablo de una cosa concreta, sino que hablo de todas las cosas”.

El lenguaje de Iosonouncane es entonces un lenguaje imaginario que resulta como el resultado de un devenir múltiple, babélico, se-

IRA¹⁵. Come ha detto in un'intervista: “IRA narra di una moltitudine in viaggio, di uomini e donne che attraversano terre enormi lontane dal luogo in cui sono nati. Questa cosa è restituita pienamente dal linguaggio utilizzato, un linguaggio estemporaneo, che mischia in maniera volutamente errata, improvvisata e dettata dalla necessità, più lingue; quindi, si crea un linguaggio della traversata, della necessità. Questo racconto è portato e definito anche dalle scelte sonore, il fatto che la voce sia molteplice, ci siano tanti timbri, tante voci anche livelli di vocalità. [...]. La moltitudine in viaggio è un archetipo, quello dell'esodo, delle migrazioni attuali, l'archetipo assunto da Steinbeck per *Furore*, dalla tradizione popolare tutta, da quella sarda a quella napoletana, quella di qualsiasi terra, perché è una condizione esistenziale dell'uomo, l'idea di estraneità, di lontananza dal luogo in cui si è nati. Ognuno di noi è lontano dal luogo in cui è nato, simbolicamente e metaforicamente; quindi, non sto parlando di una cosa specifica, ma sto parlando di tutte le cose.”

La lingua di Iosonouncane allora è una lingua immaginaria che risulta come l'esito di un divenire molteplice, babelico, sedimenta-

dimentaciones de diferentes temporalidades en un solo imaginario, aglutinaciones de múltiples singularidades en un solo aliento: “Nous all el same mon name / Nous all le same mes ashes / One bouche por all these faces / Nous all el same mon name / And pushed da le mouches / On mirrors do récolte lands / Por deserts sin sable / Por bihar sin rivage / Mother / Otro besos please / And otro sabun soon / Ayna? Ayna? / Bouche shams / Ripped el sèche piel / Dans el last kharuf / Fights / All le deserts seen / And all le fils pendu / Ayna? Ayna? / Mother / Come saison por enterrer / Father forgiven iad’.

En el pequeño municipio de montaña de Ceres, en los Valli di Lanzo, provincia de Turín, se les ocurrió crear un coro con jóvenes solicitantes de asilo: el CoroMoro. Y cantan juntos, en piemontés, cantan su pro-pia historia en primera persona, en un nuevo idioma: “L’ai tra-versà quasi tutto’an cuntinent, / Sun atacame a la vita anche cui dent... / E la nostra storia ades duvriu cuntè! / E col coro moro nui l’anduma ‘chantè!’¹⁶.

La película *Io capitano* (Yo el capitán), de Matteo Garrone¹⁷, es una película muy impor-

zioni di temporalità differenti in unico immaginario, agglutinazio-ni di molteplici singolarità in uni-co fiato: “Nous all el same mon name / Nous all le same mes ashes / One bouche por all these faces / Nous all el same mon name / And pushed da le mouches / On mir-rors do récolte lands / Por deserts sin sable / Por bihar sin rivage / Mother / Otro besos please / And otro sabun soon / Ayna? Ayna? / Bouche shams / Ripped el sèche piel / Dans el last kharuf / Fights / All le deserts seen / And all le fils pendu / Ayna? Ayna? / Mother / Come saison por enterrer / Father forgiven iad”.

Nel piccolo comune montano di Ceres, nelle Valli di Lanzo, in provincia di Torino, nasce l’idea di creare un coro con dei ragazzi richiedenti asilo: il CoroMoro. E cantano insieme, in piemontese, cantano in prima persona la pro-pria storia, con una lingua nuova: “L’ai traversà quasi tut’an cuntinent, / Sun atacame a la vita an-che cui dent... / E la nostra storia ades duvriu cuntè! / E col coro moro nui l’anduma ‘chantè!’¹⁶

185 Il film *Io capitano* di Matteo Garrone¹⁷ è un film importan-tissimo, perché è il film che più compiutamente mette in scena

Figura 3. 3.-

Figura 3. 3.-



tante, porque es la que escenifica de forma más completa el viaje de África a Europa visto desde la perspectiva de quienes abandonan su tierra natal. Garrone deconstruye varios estereotipos, empezando por el hecho de que los dos protagonistas no son “miserables” y “desesperados”. Tienen una familia numerosa, hacen música rap, tienen casas pequeñas pero decentes, no pasan hambre. Lo que les mueve es el deseo. Quieren Europa, convertirse en cantantes de rap reconocidos. No es la necesidad lo que les mueve, sino el deseo: ninguna película ha puesto en escena esta dinámica con tanta fuerza. No son víctimas, sino sujetos deseosos, dotados de agencia propia. Es el deseo lo que les impulsa a viajar, un deseo que no sólo concierne a los dos primos Seydou (Seydou Sarr) y Moussa (Moustapha Fall), sino a muchísimos emigrantes: en este sentido, *Io capitano* es también la película de un éxodo colectivo. Es una epopeya, la que Garrone quería poner en escena: “la película -dice- cuenta un cambio de perspectiva: hemos intentado poner la cámara en el otro lado, en una especie de contracampo, para contar un viaje épico, porque ellos son los únicos portadores de la epopeya contemporánea y contamos la historia desde su punto de vista”.

il viaggio dall’Africa all’Europa visto dalla prospettiva di chi si lascia la propria terra. Garrone decostruisce diversi stereotipi, a partire dal fatto che i due protagonisti non sono due “miserabili” e “disperati”. Hanno una famiglia numerosa, fanno musica rap, hanno case piccole ma dignitose, non soffrono la fame. A muoverli è il desiderio. Vogliono l’Europa, diventare cantanti rap riconosciuti. Non è il bisogno a muoverli, ma il desiderio: nessun film aveva mai messo in scena questa dinamica con tale forza. Non vittime, ma soggetti desideranti, dotati di una propria agency. E’ il desiderio che spinge al viaggio, un desiderio che non riguarda solo i due cugini Seydou (Seydou Sarr) e Moussa (Moustapha Fall), ma tanti e tanti migranti: in questo senso, lo capitano è anche il film di un esodo collettivo. E’ un’epica, quella che Garrone ha voluto mettere in scena: “il film”, ha detto, “racconta un cambio di prospettiva: abbiamo cercato di mettere la macchina da presa dall’altra parte in una sorta di contracampo, per raccontare un viaggio epico perché sono loro gli unici portatori dell’epica contemporanea e abbiamo raccontato la storia dal loro punto di vista.”

Una épica que toma forma gracias a esa característica estilística de Garrone que se ha dado en llamar “realismo (neo)mágico”, donde la realidad se cuenta en su transfiguración casi mitológica y de cuento de hadas. Y en este caso la transfiguración de cuento de hadas se escenifica una vez más desde la perspectiva del emigrante, que es portador de su propia tradición, su propia cultura, su propia mitología. Interrumpen el relato del viaje insertos oníricos, que irrumpen en los momentos más dramáticos y dolorosos: en el desierto, en el lager libio. Son sueños que, lejos de ser una evasión de la realidad, parecen mitologemas funcionales a la conversión de ese viaje en leyenda, convirtiéndolo en material para una mitografía que se sitúa en continuidad con la tradicional transfiguración mítica de la realidad.

Esta historia épica es, en el mismo movimiento, una novela de formación y, por lo tanto, una historia universal. Los dos protagonistas son muchachos ingenuos y esperanzados, y de esa ingenuidad se aprovecharán muchos: estafadores, ladrones, torturadores, mafiosos. En su viaje tendrán que atravesar los desiertos de Malí y Níger, Libia con sus prisiones lagers donde Seydou será vendido como albañil, el mar. Y Seydou, un muchacho

È un'epica che prende corpo grazie a quella cifra stilistica propria di Garrone che è stata chiamata “(neo)realismo magico”, laddove la realtà viene raccontata nella sua trasfigurazione quasi mitologica e fiabesca. E in questo caso la trasfigurazione fiabesca è messa in scena ancora una volta dalla prospettiva di chi migra, che è portatore di una sua tradizione, di una sua cultura, di una sua mitologia. A spezzare il racconto del viaggio, infatti, ci sono degli inserti onirici, che irrompono nei momenti più drammatici e dolorosi – nel deserto, nel lager libico. Sono sogni che, lungi dall'essere fuga dalla realtà, sembrano mitologemi funzionali al rendere leggenda quel viaggio, farne materiale per una mitografia che si pone in continuità con la tradizionale trasfigurazione mitica della realtà.

Questa storia épica è, nel medesimo movimento, un romanzo di formazione, e dunque una storia universale. I due protagonisti sono ragazzi ingenui e pieni di speranza, e di quella ingenuità saranno in molti a approfittarsi: truffatori, ladri, torturatori, mafiosi. Nel loro viaggio dovranno attraversare il deserto di Mali e Niger, la Libia con le sue prigionie-lager dove Seydou sarà venduto come muratore, il mare. E Seydou, ragazzo mite e

manso y sumiso, se convertirá en un hombre, como en una novela de Conrad, cruzando la línea de sombra. Lo hará tras el viaje por mar, se habrá visto obligado a conducir la barcaza, a ser el barquero: “yo capitán”, precisamente.

VIENTO

Hablaba de los diversos elementos arquetípicos que pertenecen a la poética del viaje: entre ellos cabe mencionar, aquí, el del viento (más adelante se hablará de él). El viento es una figura ambigua: puede indicar una fuerza suave que favorece el viaje, o una fuerza impetuosa que desarraiga cualquier identidad (“hay vientos que empujan lejos / y otros que te cogen de la mano”, cantan los Marmaja en *Migranti*¹⁸). A menudo la metáfora del viento se utiliza, de manera más banal, sólo en el primer sentido. Pero a veces los dos significados llegan a coincidir. En este caso, el pueblo considerado más inasimilable, el visto durante siglos como la otredad absoluta, y utilizado durante siglos como chivo expiatorio, los romaníes, es llamado “el pueblo del viento”. Hay una conocida canción dedicada a los romaníes, *Khorakhané*, de Fabrizio De Andrè, cuyo subtítulo reza (*a forza di essere vento*)¹⁹. El viento sopla fuerte, silba como el que se canta

remissivo, si farà uomo, come in un romanzo di Conrad, attraversando la linea d'ombra. Lo farà dopo il viaggio in mare, appunto, dovrà sarà stato costretto a guidare il barcone, a essere lo scafista: “io capitano”, appunto.

VENTO

Dicevo dei vari elementi archetipici che appartengono alla poetica del viaggio: tra questi merita un cenno, qui, quello del vento (altri li vedremo più avanti). Il vento è una figura ambigua: può indicare una forza dolce che favorisce un cammino, o una forza impetuosa che sradica ogni identità (“ci sono venti che spingono lontano / ed altri ancora che tengono la mano”, cantano i Marmaja in *Migranti*¹⁸). Spesso la metafora del vento viene usata, in maniera più banale, solo nella prima accezione. Ma talvolta le due accezioni vengono a coincidere. In questo caso, viene da pensare che il popolo considerato più inassimilabile, quello visto da secoli come alterità assoluta, e usato da secoli come capro espiatorio, quello rom, viene definito “il popolo del vento”. C'è una canzone ben nota dedicata ai rom, *Khorakhané* di Fabrizio De Andrè, che come sottotitolo recita (*a forza di essere vento*)¹⁹. Il vento soffia forte,

en la canción partisana, es la impetuosidad de un destino de transformación que coincide con la naturaleza de las cosas. “Viento, viento / Puortam’e voce / É chi vò alluccà” cantaba Pino Daniele ²⁰: viento, viento, tráeme las voces de los que quieren gritar.

“El viento, como los romaníes, está ahí”, escribe el filósofo Alberto Simonetti, “se cuela por todas partes, perfora cada resquicio incluso más que el agua, sale de cada barranco. Es rizomático, nos obliga a mutar las percepciones, a atarnos tanto a lo inorgánico como a lo orgánico entre una línea de fuga y otra permanente” ²¹. El rizoma es, como ya hemos escrito sobre Glissant, una de las figuras esenciales del pensamiento de Gilles Deleuze: se trata de una estructura radicular que se desarrolla horizontalmente, las raíces se cruzan y se superponen en la misma superficie, horizontalmente, a diferencia de la estructura arborescente en la que las raíces se ramifican en ramificaciones dicotómicas a diferentes alturas, jerárquicas, de abajo arriba. El árbol remite a la sustancialidad y la jerarquía, el rizoma a la procesualidad anti-identitaria y anárquica. El poder del rizoma es un poder nómada.

“Y quisiera volar / esa golondrina que va ligera / más allá de la tormenta / más allá de la fron-

fischia come quello cantato nella canzone partigiana, è l’impetuosità di un destino di trasformazione che coincide con la natura delle cose. “Viento, viento / Puortam’e voce / É chi vò alluccà” cantava Pino Daniele²⁰: vento, vento, por-tami le voci di chi vuol gridare.

“Il vento, come i rom, c’è”, scrive il filosofo Alberto Simonetti, “si incunea dovunque, trapassa ancor più dell’acqua ogni feritoia, sbuca in qualsiasi anfratto. È rizomati-co, ci costringe a mutare le percezioni, a legarci all’inorganico così come all’organico tra una linea di fuga e una stanziale” ²¹. Il rizoma è, come abbiamo già scritto a proposito di Glissant, una delle figure essenziali del pensiero di Gilles Deleuze: è una struttura radicale che si sviluppa in orizzontale, le radici si intersecano e si sovrappongono su una medesima superficie, in orizzontale, diversamente dalla struttura arborescente in cui le radici si diramano in ramificazioni dicotomiche e ad altezze differenti, gerarchiche, dal basso verso l’alto. L’albero rimanda alla sostanzialità e alla gerarchia, il rizoma alla processualità anti-identitaria e anarchica. La potenza del rizoma è una potenza nomade.

191 “E io vulesse
addiventare / quella rondine
che va leggera / al di là del
temporale / al di là del-

Figura 3. 4.-

Figura 3. 4.-

UN FILM DI MATTEO GARRONE

IO CAPITANO

[illegible]

DAL 7 SETTEMBRE AL CINEMA



tera / y cuando se canse de volar / quedarse en el aire para entender / hacia dónde sopla el viento / y cuándo es hora de partir.”, canta Edoardo Bennato en *Verso il sole*²². Canta a la esperanza de ser como un pájaro llevado por el viento, que puede superar todo obstáculo y toda frontera. Canta a la posibilidad de la libertad.

Igual que canta a la libertad un cantautor-activista de Lampedusa (volveremos a encontrarnos con él), Giacomo Sferlazzo, que en Lampedusa 24/01/2009²³, donde el estribillo repite la palabra libertad, dice: “Y entonces los llevamos de vuelta a donde alguien nos mostró el olor del dolor / y grité a mi hermano hazte ligero y déjate llevar por el viento”.

El viento, en estas canciones, es una fuerza de libertad, de transformación. Como en la canción que la Almamegretta dedicó al refugiado sudafricano Jerry Masslo, que trabajaba como recolector de tomates en Villa Literno, Campania, donde fue asesinado en 1989: “Scioscie viento puortame ‘a forza pe’ guarda’ annanze / quanno cagnarrà / juorne venarrà chesto ‘o ssaccio già”²⁴. Sopla el viento, tráeme la fuerza para mirar adelante, cuando cambie, llegará el día, esto ya lo sé.

la frontiera / e quando è stanca di volare / resta in alto per capire / da che parte tira il vento / e quando è tempo di partire”, canta Edoardo Bennato in *Verso il sole*²². Canta la speranza di essere come un uccello trascinato dal vento, che può superare ogni ostacolo e ogni frontiera. Canta la possibilità della libertà.

Così come canta la libertà un cantautore-attivista lampedusano (lo reincontreremo), Giacomo Sferlazzo, che in *Lampedusa 24/01/2009*²³, dove il ritornello ripete la parola libertà, dice: “E poi li riportammo dove qualcuno ci mostrò l’odore del dolore / ed io gridai al mio fratello fatti leggero e che ti porti il vento”.

Il vento, in queste canzoni, è forza destinale di libertà, di trasformazione. Come nella canzone che gli Almamegretta avevano dedicato al rifugiato sudafricano Jerry Masslo, che lavorava come bracciante nella raccolta dei pomodori in Campania, a Villa Literno, dove venne assassinato nel 1989: “Scioscie vien-to puortame ‘a forza pe’ guarda’ annanze / quanno cagnarrà / juorne venarrà chesto ‘o ssaccio già”²⁴. Soffia vento, portami la forza per guardare avanti, quando cambierà, verrà il giorno, questo già lo so.

SUEÑO

El sueño es un elemento infaltable de la narrativa espectacular-emocional de la migración. El emigrante sobre el que se canta tiene un sueño. Es el relato de un camino lineal que parte de una tierra que va a ser abandonada, atraviesa un camino difícil y llega a un lugar que puede realizar ese sueño. El sueño evoca un final feliz, un lugar donde desaparecen las contradicciones de la realidad. El sueño conserva esa vaguedad necesaria que permite no ahondar en esas contradicciones. Y, por lo que evoca, mantiene el cuento en un nivel de cuento de hadas. Los elementos se repiten y recombinan en muchas canciones: el sueño está ligado al mar, a la tierra, al cielo, a las estrellas.

“Clandestino, que sueñas con otra tierra por descubrir / Clandestino, que la esperanza es la última en morir”. (*Clandestino* de Toto Cutugno²⁵).

“Dime dónde se esconde la libertad prometida / estas flores entre las olas piden clemencia / No más guerras ni religiones sino otra vida un sueño más / Cielo, si puedes oírme al menos que sea un rincón de azul” (*Blu* de Irene Fornaciari²⁶).

“Detente no te alejes demasiado / mira ahí todos mis sueños

SOGNO

Il sogno è un elemento immancabile della narrazione spettacolare-emotiva della migrazione. Il migrante di cui si canta ha un sogno. È il racconto di un percorso lineare che parte da una terra da abbandonare, passa per un cammino difficile e arriva a un luogo che potrà realizzare quel sogno. Il sogno evoca il lieto fine, un luogo dove scompaiano le contraddizioni del reale. Il sogno mantiene quella necessaria vaghezza che permette di non addentrarsi in quelle contraddizioni. E, per ciò che evoca, mantiene il racconto su un piano fiabesco. Gli elementi si ripetono e si ricombinano in molte canzoni: il sogno è legato al mare, alla terra, al cielo, alle stelle.

“Clandestino, che sogni un'altra terra da scoprire / Clandestino, che la speranza è l'ultima a morire”. (*Clandestino* di Toto Cutugno²⁵).

“Dimmi dove si nasconde la promessa libertà / questi fiori fra le onde chiedono pietà / Non più guerre e religioni ma un'altra vita un sogno in più / Cielo, se mi senti almeno tu lascia che sia un angolo di blu” (*Blu* di Irene Fornaciari²⁶).

“Fermati non andare troppo lontano / guarda lì tutti i miei

agarrados en una mano”. (*Se solo mi guardassi* de Fiorella Mannoia ²⁷).

“Tiene que haber una manera de salir de aquí / y vivir en paz con un poco de dignidad / Tiene que haber una manera y si no la inventaré / de decir que soy sin añadir sin embargo / de desafiar el mar abierto sin ir a los peces / de vadear tu propio tiempo y descubrir que puedes / de soñar otro sueño y seguir otro camino / extendiendo el horizonte más allá de su geometría”. (*El emigrante* de Bisca).

“Mirábamos el cielo de Tirana / un día nos iremos / América está lejos / tan lejos como el sueño / que acariciaba la piel / a los que huyeron la noche de las estrellas”. (*El paraíso* de los Marmaja).

“Ah, cuántos sueños / con los que navegaré / cuántos ancestros / que se aferran a mí” *Senza catene* (relato lampedusano) de Massimo Bubola.

“He navegado tanto en la noche dentro del mar / y he construido sueños y no sabía qué hacer” (*Sai* de Marmaja ²⁸).

“Más allá de los muros más allá de los desiertos / hacia los sueños y los cielos abiertos / cien y mil pasos contaré / y en el gran mar volaré”. (*Mar del Medio* de las Casas del Viento ²⁹)

sogni stretti in una mano”. (*Se solo mi guardassi* di Fiorella Mannoia²⁷).

“Ci deve essere un modo per andare via di qua / e vivere in pace con un po' di dignità / Ci deve essere un modo e se no lo inventerò / per dire io sono senza aggiungere però / di sfidare il mare aperto senza andare in pasto ai pesci / di guadagnare il proprio tempo e scoprire che ci riesci / di sognare un altro sogno e seguire un'altra via / prolungando l'orizzonte oltre la sua geometria”. (*Migrante* dei Bisca).

“Noi guardavamo il cielo di Tirana / un giorno ce ne andremo / l'America è lontana / lontana come il sogno / che accarezzò la pelle / a chi è fuggito via la notte delle stelle”. (*Il paradiso* dei Marmaja).

“Ah, quanti sogni / con cui navigherò / quanti antenati / che mi si stringono” *Senza catene* (*storia lampedusana*) di Massimo Bubola

“Ho navigato tanto nella notte dentro al mare / e ho costruito sogni e non sapevo cosa fare” (*Sai* dei Marmaja²⁸).

“Oltre i muri oltre i deserti / verso i sogni e i cieli aperti / cento e mille passi conterò / e nel grande mare volerò”. (*Mare di mezzo* dei Casa del vento²⁹).

“Soy pequeño / aún pequeño / pero veo el mar / y veo el sol / y veo el sueño” (Aldilà del mare de Ernesto Bassignano³⁰). 2009

“Sobre un lago de madera de armas y héroes / En la tela tejida por una araña / Hacia el sueño débil que soñé / Para esperar el alba del día” (*L'esodo* de Carlo Muratori³¹).

Hay otras canciones que problematizan el concepto de sueño. Como *Ave Maria Migrante* de I Luf³²:

“Ave María de los ángeles que me llevan de la mano / Ave María de los ángeles que me llevan lejos / Ave María de los pobres que vienen del mar / sólo tengo un sueño el de poder soñar”. Aquí se cuestiona la retórica del sueño: el emigrante, en su realidad material, no sueña. Huye de una vida que quiere abandonar, con la esperanza de una vida mejor: su esperanza es caliginosa, es simplemente lo que su vida pasada no es. Su sueño es poder soñar, poder construir una condición en la que sea posible imaginar una forma diferente de vivir.

Problematizar el sueño significa también decir que no se huye del sueño, sino de la necesidad. Que sin esa necesidad uno no

“Io sono piccolo / ancora piccolo / ma vedo il mare / e vedo il mare / e vedo il sole / e vedo il sogno” (Aldilà del mare di Ernesto Bassignano³⁰). 2009

“Sopra un lago di legno di braccia e di eroi / Nella tela intrecciata da un ragno / Verso il flebile sogno che sognai / Ad attendere l'alba del giorno” (*L'esodo* di Carlo Muratori³¹).

Ci sono altre canzoni che problematizzano il concetto del sogno. Come *Ave Maria Migrante* de I Luf³²:

“Ave Maria degli angeli che mi prendono per mano / Ave Maria degli angeli che mi portano lontano / Ave Maria dei poveri che vengono dal mare / hanno un solo sogno quello di poter sognare”. Qui si mette in discussione la retorica del sogno: il migrante, nella sua realtà materiale, non sogna. Fugge via da una vita che vuole abbandonare, sperando in una vita migliore: la sua speranza è caliginosa, è semplicemente ciò che non è la sua vita passata. Il suo sogno è poter sognare, poter costruire una condizione dove sia possibile immaginare un modo diverso di vivere.

Problematizzare il sogno significa dire anche non si fugge per un sogno, ma per bisogno. Che senza quel bisogno non si sarebbe parti-

se habría ido. Así lo canta Carlo Valente en *Crociera meraviglia*³³, una canción en la que incluso el concepto de viaje está implícitamente cuestionado, dado que el éxodo de los emigrantes no tiene nada que ver con el turismo: “Di partire ho bisogno / non chiamatelo sogno / perché voglio restar”.

Pero, entonces, para un emigrante el sueño no es algo que anticipe un futuro mejor, una promesa de felicidad. Por el contrario, el sueño de un emigrante suele ser, en su forma más cruda, algo que está ligado al pasado, a lo que ha sido, a lo que terriblemente ha sido. El sueño de un emigrante es el retorno de lo reprimido que asusta, es el resurgir de un trauma imborrable. De este sueño, no demasiado fácilmente romantizado, no se encuentra rastro en las canciones.

Es el viaje de Ali lo que no se puede contar: “Días después llamé a Marco y le pregunté. Si sabía algo del viaje por mar de Ali. Me dijo que, desde que lo conocía, Ali tenía un sueño recurrente. Algunas noches su memoria se retorció en un bulto doloroso y estallaba en mil imágenes enloquecedoras. Al día siguiente llegaba a clase y repetía aturdido a las personas de su confianza: “Soñé que estaba en Libia. Cogía el barco hacia Italia y moría en medio del mar.”³⁴

Lo canta Carlo Valente in *Crociera meraviglia*³³, una canzone dove implicitamente viene messo in discussione anche il concetto di viaggio, visto che l'esodo dei migranti non ha nulla a che spartire con il turismo: “Di partire ho bisogno / non chiamatelo sogno / perché voglio restar”.

Ma, poi, per un migrante il sogno non è qualcosa che anticipa un avvenire migliore, una promessa di felicità. Il sogno di un migrante è invece, spesso, nella sua forma più cruda, qualcosa che è legato al passato, a ciò che è stato, terribilmente stato. Il sogno di un migrante è il ritorno di un rimosso che spaventa, è il riaffiorare di un trauma incancellabile. Di questo sogno, non troppo facilmente romanticizzabile, nelle canzoni non si trova traccia.

È il Viaggio di Ali che non può essere raccontato: “Giorni dopo chiamai Marco e gli chiesi. Se sapeva qualcosa del viaggio in mare di Ali. Mi disse che, da quando lo conosceva, Ali faceva un sogno ricorrente. Certe notti la memoria si avvitava in un grumo doloroso, ed esplodeva in mille immagini forsennate. L'indomani arrivava a lezione e ripeteva trafelato a quelli di cui si fidava: “Ho sognato che ero in Libia. Prendevo la barca per l'Italia e morivo in mezzo al mare”³⁴.

TELEVISIÓN

Hay una dimensión muy concreta del sueño en el éxodo de los emigrantes, y es la televisión. Como las palabras que me dijo un niño argelino en Turín, cuya historia conté en *Servi*, palabras que también formaron parte de una de mis canciones, *Il campo*: “Pero te digo una cosa... / Es la parábola / que nos sube la presión / y nos empuja a la barcaza”³⁵.

Ivano Fossati, en *Pane e coraggio*³⁶, contaba cómo la televisión hacía pasar las ilusiones por sueños: “Y sí, Italia parecía un sueño / puesto a secar durante mucho tiempo / parecía una mujer demasiado bella / que estaba allí para hacerse amar / parecía a todos demasiado bella / que estaba allí para dejarse tocar. / Y cambiamos muy rápidamente / nuestro sueño en una ilusión / alentada por la belleza / vista en televisión / desorientada por la miseria / y por un poco de televisión”.

La misma televisión narrada en varias películas. Una para todos, sobre todo por su elocuente título, *Nemmeno in un sogno* (Ni en sueños), de Gianluca Greco³⁷, una comedia en la que un pastor de un ficticio país asiático sueña con ir a Italia, convencido de que allí encontrará ese país de ensueño que los programas de Media-

TELEVISIONE

C'è una dimensione molto concreta del sogno a far da attrattore all'esodo dei migranti, Ed è la televisione. Come le parole che mi disse un ragazzo algerino a Torino, del quale raccontai la sua storia in *Servi*, parole che diventarono anche parte di una mia canzone, *Il campo*: “Ma ti dico cosa? / E' la parabola / che ci alza la pressione / e ci spinge sul barcone”³⁵.

Ivano Fossati, in *Pane e coraggio*³⁶, raccontava come la televisione spacciasse illusioni come sogni: “E sì che l'Italia sembrava un sogno / steso per lungo ad asciugare / sembrava una donna fin troppo bella / che stesse lì per farsi amare / sembrava a tutti fin troppo bello / che stesse lì a far-si toccare. / E noi cambiavamo molto in fretta / il nostro sogno in illusione / incoraggiati dalla bellezza / vista per televisione / disorientati dalla miseria / e da un po' di televisione”.

La stessa televisione raccontata in diversi film. Uno per tutti, anche per il titolo eloquente, *Nemmeno in un sogno*, di Gianluca Greco³⁷, una commedia in cui un pastore di un paese asiatico di fantasia sogna, appunto, di andare in Italia, convinto che lì troverà quel paese di sogno che i programmi Mediaset visti sul sa-

set vistos por satélite pasan incessantemente ante sus ojos. Más allá de la representación cinematográfica, la idea interesante es que el pastor llega a un pueblo de vacaciones, un vacío neumático que es una especie de centro de acogida para los italianos que huyen de su realidad.

La televisión como atractor de emigrantes ya estaba presente en una de las primeras películas italianas sobre la inmigración, *Lamerica*, de Gianni Amelio³⁸. Los jóvenes que quieren embarcarse hacia Italia son todos espectadores de programas de televisión italianos, y así es como aprendieron a hablar italiano. En una taberna, el protagonista, llamado Gino, ve a un grupo de personas que ven “OK, el precio es justo” con gran pasión: están fascinados, seducidos por las promesas de la televisión, y para ellos Italia es una tierra de gran abundancia, ese sueño distendido al que cantaba Fossati. El mismo papel desempeña la televisión en otra película, *Elvis & Merilijn*, de Armando Manni³⁹. Una chica, Ileana, que canta como doble de Marilyn Monroe, gana una especie de concurso de talentos que le dará la oportunidad de actuar en Italia junto a Nikolai, un chico búlgaro que suplanta a Elvis Presley. Con él hará un largo y exigente viaje por

tellite gli fanno incessantemente balenare dinanzi agli occhi. Al di là della resa cinematografica, l’idea interessante è che il pastore arriva in un villaggio vacanze, un vuoto pneumatico che è una specie di centro d’accoglienza per italiani in fuga dalla propria realtà.

La televisione come elemento attrattore degli emigranti era già presente in uno dei primi film italiani sull’immigrazione, *Lamerica* di Gianni Amelio³⁸. I giovani che vogliono imbarcarsi per l’Italia sono tutti spettatori dei programmi televisivi italiani, ed è così che hanno imparato a parlare italiano. In una taverna, il protagonista, di nome Gino, vede un gruppo di persone che guardano con grande passione “Ok, il prezzo è giusto”: sono affascinati, sedotti dalle promesse della televisione, e per loro l’Italia è una terra di grande abbondanza - quel sogno disteso di cui cantava Fossati. Lo stesso ruolo è giocato dalla televisione in un altro film, *Elvis & Merilijn*, di Armando Manni³⁹. Una ragazza, Ileana, che canta da controfigura di Marilyn Monroe, vince una specie di talent che le darà la possibilità di esibirsi in Italia insieme a Nikolai, un ragazzo bulgaro che impersona Elvis Presley. Con

la antigua Yugoslavia, durante el cual los dos sólo pueden comunicarse con ese poco de italiano que han aprendido de la televisión: es de la televisión de donde han sido seducidos, estimulados a representar un sueño, a representarlo en sus propios cuerpos, transformándolos, haciéndose réplicas de la imagen de estrellas célebres, idealizadas, idealizaciones llevadas hasta la última gota de sangre. Y correrá sangre, la de Ileana que intenta suicidarse cortándose las venas, tras descubrir, llegada a Italia, que la posibilidad que le espera es un espectáculo erótico.

En la novela *Come diventare italiani in 24 ore* (Cómo convertirse en italiano en 24 horas), de Laila Wadia, escritora italiana de origen indio, la protagonista escribe: “Querido diario, me parece que si los políticos italianos tienen realmente la intención de luchar contra la inmigración, ilegalmente sólo tienen una manera de hacerlo: deshacerse de la publicidad. Mientras los pobres diablos que viven en estados de hambruna, pero están equipados con antenas parabólicas que pueden captar la señal italiana, vean amas de casa superguapas que cantan mientras limpian casas fabulosas y luego hacen striptease para cocinar espaguetis, bebés angelicales que nunca mojan la

lui farà un lungo e impegnativo viaggio attraverso l'ex Jugoslavia, durante il quale i due possono comunicare solo con quel po' d'italiano imparato dalla tv: è dalla tv che sono stati sedotti, stimolati ad agire un sogno, ad agirlo nel proprio corpo, trasformandolo, facendosi repliche di immagine di star celebrate, idealizzate, idealizzazioni assunte fino all'ultimo sangue. E il sangue scorrerà, quello di Ileana che tenta il suicidio tagliandosi le vene, dopo aver scoperto, arrivata in Italia, che la possibilità che l'attende è uno show erotico.

Nel romanzo *Come diventare italiani in 24 ore* di Laila Wadia, scrittrice italiana di origine indiana, la protagonista scrive: “Caro diario, trovo che se i politici italiani intendono davvero contrastare l'immigrazione, illegale hanno un solo modo per riuscirci: farla finita con la pubblicità. Finché i poveri diavoli che abitano in stati dove si muore di fame, ma dotati di antenne paraboliche che riescono a captare il segnale italiano, vedono casalinghe strafighe che cantano pulendo case favolose e poi fanno lo spogliarello per cucinare gli spaghetti, bimbi angelici che non bagnano mai il letto di pipì e non piangono mai grazie ai loro

Figura 3. 5.-

Figura 3. 5.-

ENZO PORCELLI
direttore

ENZO PORCELLI
presenta
Elvjs & Merilijn
un film di
ARMANDO MANNI

un film di
ARMANDO MANNI

[illegible]

156

62

000000

22

cama con pis ni lloran gracias a sus maravillosos pañales, tíos musculosos capaces de domar caballos enloquecidos tras un solo sorbo de amargo. Bueno, hasta entonces los desesperados no dejarán de arriesgar el pellejo para conversar con las burbujas de sodio parlantes de este paraíso terrenal.”

CAMINO

El *tòpos* de carretera parece ser un subtipo del *tòpos* de viaje. Pero, en cambio, es posible pensarlo como algo sustancialmente distinto. Si la figura del viaje es un concepto abstracto (que se ha convertido en otra cosa, como hemos visto, desde el significado original del término), la figura de la carretera conserva esa materialidad que la convierte, en términos de Bachtin, en uno de los cronotopos más clásicos de las narraciones. En el ensayo *Estética y novela*, Bachtin define el cronotopo como “*un lugar en el que se produce la fusión de las connotaciones espaciales y temporales en un todo dotado de sentido y concreción, en el que el tiempo se hace denso y compacto, haciéndose artísticamente visible, y el espacio se intensifica y entra en el movimiento del tiempo del entretejido de la historia*”. La calle es uno de los lugares narrativos donde esta fusión de espacio

meravigliosi pannolini, fusti muscolosi che riescono a domare cavalli impazziti dopo un solo sorso di amaro. Be', fino ad allora i disperati non cesseranno di rischiare la pelle pur di dialogare con le bollicine di sodio parlanti di questo paradiso terrestre”.

STRADA

Il *tòpos* della strada sembra essere un sottotipo del *tòpos* del viaggio. Ma è possibile invece pensarlo come qualcosa di sostanzialmente diverso. Se la figura del viaggio è un concetto astratto (diventato altro, come si è visto, dal significato originario del termine), la figura della strada conserva quella matericità che la rende, nei termini di Bachtin, un cronotopo tra i più classici nelle narrazioni. Nel saggio *Estetica e romanzo* Bachtin definisce il cronotopo come “*un luogo in cui si verifica la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e concretezza, nel quale il tempo si fa denso e compatto, diventando artisticamente visibile, e lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo dell'intreccio della storia*”. La strada è uno dei luoghi narrativi dove questa fusione di spazio e tempo si fa più

y tiempo se hace más evidente: en ella, el espacio, que es una progresión de un lugar a otro, viene a coincidir con el tiempo, una progresión de un antes a un después.

La calle es un cronotopo esencial de cualquier narración también porque es el lugar de la variedad del mundo. De allí no se puede salir, porque ya se está fuera. Y allí puedes encontrarte con cualquiera, es el espacio ideal del encuentro. Bachtin escribe: “La calle es por excelencia el lugar de los encuentros fortuitos. En ella se cruzan las trayectorias espaciales y temporales de las personas más diversas”. La calle es el verdadero lugar de la alteridad en el mundo. Y como tal, la calle es un momento iniciático, de verdadero renacimiento: es el lugar de las decisiones que transforman la vida. Uno parte de una manera, se desprende de su identidad, se convierte en otra cosa. “La elección del camino es la elección del camino de la vida”.⁴⁰

Una novela contemporánea sobre la emigración que escenifica bien este cronotopo es *Fanculopensiero*, de Maksim Cristan⁴¹. Es la historia real, narrada por su protagonista, de un joven y exitoso directivo croata que abandona la carrera a la que se había dedicado hasta entonces. Apaga los motores, se

evidente: in essa lo spazio, che è una progressione da un luogo a un altro, viene a coincidere col tempo, una progressione da un prima a un poi.

La strada è un cronotopo essenziale di ogni narrazione anche perché è il luogo della varietà del mondo. Da lì non si può essere cacciati, perché si è già fuori. E lì si può incontrare chiunque, è lo spazio ideale dell'incontro. Scrive Bachtin: “La strada è per eccellenza il luogo degli incontri casuali. In essa le vie spaziali e temporali delle persone più svariate si intersecano”. La strada è il vero luogo dell'alterità del mondo. E in quanto tale, la strada è un momento iniziatico, di vera e propria rinascita: è il luogo di decisioni che trasformano la vita. Si parte in un modo, ci si distacca dalla propria identità, si diventa altro. “La scelta della strada è la scelta del cammino della vita.”⁴⁰

Un romanzo contemporaneo sulla migrazione che mette bene in scena questo cronotopo è (*fanculopensiero*) di Maksim Cristan⁴¹. E' la storia vera, narrata dal suo protagonista, di un gio-vane manager croato di successo, che abbandona la sua carriera a cui si era dedicato fino ad allo-ra. Spenge i motori, si rifiuta di

Figura 3. 6.-

Figura 3. 6.-

maksim cristan

Serie Bianca Feltrinelli ◀

(fanculopensiero)



niega a seguir “pisando el acelerador”. No más rendimiento, performance, ese imperativo exigente y asfixiante de la sociedad neoliberal. Desconecta. Para el coche, cambia de vida. Siente que quiere escribirlo, una nueva vida. Siempre ha querido escribir, contar: pero para contar primero hay que vivir. Así que se echa a la carretera. A caminar. Ya no corre a velocidad de vértigo: camina, despacio, a su ritmo, al encuentro del mundo. Su vida, ahora, está en la carretera, en las calles de Milán. Y escribe todos los encuentros que tiene, escribe su experiencia, escribe su vida. Para Maksim, vagar es la oportunidad de ser libre por fin.

La carretera se presta bien, es evidente, a la narración cinematográfica, en forma de *road movie*. *Cosimo e Nicole*⁴², de Francesco Amato, cuenta la historia de dos jóvenes, un italiano y una francesa, que se conocen en Génova en 2001, durante las protestas del G8, se enamoran y se van a vivir a Francia antes de volver a Italia a trabajar para un amigo empresario musical. Cuando un chico ghanés, inmigrante ilegal, cae de un andamio

continuar a “spingere l’acceleratore”. Basta con la performance, la prestazione, quell’imperativo richiestivo e asfissiante proprio della società neoliberale. Staccare. Arresta l’automobile, cambia vita. Sente che vuole scriverla, una nuova vita. Ha sempre desiderato scrivere, raccontare: ma per raccontare bisogna prima vivere. E allora si mette in strada. A camminare. Basta con la corsa a perdifiato: camminare, lentamente, col proprio passo, incontrando il mondo. La sua vita, adesso, si fa in strada, nelle strade di Milano. E scrive tutti gli incontri che fa, scrive la sua esperienza, scrive la sua vita. L’erranza è per Maksim la possibilità di essere finalmente libero.

La strada si presta bene, è evidente, alla narrazione cinematografica, nella forma del *road movie*. Si prenda, ad esempio il film di Francesco Amato *Cosimo e Nicole*⁴², che racconta la storia di due giovani, un italiano e una francese, che, incontratisi a Genova nel 2001, nelle giornate della contestazione al G8, si innamorano e vanno ad abitare in Francia per poi tornare in Italia e lavorare per un amico impresario musicale. Quando un ragazzo ghanese, im-

mientras monta el escenario para un concierto, Cosimo y Nicole, creyéndolo muerto, entran en pánico y ayudan al empresario a trasladarlo a un vertedero. Pero el chico no estaba muerto, lo encuentran, lo trasladan al hospital y se despierta. El empresario de pompas fúnebres sigue convencido de que debe matarlo, pero la chica, atormentada por los remordimientos, decide emprender un viaje para llevarlo primero a Francia y luego a Bélgica, en busca de su hermano. Este camino recorrido junto al chico ghanés es una verdadera *road movie* de transformación y renacimiento a través del encuentro con el otro. Un renacimiento que termina con la detención de Cosimo y Nicole, acusados de ayudar a la inmigración ilegal.

La carretera es una figura presente en las canciones dedicadas a la migración, pero en menor medida que la figura del viaje, lo que confirma cómo éstas se juegan principalmente en el registro retórico de la emoción. La carretera aparece en una canción, *Mio fratello che guardi il mondo* [Mi hermano que mira el mundo] de Ivano Fossati⁴³, que figura entre las más significativas de las examinadas, porque la

migrato clandestino, cade da un ponteggio durante l'allestimento del palco per un concerto, Cosimo e Nicole, credendolo morto, vanno nel panico e aiutano l'impresario a trasportarlo in una discarica. Ma il ragazzo non era morto, viene trovato, trasportato in ospedale, fino a risvegliarsi. L'impresario è sempre convinto di doverlo far fuori, ma la ragazza, tormentata dal rimorso, decide di iniziare un viaggio per portarlo prima in Francia e poi Belgio, alla ricerca del fratello. Questa strada percorsa insieme al ragazzo ghanese è un vero e proprio road movie di trasformazione e rinascita attraverso l'incontro con l'altro. Una rinascita che si conclude con l'arresto di Cosimo e Nicole, accusati di aver favorito l'immigrazione clandestina.

La strada è una figura presente nelle canzoni dedicate alle migrazioni, ma in misura minore rispetto alla figura del viaggio – a conferma di come queste si giochino prevalentemente sul registro retorico dell'emozione. La strada compare in una canzone, *Mio fratello che guardi il mondo* di Ivano Fossati⁴³, che è tra le più significative di quelle prese in esame, perché la vici-

Figura 3. 7.-

Figura 3. 7.-



historia de la migración y la diversidad como tal se convierten la una en la otra: esta canción habla a la vez de una y de otra, dirigiéndose a un hermano. Se dirige a un hermano universal, que lo es porque forma parte del género humano que es una raza de diferencias. La fraternidad se funda en esa mirada que ve un mundo que no se parece a él. Precisamente desde la diferencia uno puede sentirse nacido y muerto en todos los países: nuestra patria es el mundo entero. “Hermano mío miras al mundo / y el mundo no se parece a ti / hermano mío miras al cielo / y el cielo no te mira a ti. / Si hay un camino bajo el mar / tarde o temprano nos encontrará / si no hay un camino dentro del corazón de los demás / tarde o temprano será trazado. / He nacido y he trabajado en todos los países / y he defendido con esfuerzo mi dignidad / he nacido y he muerto en todos los países / y he andado en todos los caminos del mundo que ves.”

El camino vuelve en una canción, relevante por su calidad poética, de Gianmaria Testa, *Il passo e l'incanto*⁴⁴. Significativamente, como en la canción de Fossati, el camino aquí se hace eco del mar: el camino, hoy, en

da della migrazione e la diversità in quanto tale si convertono l'una nell'altra: questa canzone parla ad un tempo sia dell'una che dell'altra, raccontando un fratello. Si rivolge a un fratello universale, che è tale perché parte del genere umano che è genere di differenze. La fratellanza si fonda in quello sguardo che vede un mondo che non gli somiglia. E' proprio a partire dalla differenza che ci si può sentire essere nati e morti in ogni paese: nostra patria è il mondo intero. “Mio fratello che guardi il mondo / e il mondo non somiglia a te / mio fratello che guardi il cielo / e il cielo non ti guarda. / Se c'è una strada sotto il mare / prima o poi ci troverà / se non c'è strada dentro al cuore degli altri / prima o poi si tratterà. / Sono nato e ho lavorato in ogni paese / e ho difeso con fatica la mia dignità / Sono nato e sono morto in ogni paese / e ho camminato in ogni strada del mondo che vedi.”

La strada torna in una canzone, rilevante per la sua qualità poetica, di Gianmaria Testa, *Il passo e l'incanto*⁴⁴. Significativo che, come nella canzone di Fossati, anche qui la strada faccia eco al mare: la strada, oggi, nell'Italia

la Italia del siglo XXI, es el que recorren los emigrantes en el Mediterráneo. “De ciertos lugares sólo miro el mar / el mar oscuro que no se puede bracear / el mar y la tierra que tarde o temprano nos lleva / y dejo el camino a otros, dejo la ida / y a los otros un habla que no se me parece / pero ya he estado aquí / en algún otro encanto / ya he estado aquí / reconozco el paso / el paso de quien se ha ido para no volver / y mira sus pies y el camino blanco / el camino y los pies que al resto le faltan / y detrás ni siquiera un saludo para olvidar / detrás sólo el cielo a los ojos y eso es todo”.

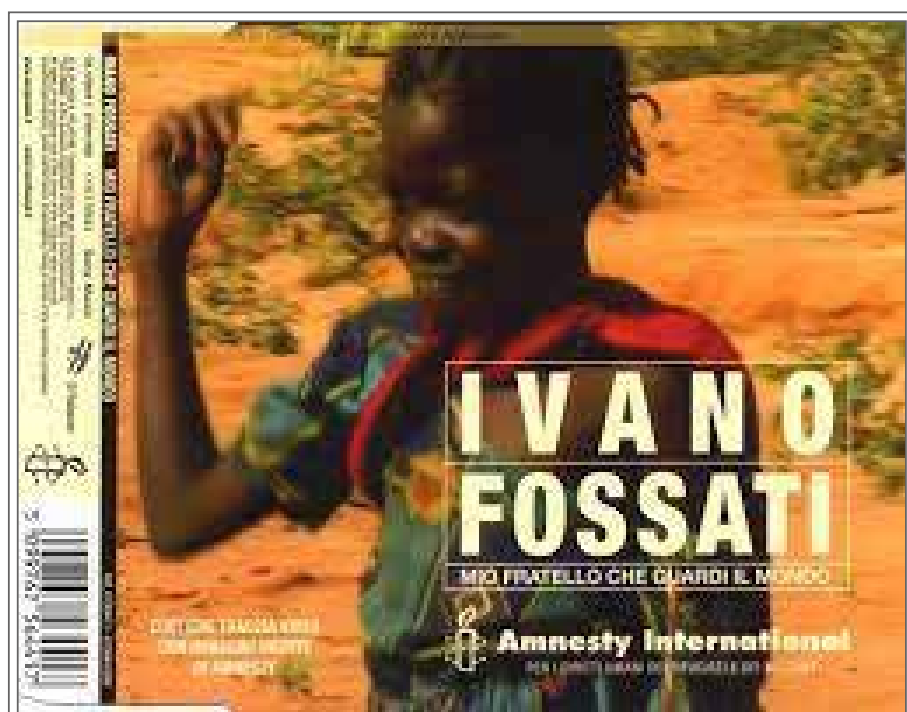
Paso, tierra de paso. *Terra di passo* [Tierra de paso) es una canción de Baraban⁴⁵, y se refiere a la franja occidental de la tierra de Liguria, la tierra de los antiguos pasos de los “barrabás del mundo”: esos hombres y mujeres de la margen que, durante siglos, no han tenido derecho a pisar otro lugar, y por eso intentan hacerlo a escondidas, clandestinamente. Los *passeurs* de hoy son los emigrantes que intentan entrar en Francia por Ventimiglia y que, a menudo rechazados, no dejan de volver a intentarlo. Recogiendo el legado de tantos otros a los que recuerda la canción de Baraban, pasando la historia como Benjamin.

del XXI secolo, è quella percorsa dai migranti nel Mediterraneo. “Di certi posti guardo soltanto il mare / il mare scuro che non si scandaglia / il mare e la terra che prima o poi ci piglia / e lascio la strada agli altri, lascio l’andare / e agli altri un parlare che non mi assomiglia / ma sono già stato qui / in qualche altro incanto / sono già stato qui / mi riconosco il passo / il passo di chi è partito per non ritornare / e si guarda i piedi e la strada bianca / la strada e i piedi che tanto il resto manca / e dietro neanche un saluto da dimenticare / dietro soltanto il cielo agli occhi e basta”.

Dal passo alla terra di passo. *Terra di passo* è una canzone dei Baraban⁴⁵, e si riferisce al lembo occidentale della terra di ligure, terra di antichi passaggi di “barrabba del mondo”: quegli uomini e quelle donne del margine che, da secoli, non hanno diritto di passo altrove, e allora ci provano di nascosto, clandestinamente. I *passeur* di oggi sono i migranti che provano a entrare in Francia passando per Ventimiglia, e che, spesso respinti, non smettono di riprovarci. Raccogliendo l’eredità di tante altre persone che la canzone dei Baraban, passando a contropelo la storia per dirla con Benjamin, ricorda.

Figura 3. 8.-

Figura 3. 8.-



“Por la orilla del mar / por los
 altos caminos / han pasado Ba-
 rrabás / héroes y contrabandistas /
 caminaban descalzos / en noches
 de luna / mujeres y hombres de
 pena / en busca de fortuna / Entre
 los desfiladeros rocosos de los Sie-
 te Caminos / todo ha pasado todo
 ha pasado / hasta los viejos y los
 niños / bailaban sobre el abismo
 / les parecía volar / envueltos en
 el Mistral / y el susurro del mar /
 Tèr de pas / tèer de vent / tèr d’au-
 riva / el mundo sin papeles / aún
 caminan / los caminos de sal / tèr
 de fam / tèr de vent / tèr de cunfin
 / por los caminos de Europa / una
 canción se eleva / y baila todavía
 / Por los senderos de Grammondo
 / entre enebros y lentiscos / anar-
 quistas y socialistas han pasado en
 silencio / y han pasado los ham-
 males / circunvalando Ventimiglia
 / para morirse de hambre / en el
 puerto de Marsella / Luego fue el
 turno de los judíos / ritales y anti-
 fascistas / y pasaron los rebeldes
 / retenidos por los nazis / pero en
 el Paso de la Muerte / hay gente
 como ayer / ahora por la noche pa-
 san / eslavos, kurdos y negros / por
 la orilla del mar / por los caminos
 altos / siguen pasando barrabases
 / héroes y contrabandistas / pasan
 incluso sin luz de luna / llevan za-
 patos / mujeres y hombres en ayu-
 nas / viajeros sin papeles”

“Sulla riva del mare / sugli
 alti sentieri / sono passati ba-
 rabba / eroi e contrabbandieri
 / camminavano scalzi / nelle
 notti di luna / donne e uomi-
 ni dolenti / in cerca di fortuna
 / Tra le gole rocciose dei Sette
 Cammini / é passato di tutto /
 anche vechci e bambini / balla-
 vano sull’abisso / gli sembrava
 di volare / avvolti dal Mistral /
 e dal fruscio del mare / Tèr de
 pas / tèer de vent / tèr d’auriva
 / i senza carte del mondo / per-
 corrono ancora / le vie del sale
 / tèr de fam / tèr de vent / tèr
 de cunfin / sui sentieri d’Euro-
 pa / si leva un canto / e si danza
 ancora / Sui sentieri del Gram-
 mondo / tra ginepri e lentischi
 / son passati in silenzio / anar-
 chici e socialisti / e passarono
 gli hammal / scansando Venti-
 miglia / per togliersi la fame /
 al porto di Marsiglia / Poi fu la
 volta degli ebrei / ritals e anti-
 fascisti / e passarono i ribelli /
 braccati dai nazisti / ma al Pas-
 so della Morte / c’è gente come
 ieri / ora di notte passano /
 slavi, curdi e neri / Sulla riva
 del mare / sugli alti sentieri /
 passano ancora barabba / eroi
 e contrabbandieri / passano
 anche senza luna / portano le
 scarpe / donne e uomini veloci
 / viandanti senza carte”.

EL MAR

Por razones geohistóricas evidentes, el mar es el cronotopo absolutamente predominante en los relatos artísticos de las migraciones. Haría falta un libro entero para dar cuenta de todas las obras artísticas, musicales, cinematográficas y textuales que se le dedican. Cuando hablo del mar como cronotopo, me refiero también a todos sus diversos elementos: el puerto, el barco, la barca, las olas, la espuma. Todos los elementos de una unidad espaciotemporal que es el lugar específico del imaginario italiano contemporáneo -no sólo artístico- de las migraciones. Cuando se narra el “viaje” de los emigrantes, siempre es en el mar. Lo que desaparece en este imaginario narrativo es que la mayoría de los migrantes llegan por tierra.

Es evidente que la configuración de esta asociación automática entre migración y mar es el marco que desde hace treinta años -desde el desembarco del barco albanés en Bari en el '91- no ha dejado de ser el dominante en toda narración mediática. Este marco también ha sido asumido en el imaginario artístico.

Tierra y mar son dos elementos también arquetípicos de lo humano. El jurista Carl Schmitt⁴⁶ dedicó un famoso ensayo -*La*

IL MARE

Per ragioni geostoriche evidenti, il mare è il cronotopo assolutamente prevalente nei racconti artistici delle migrazioni. Ci vorrebbe un intero libro per dar conto di tutte le opere artistiche, musicali, cinematografiche e testuali ad esso dedicate. Quando parlo di mare come cronotopo intendiamo anche tutti i suoi vari elementi: il porto, la nave, la barca, le onde, la schiuma. Tutti elementi di un'unità spaziotemporale che è il luogo specifico dell'immaginario italiano contemporaneo - non solo artistico - delle migrazioni. Quando si racconta “il viaggio” dei migranti lo si racconta sempre nel mare. Ciò che scompare, in questo immaginario narrativo, è che la maggior parte dei migranti arrivano via terra.

E' evidente che a plasmare questa associazione automatica tra migrazione e mare è il frame che da trent'anni a questa parte - dallo sbarco della nave degli albanesi a Bari nel '91 - non cessa di essere quello dominante in ogni narrazione mediatica. Tale frame è stato assunto anche nell'immaginario artistico.

Terra e mare sono due elementi anch'essi archetipici dell'umano. Alla contrapposizione tra questi due elementi dedicò un famoso

Figura 3. 9.-

Figura 3. 9.-



tierra y el mar- al contraste entre estos dos elementos. Su tesis era que el hombre era por naturaleza “un ser terrestre, un ser que pisa la tierra”. La tierra, escribía Schmitt, “es su fundamento materno y, por tanto, es hijo de la tierra”. Es desde la perspectiva de la tierra que el hombre mira al mar, y lo mira como “el misterioso fundamento original de toda vida”. El hombre, como “ser que no se reduce a su entorno”, que tiene “la fuerza de conquistar históricamente su existencia y su conciencia, no sólo conoce el nacimiento, sino también la posibilidad de renacer”; y puede, por tanto, elegir un elemento “como la nueva forma global de su existencia histórica”. Por lo tanto, “la historia del mundo es la historia de la lucha de los poderes marítimos contra los poderes terrestres y de los poderes terrestres contra los poderes marítimos”. *La mer contre la terre*. Leviatán contra Behemoth. La historia de la humanidad está enraizada en la tierra, en el nòmos de la tierra - donde el nòmos, antes de la ley, es la conquista, la partición y el ordenamiento propietario de la tierra. Este nòmos fundamental se ve continuamente amenazado por el mar. La tierra es el reino de la ley, el mar es de naturaleza anárquica.

saggio – *Terra e mare*, appunto - il giurista Carl Schmitt⁴⁶. La sua tesi era che l'uomo fosse per natura “un essere terrestre, un essere che calca la terra”. La terra, scriveva Schmitt, “è il suo fondamento materno, ed egli è quindi figlio della terra”. E' dalla prospettiva della terra che l'uomo guarda al mare, e lo guarda come “il misterioso fondamento originario di ogni vita”. L'uomo, in quanto “essere che non si riduce al suo ambiente”, avendo “la forza di conquistare storicamente la sua esistenza e la sua coscienza, conosce non solo la nascita ma anche la possibilità di una rinascita”; e può quindi scegliere un elemento “quale nuova forma complessiva della sua esistenza storica”. Perciò “la storia del mondo è la storia della lotta delle potenze marittime contro le potenze terrestri e delle potenze terrestri contro le potenze marittime”. *La mer con-tre la terre*. Il Leviatano contro Behemot. La storia dell'umanità è radicata nella terra, nel nòmos della terra – dove il nòmos, prima che la legge, è la conquista, la partizione, la spartizione e l'ordinamento proprietario della terra. Questo nòmos fondamentale è continuamente minacciato dal mare. La terra è il regno del diritto, il mare ha natura anarchica.

Es por tanto sobre elementos arquetípicos pertenecientes al imaginario propio de lo humano que se injerta la visión de las migraciones como “desembarcos” y como “invasiones”. Del mar viene el agresor que quiere destruir nuestra tierra, nuestros bienes, nuestras vidas. Y el hombre de la tierra debe protegerse del hombre del mar que le amenaza. Que es una alteridad irreductible, y que sólo puede ser el enemigo.

Pero entonces, ¿representar al emigrante como alguien que viene del mar es algo que sigue manteniéndose dentro de ese marco, que lo refuerza, que hace que el emigrante sea percibido como un enemigo destinado? No necesariamente. Porque en el éxodo marítimo de los migrantes existe la posibilidad de pensar la inversión del *nòmos* de la tierra de Schmitt, un *nòmos* basado en la conquista, la partición y la propiedad, y que implica la dicotomía amigo-enemigo. Como sugiere el geógrafo Franco Farinelli⁴⁷, el mundo está cambiando de *nòmos*: “está saliendo de la era del espacio, es decir, del sistema normativo basado en la idea de que la relación decisiva entre las cosas es la expresada por su distancia en términos mé-

E' dunque su elementi archetipici che appartengono all'immaginario proprio dell'umano che si innesta la visione delle migrazioni come “sbarchi” e come “invasioni”. Dal mare arriva l'aggressore che vuole distruggere la nostra terra, le nostre proprietà, la nostra vita. E l'uomo della terra deve proteggersi dall'uomo del mare che lo minaccia. Che è un'alterità irriducibile, e che non può che essere il nemico.

Ma allora rappresentare il migrante come qualcuno che viene dal mare è qualcosa che continua a star dentro a quel frame, che lo rafforza, che fa percepire il migrante come un nemico destinato? Non necessariamente. Perché nell'esodo marino dei migranti c'è la possibilità di pensare il rovesciamento di quel *nòmos* della terra di Schmitt, un *nòmos* basato su conquista, spartizione e proprietà, e che implica la dicotomia amico-nemico. Come ci suggerisce il geografo Franco Farinelli⁴⁷, il mondo sta cambiando *nòmos*: “sta uscendo dall'era dello spazio, vale a dire dal sistema regolativo fondato sull'idea che la relazione decisiva tra le cose sia quella espressa dalla loro distanza in termini metrici. La crisi generale vale a dire planetaria, della forma Stato ha origine proprio da tale

tricos. La crisis general, es decir, planetaria, de la forma estatal se origina precisamente en esta salida, porque el Estado territorial centralizado moderno (como lo llamaba Carl Schmitt) es propia y literalmente una construcción espacial”. Es decir, fundado en los tres criterios fundamentales de continuidad (en extensión territorial), homogeneidad (cultural, por tanto, principalmente en lengua y religión) e isotropismo (orientación común de las partes -es decir, sólo hay una capital a la que todas se orientan). Pero desde hace cincuenta años las cosas han cambiado, en la era de la globalización y de la red; el supuesto de la inmovilidad de los sujetos, condición esencial para la construcción de una identidad nacional arraigada en una tierra que le pertenece, se pone en tela de juicio. Si el orden espacial es un orden abstracto, que pretende ser racional en su partición geométrica del mundo, y cada espacio se configura según reglas universales, también abstractas, en la ordenación de los lugares las partes son irreducibles entre sí, y no es posible invocar una racionalidad independiente de los contextos, no es posible obedecer a códigos impersonales desvinculados

uscita, perché lo Stato moderno territoriale centralizzato (così lo chiamava Carl Schmitt) è propriamente e letteralmente una costruzione spaziale.” Ovvero, fondato sui tre criteri fondamentali di continuità (nell'estensione territoriale), omogeneità (culturale, dunque principalmente nella lingua e nella religione) e isotropismo (comune orientamento delle parti – ciò per cui vi è una sola capitale a cui tutte sono orientate). Ma da cinquant'anni a questa parte le cose sono cambiate, nell'era della globalizzazione e della rete; viene messo in discussione il presupposto dell'immobilità dei soggetti, presupposto essenziale alla costruzione di un'identità nazionale radicata in una terra che le appartiene. E' entrato in crisi l'ordinamento spaziale, a favore dei luoghi: se l'ordinamento spaziale è un ordinamento astratto, che si vuole razionale nella sua partizione geometrica del mondo, e ogni spazio si configura secondo regole universali e anch'esse astratte, nell'ordinamento dei luoghi le parti sono irriducibili le une alle altre, e non è possibile invocare una razionalità che sia indipendente dai contesti, non è possibile obbedire a codici impersonali disancorati dalla speci-

de la especificidad concreta de las realidades existenciales individuales. De ahí que, escribe Farinelli, “ésta es la naturaleza del choque en el Mediterráneo entre las ONG y el Estado, y es el *nòmos* de la Tierra que está por venir, dentro del cual el orden tendrá que estar en relación con el viaje, con lo que es móvil y procesual, más que con la localización o la estaticidad, como en Schmitt”. De hecho, el artículo de Farinelli se inspira en la guerra que el Estado italiano ha emprendido contra las ONG que rescatan migrantes en el mar, y en particular en el caso de Carola Rackete, capitana de una ONG que fue juzgada por haber rescatado migrantes a pesar de la prohibición. No es casualidad, escribió Farinelli, “que la portadora del espíritu del lugar, la heroína de la irreductibilidad al criterio de equivalencia general de los contextos concretos de la vida humana provenga del mar. Si la Tierra es un globo, como el funcionamiento del mundo actual nos obliga finalmente a reconocer, está compuesto en dos tercios de agua salada y en un tercio de tierra. Y como escribió el conde Jozef Teodor Konrad Korzeniowski, alias Joseph Conrad: los asuntos de la Tierra

ficità concreta delle singole realtà esistenziali. Perciò, scrive Farinelli, “è questa la natura dello scontro nel Mediterraneo tra le Ong e lo Stato, e ne va del *nomos* della Terra prossimo venturo, al cui interno l’ordine dovrà essere in relazione con il tragitto, con quel che è mobile e processuale, piuttosto che con la localizzazione ovvero con la staticità, come in Schmitt accade.” L’articolo di Farinelli prende spunto, infatti, dalla guerra che lo Stato italiano ha fatto alle Ong che salvano i migranti in mare, e in particolare dal caso di Carola Rackete, la comandante della nave di una Ong che è stata sottoposta a processo per aver proceduto al salvataggio dei migranti nonostante un divieto. Non è un caso, scriveva Farinelli, “che la portatrice dello spirito del luogo, l’eroina dell’irriducibilità al criterio dell’equivalenza generale dei concreti contesti della vita umana arrivi dal mare. Se la Terra è un globo, come oggi il funzionamento del mondo costringe finalmente a riconoscere, il globo terracqueo si compone per due terzi d’acqua salata, e per un terzo soltanto di terra. E come scriveva il conte Jozef Teodor Konrad Korzeniowski, in arte Joseph Conrad: le faccende della Terra andrebbe-

irían mucho mejor si los marinos la gobernarán en lugar de otros. Lo que también se aplica a las mujeres”.

EL MAR Y LO IRREPRESENTABLE
La película *Sui Bordi Dove finisce il mare* (Donde termina el mar) de Francesca Cogni⁴⁸ es una bella representación artística del mar cronotópico en relación con los emigrantes. En esta película en la que se alternan super 8, imágenes de archivo y animaciones (en los títulos de crédito nos enteramos de que cada dibujo se refiere a un acontecimiento noticioso), los seres humanos sólo aparecen transfigurados en los dibujos, mientras que en las secuencias cinematográficas aparecen elementos naturales. Los únicos elementos humanos en las partes documentales son las voces. Voces humanas, coros de personas, ruido de fondo, testimonios sonoros. Hay una cámara rozando la superficie del mar, e inmediatamente después la animación de un hombre ahogándose. El mar, delfines, una barcaza; y la animación de un hombre perdido en el dibujo. Peces con piernas humanas, pantalla negra con viento, dibujos de hombres en el mar. Más allá del mar, la tierra del desembarco. Vegetación, perfi-

ro molto meglio se a governarla vi fossero gli uomini di mare invece che gli altri. Il che vale anche per le donne.”

IL MARE E L'IRRAPPRESENTABILE
Il film *Sui bordi. Dove finisce il mare* di Francesca Cogni⁴⁸ è una bellissima rappresentazione artistica del cronotopo mare in relazione ai migranti. In questo film dove si alternano super 8, immagini d'archivio e animazioni (sapremo nei titoli di coda che ogni disegno si riferisce a un fatto di cronaca), gli esseri umani compaiono solo trasfigurati in disegni, dove invece gli elementi naturali sono mostrati nelle riprese filmiche. Gli unici elementi umani delle parti documentarie sono le voci. Voci umane, cori di persone, rumori di fondo, testimonianze audio. C'è una camera radente sulla superficie del mare, e subito dopo l'animazione di un uomo che annaspa. Il mare, dei delfini, un barcone; e l'animazione di un uomo che si perde nei tratti del disegno. Pesci con gambe umane, schermo nero con vento, disegni di uomini in mare. Oltre il mare, la terra di approdo. Vegetazione, profili di paesaggio.

les de pesaje. Fragmento del naufragio de un barco. Hombres dibujados en la cama en una habitación de un centro de identificación de barcos. Tumbas, cruces. El rostro de un hombre cosiéndose los labios. Un transbordador con turistas. El dibujo de unas huellas borradas, el dibujo de una agresión sexual. Y de nuevo voces, eslóganes en una manifestación, o las voces de los que llegan en barco: voces corales.

De los humanos, sólo aparece la voz, como huella, recuerdo, distancia. El resto sólo podemos imaginarlo: sólo podemos permanecer en la distancia, la distancia de las vidas separadas, de las que no sabemos nada, vidas silenciadas, con la boca cosida. Pero esta distancia no es sólo una representación (del gesto colectivo con el que mantenemos esas vidas a distancia); es también, inmediatamente, una forma de respeto sagrado por esas vidas, manifestando el rechazo a cualquier tipo de espectacularización: es lo que no se puede decir, no se puede ver, lo irrepresentable a lo que, como los fieles islámicos, uno sólo puede estirar los oídos y escuchar.

La distancia es también lo que se interpone entre el mar y la persona que lo ha cruzado. El mar,

Un frammento di relitto di barca. Uomini disegnati nel letto in una stanza di un centro di identificazione Barche. Tombe, croci. Il volto di uomo che si cuce le labbra. Un traghetto con dei turisti. Il disegno di impronte cancellate, il disegno di una violenza sessuale. E ancora voci, slogan in una manifestazione, o le voci di chi arriva in barca: voci corali.

Degli umani compari solo la voce, come traccia, richiamo, distanza. Il resto lo possiamo solo immaginare: non si può che restare nella distanza – la distanza di vite separate, di cui non sappiamo nulla, vite silenziate, con la bocca cucita. Ma questa distanza non è solo una rappresentazione (del gesto collettivo con cui teniamo a distanza quelle vite); essa è anche, immediatamente, una forma di rispetto sacrale per quelle vite, manifestando il rifiuto di ogni tipo di spettacolarizzazione: è ciò che non può essere detto, non può essere visto, l'irrappresentabile a cui, come i fedeli islamici, si possono solo tendere le orecchie e porsi in ascolto.

La distanza è anche quella che si pone tra il mare e chi ha traversato. Il mare, per lui, è il trauma che

Figura 3. 10.-

Figura 3. 10.-



para él, es el trauma que hay que dejar a un lado, que es imposible mirar sin renovar el sufrimiento insoportable que está indeleblemente ligado a él. El pasado que ha sido terriblemente puede resurgir en cualquier momento, no sólo en un sueño. Recuerdo lo que me dijo un niño somalí de Agrigento en *Servi*⁴⁹:

“Saleh en cambio huyó de Somalia presa de una guerra civil permanente. De Bandhabow, donde los fundamentalistas islámicos habían atacado a su familia. Demasiado occidentalizado, fue la acusación. Dos hermanos asesinados, uno delante de sus ojos. “Cuando matan a tu hermano delante de ti, siempre te enfadas”, dice Saleh. Kenia, Etiopía, Sudán, Libia... dos años allí. Saleh me cuenta que para el Mundial él y sus compañeros de piso habían conseguido comprar un televisor. “Totti, Gattuso”, dice, “genial”. Luego, la travesía. Y el naufragio. Estuvo en el agua treinta y seis horas. Su mente se desboca, en esas condiciones extremas. “A tu alrededor gritan, rezan, lloran, chillan. Y aparecen espejismos en el horizonte: las palmeras de un pueblo, o un bar con agua y Pepsi Cola (“¿Dónde habéis puesto el agua?”, grita uno; “¿Por qué os habéis queda-

deve essere messo da una parte, che è impossibile guardare senza rinnovare l’insostenibile sofferenza che ad esso è incancellabilmente legata. Il passato che è terribilmente stato può riaffiorare in qualsiasi istante, non solo nel sogno. Ricordo quel che mi raccontò un ragazzo somalo a Agrigento, ciò di cui raccontai in *Servi*⁴⁹:

“Saleh invece è fuggito dalla Somalia preda di una guerra civile permanente. Da Bandhabow, dove gli integralisti islamici avevano preso di mira la sua famiglia. Troppo occidentalizzati, era l’accusa. Due fratelli uccisi, uno davanti ai suoi occhi. “Quando ti ammazzano il fratello davanti sei sempre arrabbiato,” dice Saleh. Kenia, Etiopia, Sudan, Libia – due anni lì. Saleh mi racconta che per i Mondiali di calcio era riuscito, insieme ai suoi compagni di stanza, a comprarsi una televisione. “Totti, Gattuso,” dice, “grandi.” Poi la traversata. E il naufragio. È rimasto in acqua trentasei ore. La mente delira, in quelle condizioni estreme. “Attorno a te gridano, pregano, gridano, piangono, gridano. E all’orizzonte compaiono miraggi: le palme di un villaggio, o un bar con acqua e Pepsi Cola (“Dove hai messo l’acqua?” grida uno; “Perché ti sei finito la

do sin Pepsi?” otro). Y aparece, no un espejismo, incluso un barco, desde cuya cubierta te miran con prismáticos, se queda allí una hora, parado, y tú te dices: “Estoy salvado”, pero se vuelve a marchar. Entonces estás a punto de resbalar, ya no tienes ni una gota de fuerza, agotado por ese mar - y en ese momento, un “hermano” te retiene: ¡un barco, un barco nos está salvando! Esta vez es el barco adecuado. Los surcos de ese mar permanecen sobre ti, y son profundos, pero Italia te acoge en una jaula, y luego te dejan en la calle, y la policía te trata como a un calumniador, te sientes intimidado, y cuando le interrogan Saleh grita: ‘He luchado durante años, he cruzado el desierto, he cruzado el mar. ¿Qué queréis de mí? Entonces Amanuel le calma, Saleh se sienta, y con bolígrafo en mano se dibuja una esvástica en la mano, esto es Italia en sus ojos.

Fuera del centro, Saleh se detiene en el mar que se abre a la vista. No puedo quedarme aquí también”, dice. El mar de enfrente.. duele””.

EL MAR EN TIERRA

Entre las numerosas películas en las que el mar aparece como

Pepsi?” un altro.) E compare, non è un miraggio, anche una nave, dal cui ponte ti guardano con il binocolo, resta un’ora, lì ferma, e ti dici: ‘Sono salvo’, ma riparte. Poi stai per scivolare, non hai più una goccia di forza, prosciugata da quel mare – e in quel momento, un ‘fratello’ ti trattiene: una nave, una nave ci sta salvando! Stavolta è la nave giusta. I solchi di quel mare ti restano addosso, e sono profondi, ma l’Italia ti accoglie in una gabbia, e poi ti lasciano per strada, e la polizia ti tratta come un calunniatore, ti senti intimidito, e quando lo interrogano Saleh grida: ‘Io ho combattuto per anni, ho attraversato il deserto, ho passato il mare. Cosa volete da me?’. Poi Amanuel lo calma, Saleh si siede, e con la penna in mano si disegna una svastica sulla mano, questa è l’Italia ai suoi occhi.

Fuori dal centro, Saleh si sofferma sul mare che si apre alla vista. “Non riesco a stare qui anche per questo,” dice. ‘Il mare davanti... fa male’.”

IL MARE SULLA TERRA

Tra i tanti film in cui compare il mare come elemento primario

elemento primordial en la narración del éxodo migratorio, dos son especialmente significativas: *Terraferma* de Eugenio Crialese⁵⁰ y *Fuocoammare* de Gianfranco Rosi⁵¹. Dos películas que parecen paralelas en tema y escenario, pero muy diferentes en estructura y desenlace.

Terraferma se abre con el mar y se cierra con el mar: al principio de la película, un *contre-plongée* submarino, un plano desde debajo del agua hacia la superficie del mar, cambiado lentamente por la proa de un barco; al final, un plano aéreo de un barco entre las olas. Una de las primeras secuencias de la película es el contraste entre la llegada de los emigrantes saltando al agua para alcanzar tierra firme en Linosa, una isla cercana a Lampedusa, y los turistas en Lampedusa bailando y saltando en las olas de ese mismo mar. Esta es la primera de las múltiples dicotomías de la película. El propio título es una dicotomía, ya que para los emigrantes Linosa es tierra firme, mientras que para los habitantes de Linosa, tierra firme es “el continente”, es decir, la península italiana. La precariedad existencial de los emigrantes no es desconocida para los isleños, que se ven envueltos en su identidad tradicional, en la transición de

nella narrazione dell'esodo dei migranti, due sono particolarmente significativi: *Terraferma* di Eugenio Crialese⁵⁰ e *Fuocoammare* di Gianfranco Rosi⁵¹. Due film che sembra corrano paralleli nella tematica e nell'ambientazione, ma molto diversi nella struttura e negli esiti.

Terraferma si apre con il mare e con il mare si chiude: all'inizio del film, un *contre-plongée* subacqueo, un'inquadratura da sott'acqua verso la superficie del mare, lentamente modificata dalla prua di una barca; alla fine, un'inquadratura aerea di una barca tra le onde. Una delle prime sequenze del film è il contrasto tra l'arrivo dei migranti che saltano in acqua per raggiungere la terraferma di Linosa, un'isola vicina a Lampedusa e i turisti che a Lampedusa ballano e saltano tra le onde di quello stesso mare. E' la prima delle molte dicotomie del film. Lo stesso titolo è una dicotomia, visto che per i migranti Linosa è terraferma, mentre per gli abitanti di Linosa la terraferma è “il continente”, ovvero la penisola italiana. La precarietà esistenziale dei migranti non è sconosciuta agli isolani, che sono infragiliti nella loro identità tradizionale, nel passaggio da un'economia basa-

una economía basada en la pesca a otra basada en el turismo. Y aquí, otra dicotomía, representada por el contraste generacional entre el viejo pescador (interpretado por el actor Mimmo Cuticchio, heredero de la tradición de los *cuntisti* sicilianos y de la Opera dei Pupi) y su hijo, interesado en cambio por el turismo y reacto a la presencia de migrantes porque dificulta el negocio. Un contraste que también se manifiesta en el uso de la lengua: el dialecto -la lengua de los pescadores- por un lado y el italiano -la lengua de la modernización- por otro. En la lengua del hijo, los inmigrantes son siempre y sólo *clandestini*, *ilegales*; en la del padre, en cambio, son *cristia-nos*, lo que significa simplemente una persona humana: “¿Debería haber dejado morir a esos cristia-nos en el fondo?”, dice.

El nieto, de 20 años, ayuda a su abuelo en el pesquero: al principio es, como su padre, hostil a los emigrantes, hasta el punto de rechazar violentamente, en una salida nocturna, a algunos de ellos que intentan aferrarse al barco en alta mar, y al día siguiente los verá muertos en la playa. Pero entonces experimenta una transformación, hasta el punto de llevar al continente con el barco a una mujer eritrea embarazada, Sara, rescatada primero por

ta sulla pesca a una basata sul turismo. E qui, un'altra dicotomia, rappresentata dal contrasto generazionale tra il vecchio pescatore (impersonato dall'attore Mimmo Cuticchio, erede della tradizione dei cuntisti siciliani e dell'Opera dei Pupi) e suo figlio, interessato invece al turismo e avverso alla presenza dei migranti perché intralcia gli affari. Un contrasto che si manifesta anche nell'uso della lingua: il dialetto – la lingua dei pescatori – da una parte e la lingua italiana – la lingua della modernizzazione – dall'altra. Nella lingua del figlio, i migranti sono sempre e solo *clandestini*; in quella del padre, invece, sono *cristiani*, che vale semplicemente per persona umana: “A quei cristiani li avrei dovuti far morire a fondo?”, dice.

Il nipote ventenne aiuta il nonno nel peschereccio: inizialmente è come suo padre ostile ai migranti, tanto da respingere violentemente, in un'uscita notturna, alcuni di loro che in mare tentano di aggrapparsi alla barca – e il giorno dopo li rivedrà ormai cadaveri sulla spiaggia. Ma poi subirà una trasformazione, fino a portare sul continente con la barca una donna eritrea incinta, Sara, prima salvata dal nonno che

Figura 3. 11.-

Figura 3. 11.-



su abuelo, que había seguido la ley no escrita del mar en contra de la ley italiana que obligaba a los civiles a no realizar rescates directos en el mar, y escondida después, para protegerla, en un garaje donde da a luz a su hijo, fruto de una violación. El papel de Sara en la película es el de una mujer que sobrevivió a un naufragio en el que vio morir a más de setenta compañeros de viaje, para reencontrarse con su marido que llevaba tiempo en Italia.

Terraferma es una película marcada por el estilo de Crialese, que se ha definido como “realismo mágico”: una trágica realidad actual contada, sin embargo, como una especie de cuento de hadas y una alteridad arquetípica, en una dimensión casi mítica, una plenitud formal y una serie de personajes que personifican inmediatamente posiciones morales. Un cuento principalmente moral, en definitiva, como demuestra también el hecho de que los verdaderos protagonistas de la película no son los emigrantes, sino los italianos de la isla. El papel del emigrante es ser el catalizador de la transformación del italiano, en este caso el sobrino. Es, de hecho, una presencia victimizada y pasiva.

Cinco años después de *Terraferma*, Gianfranco Rosi realizó *Fuo-*

aveva seguito la legge non scritta del mare contro la legge italiana che obbligava i civili a non prestare soccorso diretto in mare e poi nascosta, per proteggerla, in un garage dove mette al mondo il figlio frutto di uno stupro. A recitare nel film la parte di Sara è una donna sopravvissuta a un naufragio in cui ha visto morire più di settanta compagni di viaggio, per poi ricongiungersi col marito che era in Italia da tempo.

Terraferma è un film segnato dallo stile di Crialese che è stato definito “realismo magico”: una tragica realtà odierna raccontata però come una sorta di alterità fiabesca e archetipica, in una dimensione quasi mitica, una compiutezza formale e una serie di personaggi che impersonano immediatamente delle posizioni morali. Un racconto principalmente morale, insomma, come risulta anche dal fatto che i veri protagonisti del film non sono i migranti, ma gli italiani dell’isola. Il ruolo del migrante è quello di essere il catalizzatore della trasformazione dell’italiano, nella fattispecie il nipote. E’, di fatto, una presenza vittimaria, passiva.

Cinque anni dopo *Terraferma*, Gianfranco Rosi realizza *Fuoco-*

coammare. Rosi es un director de documentales, que hizo que el arte documental volviera a ser reconocido como un arte cinematográfico por derecho propio, con la victoria de una de sus películas anteriores, *Sacro GRA*, en el Festival de Venecia.

Fuocoammare es un documental sin voz narradora que nace del visionado de unas imágenes que le entregó a Rosi Pietro Bartolo, el médico de la isla de Lampedusa. A partir de ahí, Rosi decidió trasladarse a Lampedusa, donde permaneció dieciocho meses, filmando día tras día la vida cotidiana de la isla, de los isleños y de los emigrantes que llegaban, documentando una normalidad que sigue llamándose emergencia. Dada esta premisa, la película es muy diferente del reportaje periodístico habitual. Se desarrolla en dos ejes paralelos, describiendo dos mundos que nunca entran en contacto directo: la vida cotidiana de los isleños, encarnada sobre todo en la figura de un niño, Samuele, de 12 años, aficionado a cazar pájaros con su tirachinas, y la experiencia de los emigrantes, cuyo desembarco se documenta en sus distintas etapas, desde el avistamiento en el mar hasta su ubicación en el primer centro de acogida. El montaje de

ammare. Rosi è un documentarista, che ha portato l'arte documentaria a tornare a essere riconosciuta come arte cinematografica a pieno titolo, con la vittoria di un suo precedente film, *Sacro GRA*, al Festival di Venezia.

Fuocoammare è un documentario senza voce narrante che nasce dalla visione di materiale video che viene dato a Rosi da Pietro Bartolo, il medico dell'isola di Lampedusa. Di lì, Rosi decise di trasferirsi a Lampedusa, dove rimase per diciotto mesi, filmando giorno dopo giorno la vita quotidiana dell'isola, degli isolani e dei migranti che arrivano, documentando una *normalità* che continua però a essere chiamata *emergenza*. Dato questo presupposto, il film risulta molto diverso dai consueti reportage giornalistici. Si sviluppa su due assi paralleli, che descrivono due mondi che non entrano mai in contatto diretto: la quotidianità degli isolani, incarnati soprattutto nella figura di ragazzino, il dodicenne Samuele, appassionato di caccia agli uccelli con la sua fionda, e l'esperienza dei migranti, di cui viene documentato uno sbarco nelle sue varie fasi, dall'avvistamento in mare al collocamento nel centro di prima accoglienza. Il montaggio del film alterna il vagare di Samuele

la película alterna el deambular de Samuel por su isla y la relación con su familia con un relato aparentemente distanciado del desembarco. Y es precisamente en esta aparente distancia de la mirada, y en la ausencia de comentario por parte de una voz narrativa, en la ausencia de denuncia retórica hiperemotiva, donde reside la fuerza de la película. Hasta el poderoso monólogo del doctor Bartolo -único punto de contacto entre los dos mundos (visita a Samuel, que jadea, y lo atribuye a la angustia -la angustia que no puede dejar de suceder a quien percibe los acontecimientos que tienen lugar en la isla, aunque nunca entre en contacto con ella): el doctor, ante la imagen de una barcaza, ante el fantasma de la muerte, el fantasma que se le ha aparecido demasiadas veces a lo largo de los años, dice, con voz quebrada por la emoción, cómo es imposible acostumbrarse a la muerte.

Y esa muerte acontece, sin preparación para el espectador, cuando Rosi, autorizado por los guardacostas, sube a una barcaza, convencido de que se enfrenta a un grupo de emigrantes, y en su lugar descubre y ve una pila de cadáveres en la bodega - y con él, los descubre y los ve, el espectador, el espectador que ahora es adicto a la tragedia por la retórica diaria de los medios

nella sua isola, e il rapporto con i suoi familiari, e un resoconto apparentemente distaccato dello sbarco. Ed è proprio in questa apparente distanza dello sguardo, e nell'assenza di commento di una voce narrante, nell'assenza di una denuncia retorica iper-emotiva, che sta la forza del film. Fino al monologo potente del dottor Bartolo - unico punto di contatto tra i due mondi (visita Samuele, che ha un affanno nel respirare, e lo imputa all'ansia - l'ansia che non può non accadere a chi avverte gli eventi che accadono nell'isola, anche se non vi entra mai in contatto): il dottore, davanti all'immagine di una barcone, davanti al fantasma della morte, quel fantasma che gli si è fatto davanti troppe volte nel corso degli anni, dice, con la voce rotta dall'emozione, come sia impossibile abituarsi alla morte.

E quella morte accade, senza preparazione per lo spettatore, quando Rosi, autorizzato dalla Guardia Costiera, sale su un barcone, convinto che si troverà davanti un gruppo di migranti, e invece scopre e vede un mucchio di cadaveri nella stiva - e con lui, li scopre e li vede lo spettatore, lo spettatore ormai assuefatto alla tragedia dalla retorica quotidiana

de comunicación, pero que ahora emerge, por fin, de esa adicción. El ojo de la cámara observa los cadáveres, los recorre, como una mera descripción. Vemos cuerpos. Cuerpos desanimados, expuestos a nuestra mirada desarmada. No hay un uso espectacular de la tragedia. Sólo un ojo que escruta, y muestra. Muestra cuerpos, vidas desnudas (rotas), como vidas desnudas son los migrantes en la película, en la que aparecen como cuerpos muertos y como cuerpos rescatados.

EL MAR Y LA MUERTE

El mar de los migrantes es el lugar eminente de una tragedia. Es el lugar de una masacre alejada de la conciencia colectiva, una masacre de la que llegan noticias a intervalos más o menos regulares, que se hace presente a la percepción periódicamente, pero que inmediatamente después se aparta, se oculta a la conciencia, deja de ser objeto de toda atención. Sin embargo, no deja de resurgir. Y resurge bajo la forma de un cuerpo muerto, sin vida: de un cadáver. Son los cadáveres que emergen de las aguas los que hacen que nuestra conciencia indiferente y habituada sea consciente de ese trágico acontecimiento que nun-

dei media, ma che adesso esce, finalmente, da quell'assuefazione. L'occhio della telecamera osserva i cadaveri, li percorre, come una mera descrizione. Vediamo dei corpi. Corpi disanimati, esposti al nostro sguardo disarmato. Non c'è alcun uso spettacolare della tragedia. Solo un occhio che scruta, e mostra. Mostra corpi, nude vite (spezzate), come nude vite sono i migranti nel film, in cui compaiono come corpi morti e come corpi salvati.

IL MARE E LA MORTE

Il mare dei migranti è luogo eminente di una tragedia. E' luogo di un ecatombe rimossa dalla coscienza collettiva, un'ecatombe di cui arrivano notizie a intervalli più o meno regolari, che si fa presente alla percezione periodicamente, ma che subito dopo viene accantonata, occultata alla coscienza, non più oggetto di alcuna attenzione. Essa, però, non cessa di riaffiorare. E riaffiora sotto forma di corpo morto, esanime: di cadavere. Sono i cadaveri che affiorano dalle acque a far presente alla nostra coscienza indifferente e assuefatta quell'evento tragico che non cessa di accadere. Dalle acque – luogo insieme accogliente come

Figura 3. 12.-

Figura 3. 12.-



ca deja de suceder. De las aguas -un lugar a la vez acogedor como es el amnios materno y a la vez tremendo e inquietante como son sus abismos- surgen, uno a uno, los cadáveres para devolvernos la materia prima de la remoción que no cesamos de operar sin cesar. El mar nos los devuelve, para que los consideremos. El mar, cuando lo vemos representado en el gesto de sacar los cadáveres a la superficie, nos devuelve el trauma que hemos removido, que removemos constantemente. Mostrar los cadáveres en su aspecto material de cuerpo muerto aparece entonces como una posibilidad para la cura de nuestra enfermedad mental, de esa negación de la realidad que marca nuestra acción común.

Las películas que narran la migración difícilmente se eximen de esta ostensión del cuerpo cadavérico. Ostensión que, como hemos visto en *Fuocoammare* y *Terraferma*, puede hacerse de diferentes maneras. En *Io, l'altro*⁵², a la que volveremos, los dos pescadores -uno italiano y otro tunecino- avistan y recuperan en el mar el cadáver de una mujer africana, que es reconocida como “una somalí”. Un detalle que no carece de importancia, ya que permite poner en tela de juicio otra parte reprimi-

è l'elemento amniotico materno, e insieme tremendo e inquietante come i suoi abissi – emergono i cadaveri, uno a uno, a riportarci la materia prima della rimozione che non cessiamo di operare altrettanto incessantemente. Il mare ce li riconsegna, perché noi li possiamo considerare. Il mare, quando lo vediamo rappresentato nel gesto di far affiorare i cadaveri, ci riconsegna il trauma che abbiamo rimosso, che costantemente rimuoviamo. Mostrare i cadaveri nel loro aspetto materico di corpo morto appare allora come una possibilità di cura della nostra malattia mentale, di quella denegazione della realtà che contrassegna il nostro agire comune.

I film che raccontano la migrazione difficilmente si esimono da questa ostensione del corpo cadaverico. Ostensione che, come si è visto a proposito di *Fuocoammare* e *Terraferma*, può essere fatta in modi differenti. In *Io, l'altro*⁵², su cui si tornerà, i due pescatori – uno italiano e uno tunisino – avvistano e recuperano in mare il cadavere di un'africana, che viene riconosciuto come “una somala”. Un dettaglio non irrilevante, visto che permette di chiamare in causa un ulteriore rimosso dell'im-

da del imaginario italiano, la de su pasado colonial. Un pasado que se remueve tanto respecto al hecho mismo de haber sido una potencia colonial y racista, donde esto no fue un elemento accesorio respecto a la historia del país, sino intrínsecamente ligado a ella; como respecto a lo que se hizo como potencia colonial sobre los pueblos colonizados, quedando ligado a la autoimagen de “italianos buena gente”. Y quizás el gesto de arrojar de nuevo el cadáver al mar después de recuperarlo también señale simbólicamente este deseo inalterable de eliminación. En *Tornando a casa*, volveremos también sobre esto, el protagonista, un pescador italiano, mete su documento en el bolsillo de un emigrante muerto y se hace pasar por un inmigrante ilegal para que lo lleven de vuelta a África. En este caso, el retorno de lo reprimido produce una transformación radical del yo: el pescador -una criatura híbrida, ya en la frontera (entre la tierra y el mar, entre la legalidad y la ilegalidad, entre las aguas italianas y tunecinas, a caballo entre dos mundos)- abandona su identidad, la cambia por otra y se deja llevar por un desconocido para cruzar una frontera.

Y no es casualidad que *La*

maginario italiano, quello del suo passato coloniale. Un passato che si rimuove sia quanto all'evento stesso di essere stati una potenza coloniale e razzista, laddove questo non era un elemento accessorio rispetto alla storia del paese, ma ad esso intrinsecamente legato; sia quanto a ciò che è stato fatto da potenza coloniale sui popoli colonizzati, restando legati all'immagine di sé come “italiani brava gente”. E forse il gesto di gettare nuovamente il cadavere in mare dopo averlo recuperato segnala simbolicamente anche questa immodificabile volontà di rimozione. In *Tornando a casa*, si tornerà anche su questo, il protagonista, un pescatore italiano, mette il suo documento in tasca a un migrante morto e si finge immigrato clandestino per essere riportato in Africa. In questo caso il ritorno del rimosso produce una trasformazione radicale del sé: il pescatore – creatura ibrida, già da sempre sul confine (tra terra e mare, tra legalità e illegalità, tra acque italiane e acque tunisine, a cavallo di due mondi) – abbandona la sua identità, la scambia con un'altra, da un tu sconosciuto si fa portare per attraversare un confine.

E non è un caso che *La frontiera*

frontiera de Leogrande comience ahí, con la recuperación de un pesquero naufragado, y de cadáveres incrustados en él, del fondo del mar. Leogrande describe minuciosamente las operaciones de recuperación, las posiciones de esos cuerpos en el pesquero, de cuando yacen en la arena junto al pecio en una larguísima fila, de cuando “entre las olas, en una mancha azul oscuro frente al barco, algunos cuerpos flotan hinchados, con las piernas separadas, en un montón indistinto de colores”, del cuerpo de un niño “tendido sobre los tablones de madera de la cubierta” de la lancha guardacostas: “Tendrá un año, año y medio a lo sumo, camisa roja, pelo desgredado, mejillas regordetas. El agua escurre por sus extremidades. Su cabeza descansa sobre un costado, bajo el sol. Indefenso”⁵³.

Y luego están los cadáveres absolutos, lo que no se ve, lo eliminado que no vuelve. Así lo describe Davide Enia: “En ese mar conocemos mantas térmicas, bolsas calientes que emanan calor cuando se rompen. Asistimos a la irrupción silenciosa de la muerte, en un juego de sustracción en el que no vemos cadáveres. Sabemos que los guardacostas no rastrean las lanchas desaparecidas en un día de tormenta. Es la muerte silenciosa que no

di Leogrande inizi proprio da lì, dal recupero di un relitto di peschereccio, e di cadaveri in esso incastrati, dal fondo del mare. Leogrande descrive minuziosamente le operazioni di recupero, le posizioni di quei corpi nel peschereccio, di quando sono adagiati sulla sabbia accanto al relitto in una fila lunghissima, di quando “tra le onde, in uno spicchio blu scuro davanti al battello, alcuni corpi galleggiano gonfi, le gambe divaricate, in un mucchio indistinto di colori”, del corpo di un bambino “adagiato sulle assi di legno del ponte” del battello della Guardia Costiera: “Avrà un anno, un anno e mezzo al massimo, la maglietta rossa, i capelli arruffati, le guance paffute. L’acqua defluisce d alle m embra. La testa poggia su un lato, sotto il sole. Inerme”⁵³.

E poi, ci sono i cadaveri assoluti, quelli che non si vedono, il rimosso che non ritorna. E’ quello che descrive Davide Enia: “In quel mare conosciamo coperte termiche, hot pack che rompendosi emanano caldo. Assistiamo alla morte che irrompe silenziosa, in un gioco di sottrazioni, in cui non vediamo cadaveri. Sappiamo che la guardia costiera non rintraccia i gommoni mancanti in un giorno di tempesta. È la morte silenziosa che non ha

tiene imágenes, ni anuncios, igual que los muertos enterrados en el pequeño cementerio de Lampedusa no tienen nombre. Son los anónimos de la desesperación”⁵³.

En todo esto, el mar no tiene la culpa (como una canción de un autor y activista lampedusano que veremos más adelante). Es pura naturaleza a la que hay que rezar secularmente, bendiciéndola. Porque la muerte en él es una responsabilidad totalmente humana. Erri De Luca ha escrito una especie de oración laica al mar, con un vacío de franciscanismo laico, cuando Francisco llamó hermana a la muerte. Se trata de un poema dedicado a las víctimas del naufragio del 18 de abril de 2015 (el de la embarcación cuyos restos fueron expuestos más tarde en Venecia), en el que se dirige al *Mare nostro* ⁵⁴.

Mar nuestro que no estás en los
cielos y abarcas los confines de
la isla y del mundo,
bendita sea tu sal,
bendito sea tu fondo.
Acoge las barcas atestadas
sin camino sobre tus olas
a los pescadores en la noche,
sus redes entre tus criaturas,
que regresan por la mañana con
la pesca de los
náufragos rescatados.
Nuestro mar no estás en los

immagini, non ha annunci pubblicitari, così come i morti seppelliti nel piccolo cimitero di Lampedusa non hanno nome. Sono gli anonimi della disperazione.”⁵³

In tutto questo, il mare non ha colpa (come recita una canzone di un autore e attivista lampedusano che vedremo più avanti). Esso è pura natura da pregare laicamente, benedicendolo. Perché la morte in esso feconda è responsabilità tutta umana. Erri De Luca ha scritto una sorta di preghiera laica al mare, con un empito di francescanesimo laico, quando Francesco chiamava sorella la morte. E’ una poesia dedicata alle vittime del naufragio del 18 aprile 2015 (quello della barca il cui relitto venne poi esposto a Venezia), in cui si rivolge al *Mare nostro* ⁵⁴.

Mare nostro che non sei nei cieli
e abbracci i confini dell’isola e del
mondo,
sia benedetto il tuo sale,
sia benedetto il tuo fondale.
Accogli le gremite imbarcazioni
senza una strada sopra le tue onde,
i pescatori usciti nella notte,
le loro reti tra le tue creature,
che tornano al mattino con la pesca
dei naufraghi salvati.
Mare nostro che non sei nei cieli,
all’alba sei colore del frumento,

Figura 3. 13.-

Figura 3. 13.-



cielos, al amanecer eres del color
del trigo, al atardecer de uvas de
vendimia,

te hemos sembrado de ahogados
más que cualquier época de tem-
pestades.

Mar nuestro que no estás en los
cielos eres más bello que la tierra
seca incluso cuando levantas olas
como muros

luego las arrasas.

Tú guardas las vidas, las visitas
caídas como hojas en el bulevar
actúas como un otoño para ellos,
como una caricia, como un abrazo
y un beso en la frente
de madre y padre antes de partir.

* * * * *

EL MAR COMO PASAJE

En *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, de Marco Tullio Giordana⁵⁵, el mar es la puerta a otra vida. También en este caso, un italiano es el protagonista, y los emigrantes, también aquí, son los vectores de su transformación. Esto sucede en muchas de las películas italianas que narran la inmigración contemporánea: la atención se centra en la perspectiva del italiano, de la forma en que se relaciona con la presencia del inmigrante, cuya presencia en cambio es a menudo lateral, más periférica, en función del protagonismo del italiano, y por tanto

al tramonto dell'uva di vendemia,

ti abbiamo seminato di annegati
più di qualunque età delle tem-
peste.

Mare nostro che non sei nei cieli
tu sei più giusto della terraferma,
pure quando sollevi onde a mu-
raglia

poi le abbassi a tappeto.

Custodisci le vite, le visite cadute
come foglie sul viale,

fai da autunno per loro,

da carezza, da abbraccio e bacio
in fronte

di madre e padre prima di par-
tire.

IL MARE COME PASSAGGIO

In *Quando sei nato non puoi più nasconderti* di Marco Tullio Giordana⁵⁵ il mare è la porta per un'altra vita. Qui torna a essere protagonista un italiano, e i migranti, anche qui, sono i vettori della sua trasformazione. Questo accade in molti dei film italiani che raccontano l'immigrazione contemporanea: il focus è sulla prospettiva dell'italiano, del modo in cui lui si rapporta alla presenza dell'immigrato, la cui presenza invece risulta spesso laterale, più periferica, in funzione del protagonismo dell'italiano appunto, e dunque tratteg-

retratado como alguien que puede inspirar compasión o desconfianza.

Cuando naces ya no puedes esconderte es la historia del hijo de doce años de una familia rica que, tras caer al agua desde el barco de su padre, es rescatado por inmigrantes en una barcaza que intentan llegar a Sicilia. Este niño, llamado Sandro -que, como ocurre a menudo en las películas, representa el futuro, el que recoge un legado del pasado y puede gestionarlo, con vistas a su transformación-, establecerá un vínculo con los migrantes que lo rescataron, experimentando sus condiciones de vida. Es una película sobre el encuentro con el otro, y sobre lo que significa realmente encontrarse con el otro. ¿Tenemos una responsabilidad hacia el extranjero?

Sandro está acostumbrado a la presencia de extranjeros, sobre todo a los que trabajan en la fábrica de su padre, pero también a sus compañeros de clase. Pero no los ve en su singularidad. Son más o menos todos iguales. Tanto es así que cuando oye la frase "*Soki obotami okoki komibomba lisusu te*" - que significa "cuando naces ya no puedes esconderte" - cree que cualquier africano podría traducírsela. La

giato come qualcuno che può ispirare compassione oppure sfiducia.

Quando sei nato non puoi più nasconderti è la storia del figlio dodicenne di una famiglia ricca che, caduto in acqua dalla barca del padre, viene salvato da migranti che su un barcone cercano di arrivare in Sicilia. Questo ragazzino, di nome Sandro - che come spesso accade nei film rappresenta il futuro, colui che raccoglie un'eredità dal passato e la può gestire, in vista di una trasformazione -, si legherà ai migranti che lo hanno salvato, sperimentando le loro condizioni di vita. E' un film sull'incontro con l'altro, e su che cosa significa davvero incontrare l'altro. Abbiamo una responsabilità nei confronti dello straniero?

Sandro è abituato alla presenza degli stranieri, in particolare quelli che lavorano nella fabbrica di suo padre, ma anche dei compagni di classe. Ma non li vede nella loro singolarità. Sono più o meno tutti uguali. Tanto che quando sente una frase "*Soki obotami okoki komibomba lisusu te*" - che significa appunto "quando sei nato non puoi più nasconderti" - crede che qualsiasi africano potrebbe tradurgliela. La vicenda

historia de la película -a la que volveremos- es una humanización progresiva del otro, en el sentido de que Sandro se encuentra con la singularidad: se encuentra con el rostro del otro, y ya no se limita a ver las sombras confusas de una alteridad inmersa en una noche en la que toda singularidad es intolerante, y convertible en toda otra -dejando de esconderse en esa noche. Sandro encuentra la singularidad en el rostro de Alina, la chica a la que Radu -el hombre que le salvó del mar- obliga a prostituirse: y cuando la conoce, decide intentar salvarla, sin importarle las consecuencias. Se encuentra con la singularidad y reconoce las diferencias, aprendiendo que son víctimas, que las víctimas no siempre son inocentes y que siempre debe reconocer las necesidades humanas de cada víctima.

EL MAR COMO FRONTERA

Hablaba antes de la frontera como un lugar que conecta dinámicamente diferentes lugares espacio-temporales, como el acontecimiento que conecta cierta parte concreta de África con cierta parte concreta de Europa, y de cómo hablar de frontera no significa hablar de un lí-

del film – su cui torneremo – è una progressiva umanizzazione dell'altro, nel senso che Sandro incontra le singolarità: incontra il volto dell'altro, e non si limita più a vedere le ombre confuse di un'alterità immersa in una notte in cui ogni singolarità è bigia, e convertibile in ogni altra – smettendo di nascondersi lui stesso in quella notte. Sandro incontra la singolarità nel volto di Alina, la ragazza che Radu – colui che lo ha salvato dal mare – costringe alla prostituzione: e quando la incontra decide di provare a salvarla, indipendentemente dalle conseguenze che potrebbero accadergli. Incontra la singolarità e riconosce le differenze, apprendendo che si tratta di vittime, che le vittime non sono sempre innocenti, e che in ogni caso deve sempre riconoscere i bisogni umani di ogni vittima.

IL MARE COME FRONTIERA

Dicevo prima della frontiera come luogo che connette dinamicamente luoghi spaziotemporali differenti, come l'evento che connette una certa parte determinata d'Africa a una certa parte determinata d'Europa, e di come dunque parlare della frontiera non significhi parlare di una linea di

mite sino de los mundos que la habitan, y por tanto del Mediterráneo no como una frontera exterior, como un limes fortificado, sino como un espacio de comunicación, de movimiento de personas y mercancías, y también de guerras: pero sin embargo el centro de un mundo, no su límite. Y cómo, de nuevo, ese relato de la frontera es un proceso que permite al protagonista ser sujeto, y no sólo objeto de narración.

Una película que es expresión de esta perspectiva es *Mediterranea*, de Jonas Carpignano⁵⁶, cineasta transnacional. Se titula *Mediterranea*, la película, pero, al hacer del Mediterráneo una intersección de espacios y tiempos, no sólo narra el viaje por mar -un viaje sin timonel, y en el que uno se salva del naufragio aferrándose a una red de atún-, sino que relata primero el viaje africano, de Burkina Faso a Libia pasando por Argelia, y sobre todo el después. El después significa sobre todo Rosarno, la ciudad de Calabria, centro de la cosecha de naranjas que se convirtió en el centro de una revuelta de trabajadores en 2010. Fue en Rosarno donde Carpignano había conocido a Koudous Seihon, el burkinabé que le había contado su historia hasta la

confine ma dei mondi che la abitano e dunque del Mediterraneo non come confine esterno, come limes fortificato, ma come spazio di comunicazione, di movimento di persone e di merci, e anche di guerre: ma comunque il centro di un mondo, non il suo limite. E di come, ancora, che raccontare la frontiera è un processo che permette a chi ne è protagonista di essere un soggetto, e non solo un oggetto di narrazione.

Un film che fa è espressione di questa prospettiva è *Mediterranea* di Jonas Carpignano⁵⁶ – egli stesso un regista transnazionale. Si intitola *Mediterranea*, il film, ma, facendo appunto del Mediterraneo un'intersezione di spa-zi e di tempi, non racconta solo il viaggio nel mare – un viaggio senza timoniere, e in cui ci si salva dal naufragio aggrappandosi a una rete per tonni – ma racconta prima il viaggio africano, dal Burkina Faso alla Libia passando per l'Algeria, e soprattutto il dopo. Il dopo significa soprattutto Rosarno, la cittadina in Calabria centro della raccolta delle arance che divenne centro di una rivolta dei braccianti nel 2010. Era stato a Rosarno che Carpignano aveva conosciuto Koudous Seihon, il burkinabé che gli aveva raccontato la sua storia fino alla rivolta, e

Figura 3. 14.-

Figura 3. 14.-



revuelta, y Carpignano decidió que haría una película de esa historia, y que el propio Seihon la protagonizaría. De estos aspectos, y de otros que hacen de esta película una de las que mejor retratan la frontera, hablaremos más adelante, en la tercera parte de este trabajo.

La frontera que es intersección y mezcla también la escenifica una película como *Tornando a casa*, de Vincenzo Marra⁵⁷, que cuenta una historia -situada en un barco pesquero con tres napolitanos y un inmigrante tunecino, que trabajan en aguas sicilianas porque las de Nápoles están controladas por la Camorra- y se centra en la amistad entre uno de estos italianos, Franco, y el tunecino Samir, que no tiene permiso de residencia, amistad que surge en el terreno de una marginalidad socioeconómica que comparten. El verdadero protagonista, sin embargo, es el italiano, donde en cambio Samir desempeña principalmente el papel del otro que él, funcional a su transformación, como también hemos visto en otras películas. La clave de la película es la zambullida en el mar de Franco, el pescador italiano que, agotado por las guerras entre pobres a las que se

Carpignano decise che di quella storia avrebbe fatto un film, e del film lo stesso Seihon sarebbe stato il protagonista. Di questi aspetti, e di altri che fanno di questo film uno di quelli che meglio riescono a raccontare la frontiera, parleremo più avanti, nella terza parte di questo lavoro.

La frontiera che è incrocio e mescolanza viene messa in scena anche da un film come *Tornando a casa* di Vincenzo Marra⁵⁷ racconta una vicenda - ambientata su un peschereccio con tre napoletani e un immigrato tunisino, che lavorano nelle acque siciliane perché quelle napoletane sono controllate dalla camorra - e si concentra sull'amicizia tra uno di questi italiani, Franco, e il tunisino Samir, privo del permesso di soggiorno, un'amicizia che nasce sul terreno di una marginalità socio-economica che li accomuna. Il vero protagonista però è l'italiano, dove invece Samir gioca principalmente il ruolo di altro rispetto a lui, funzionale alla sua trasformazione, come abbiamo visto anche in altri film. La chiave di volta del film è il tuffo nel mare di Franco, il pescatore italiano che, stremato dalle guerre tra poveri a cui è sottoposto, e dopo l'o-

ve sometido, y tras el asesinato de su mujer, se arroja al mar desde la barca al oír una voz que pide auxilio, y es rescatado por un grupo de inmigrantes ilegales en una patera. Allí decide cambiar de identidad. Como ya hemos visto, mete su DNI en el bolsillo de un muerto (que fue al que no consiguió salvar), y se hace pasar por un inmigrante ilegal para que le lleven de vuelta a África. Vuelve a casa: al hogar de un Mediterráneo común, ese Mediterráneo al que Italia pertenece, mientras olvida constantemente esa pertenencia.

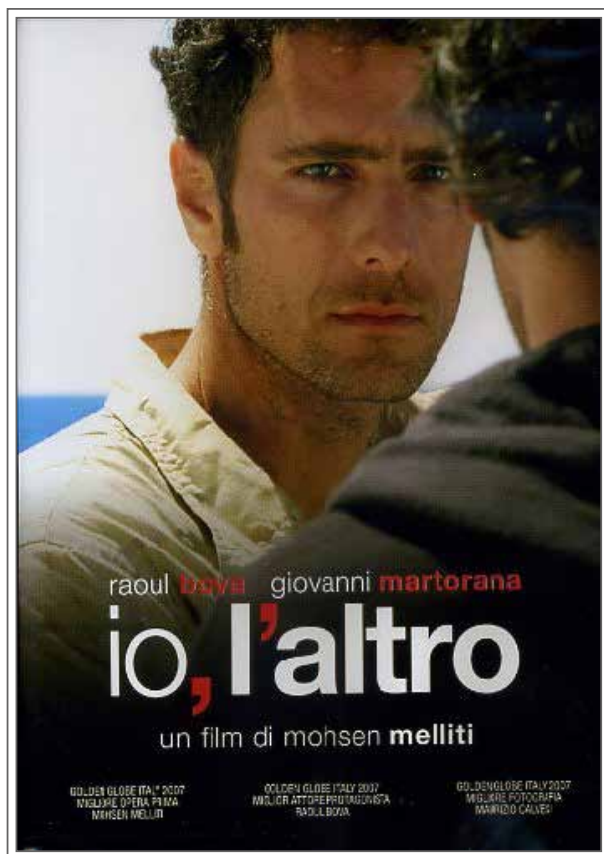
Yo, el otro, de Mohsen Melliti, por su parte, escenifica la frontera como un cruce y una mezcla negativos, como una posibilidad sin explotar. La película tiene como protagonistas a un pescador italiano y a otro tunecino: ellos también comparten una condición de marginalidad. La historia se desarrolla en el barco pesquero Medea, como si el director pusiera en escena una tragedia clásica, pero también que esta madre se va a comer a sus hijos. En comparación con *Tornando a casa*, en esta película la relación entre los protagonistas italiano y tunecino es más igualitaria desde el punto de vista narrativo; sin embargo, desde el punto de vista cinematográfico, la historia es menos intensa y creíble que en la otra pe-

micidio della sua donna, si getta in mare dalla barca sentendo una voce che chiede aiuto, e viene salvato da un gruppo di clandestini in un barcone. Lì, decide di cambiare identità. Come abbiamo già visto, mette il suo documento in tasca a un morto (che era colui che non era riuscito a salvare), e si finge immigrato clandestino per essere riportato in Africa. Torna a casa: nella casa di un Mediterraneo comune, quel Mediterraneo a cui l'Italia appartiene dimenticandosi, però costantemente di quella appartenenza.

Io, l'altro di Mohsen Melliti mette invece in scena la frontiera come incrocio e mescolanza in negativo, come possibilità non colta. Il film ha come protagonisti un pescatore italiano e uno tunisino: anche loro condividono una condizione di marginalità. La vicenda si svolge sul peschereccio Medea, come a dire che il regista inscena una tragedia classica, ma anche che quella madre si mangerà i suoi figli. Rispetto a *Tornando a casa*, in questo film la relazione tra il protagonista italiano e quello tunisino è più paritaria sul piano della narrazione; filmicamente la vicenda è però meno intensa e credibile dell'altro film, perché per interpretare il

Figura 3. 15.-

Figura 3. 15.-



raoul bova giovanni martorana

io, l'altro

un film di mohsen melliti

GOLDEN GLOBE ITALY 2007
MIGLIORE OPERA PRIMA
MOHSEN MELLITI

GOLDEN GLOBE ITALY 2007
MIGLIORE ATTORNEO PRINCIPALE
RAUL BOVA

GOLDEN GLOBE ITALY 2007
MIGLIORE FOTOGRAFIA
MARINO CALVESI

lícula, porque se eligió a un famoso actor romano, Raul Bova, para interpretar al pescador siciliano, y a un actor siciliano para interpretar al pescador tunecino. Sin embargo, es interesante cómo se retrata la relación entre ambos: el verdadero protagonista de la película es la alteridad como tal. ¿Quién es el otro, en relación conmigo mismo? ¿Puedo ser un yo, al margen de la relación con el otro? ¿No es precisamente la relación con el otro lo que define al “yo”?

Como señala Cristina Dalla Vecchia⁵⁸, la presencia de un espejo al principio de la película es significativa en este sentido. Un niño, que, como sabremos, es el pescador tunecino de niño, recoge conchas y encuentra un pequeño espejo, y mirándose en él dice: “¿Quién eres tú? Yo soy tú. Yo soy Dios y tú eres el pescador. Ahora voy a sacarte del castillo. Para descubrir el mar”. Desde el principio, en definitiva, el mar se presenta como el elemento que nos hace perder nuestros límites, que nos pone en relación con la alteridad, que nos hace descubrirnos en el otro.

Pero en la película, la relación con la alteridad se retrata en su clave negativa: la desconfianza creciente

pescatore siciliano è stato scelto un famoso attore romano, Raul Bova, e per interpretare il pescatore tunisino è stato scelto un attore siciliano. Cionondimeno è interessante il modo in cui viene raffigurata la relazione tra i due: vera protagonista del film è l’alterità in quanto tale. Chi è l’altro, in relazione a me stesso? Posso essere un io, al di fuori della relazione con l’altro? Non sarà proprio la relazione con l’altro a definire l’io?

Come nota Cristina Dalla Vecchia⁵⁸, è significativa in questo senso la presenza di uno specchio all’inizio del film. Un bambino, che, sapremo, è il pescatore tunisino da piccolo, raccoglie conchiglie e trova un piccolo specchio, e guardandosi in quello specchio dice: “Chi sei? Io sono te. Io sono Dio e tu sei il pescatore. Adesso ti faccio uscire dal castello. Per scoprire il mare”. Fin dall’inizio, insomma, il mare è presentato come l’elemento che fa perdere i confini, che mette in relazione con l’alterità, che fa scoprire se stesso nell’altro.

Ma nel film viene rappresentata la relazione con l’alterità nella sua chiave negativa: la diffidenza

hacia el otro. “A vosotros los árabes nunca se os conoce del todo”, le dice John a Yousef, escenificando esa relación con lo “misterioso” propia del orientalismo de los occidentales. Una desconfianza que se convertirá en paranoia, hasta el punto de ver en el otro sólo al enemigo, un enemigo que hay que reprimir. Y Giovanni - cada vez más convencido de que Yousef es un terrorista, transfigurándolo en un fantasma moldeado sobre sus propias proyecciones, sobre la manera de mirar al otro según sus propias categorías fijistas, sin saber verlo como otro - llegará hasta matarlo. En un mar llano y tremendamente tranquilo, donde nada fluye, nada se transforma, Juan mata al otro, y se pierde a sí mismo, porque al matar al otro también se ha matado a sí mismo.

En la narrativa migratoria italiana, la frontera tiene un nombre: Lampedusa. Su nombre es ahora conocido por todos, representa la frontera extrema de Italia, y de Europa, el lugar de llegada de los emigrantes, el lugar de desembarco de la salvación. Lampedusa ocupa un lugar central, como hemos visto, en la narrativa de Leogrande sobre la frontera, pero también en muchos otros libros. Entre las muchas narra-

sorgiva nei confronti dell'altro. “A voi arabi non vi si conosce mai fino in fondo”, dice Giovanni a Yousef, inscenando quella relazione col “misterioso” tipica dell'orientalismo degli occidentali. Un sospetto che si farà paranoia, fino a vedere nell'altro solo il nemico, un nemico da sopprimere. E Giovanni - sempre più convinto che Yousef sia un terrorista, trasfigurandolo in un fantasma plasmato sulle proprie proiezioni, sulle modalità di guardare l'altro secondo le proprie categorie fissiste, senza saperlo vedere in quanto altro - arriverà a ucciderlo. In un mare piatto, e tremendamente calmo, dove non c'è più nulla che scorra, nulla che si trasformi, Giovanni uccide l'altro, e si perde, perché uccidendo l'altro ha ucciso anche se stesso.

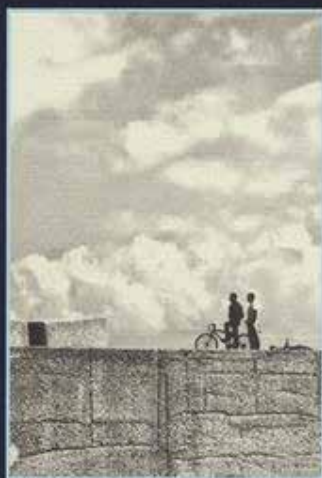
Nelle narrazioni italiane sulle migrazioni, la frontiera ha un nome: Lampedusa. Il suo nome è conosciuto ormai da chiunque, rappresentando il confine estremo d'Italia, e d'Europa, il luogo d'arrivo dei migranti, l'approdo di salvezza. Lampedusa è centrale, lo abbiamo visto, nella narrazione di Leogrande sulla frontiera, ma anche per molti altri libri. Tra le molte narrazioni sull'isola, citerò due libri di diversa natura.

Figura 3. 16.-

Figura 3. 16.-

Davide Enia

Appunti per un naufragio



Sellerio

libreriauniversitaria.it

ciones sobre la isla, mencionaré dos libros de naturaleza diferente. *Las estrellas de Lampedusa. La storia di Anila e di altri bambini che cercano il loro futuro fra noi*⁵⁹ [La historia de Anila y de otros niños que buscan su futuro entre los nosotros] es un libro de Pietro Bartolo. Es la narración del médico de Lampedusa -que fue el impulsor y protagonista, entre otras cosas, de *Fuocoammare*- que cuenta, entre-lazándola con otras historias de niños migrantes, la historia de Anila. La conoce de pequeña, recién aterrizada, sola. Bartolo comprende que está allí para buscar a alguien y la ayuda. Busca a su madre, que está en algún lugar de Europa: Bartolo la ayudará a encontrarla. “Yo también soy lampedusiano y, como dicen, los lampedusianos tienen un gran corazón. “¿Por qué de gran corazón?”, me preguntan todos, “¿por qué los lampedusianos hacen todo esto? ¿Por qué siguen haciéndolo? ¿No se cansan nunca?”. He encontrado una respuesta: porque el pueblo lampedusiano es un pueblo de mar, un pueblo de pescadores, y todo lo que viene del mar es bienvenido.”

Apuntes para un naufragio de Davide Enia⁶⁰ es una novela que también se ha convertido en obra

*Le stelle di Lampedusa. La storia di Anila e di altri bambini che cercano il loro futuro fra noi*⁵⁹ è un libro di Pietro Bartolo è la narrazione del medico di Lampedusa – che è stato motore e protagonista, tra l'altro, di *Fuocoammare* – che racconta, intrecciandola con altre storie di bambini migranti, la storia di Anila. La incontra che è una bambina, appena sbarcata, da sola. Bartolo capisce che è lì per cercare qualcuno, e la aiuta. Sta cercando la mamma, che è da qualche parte in Europa: Bartolo la aiuterà a trovarla. “Anch’io sono lampedusano e, come dicono, il popolo lampedusano è un popolo di grande cuore. “Perché di grande cuore?” mi chiedono tutti, “perché i lampedusani fanno tutto questo? Perché continuano a farlo? Non si stancano mai?” Io ho trovato una risposta a questo: perché il popolo lampedusano è un popolo di mare, un popolo di pescatori, e tutto quello che viene dal mare è benvenuto.”

Appunti per un naufragio di Davide Enia⁶⁰ è un romanzo che è diventato anche uno spettacolo

de teatro (*L'abisso*). Es una novela que es a la vez narración autobiográfica y reportaje, sin duda novela porque cuenta lo que Enia vive y ve con un lenguaje y una narrativa literarios, apoyándose en el poder de la palabra que evoca la muerte, el amor, la fragilidad y la voluntad de vivir. En esta novela hay testigos que hablan: voluntarios, soldados, médicos, gente corriente que cuenta la experiencia de los desembarcos de emigrantes. Que el propio Enia ha visto, durante sus largas estancias en la isla como huésped de amigos.

Lampedusa, escribe Enia, es “un contenedor de palabras: migración, frontera, naufragios, solidaridad, turismo, temporada estival, marginalidad, milagros, heroísmo, desesperación, desamor, muerte, renacimiento, redención, todo ello contenido en un solo nombre, en una mezcla que aún no tiene ni una interpretación clara ni una forma reconocible “⁶¹. Lampedusa es un contenedor de opuestos: son los opuestos de una humanidad recelosa, temerosa, pero al mismo tiempo naturalmente dispuesta a acoger. Las palabras de Enia se hacen eco de las anteriores de Bartolo: “Hay dos instintos, sólo uno precede al otro: protegerse y ayudar al prójimo, porque ayudar también es un instinto “⁶².

teatrale (*L'abisso*). E' un romanzo che è insieme narrazione autobiografica e reportage – indubbiamente romanzo perché racconta quel che Enia vive e vede con una lingua e una narrazione letterarie, facendo leva sulla potenza della parola che evoca morte, amore, fragilità, volontà di vita. In questo romanzo ci sono testimoni che parlano: volontari, militari, medici, persone comuni che raccontano dell'esperienza degli sbarchi dei migranti. Che Enia stesso ha visto, nei suoi lunghi periodi di permanenza sull'isola ospite di amici.

Lampedusa, scrive Enia. è “una parola contenitore: migrazione, frontiera, naufragi, solidarietà, turismo, stagione estiva, marginalità, miracoli, eroismo, disperazione, strazio, morte, rinascita, riscatto, tutto quanto contenuto in un unico nome, in un impasto che non riesce ancora ad avere né una interpretazione chiara né una forma riconoscibile”⁶¹. Lampedusa è un contenitore di opposti: sono gli opposti di un'umanità diffidente, impaurita, ma insieme naturalmente disposta all'acoglienza. Fanno eco alle parole di Bartolo sopra citate queste di Enia: “Esistono due istinti, solo che uno precede l'altro: il proteggersi e l'a-iutare il prossimo, perché anche quello di aiutare è un istinto”⁶².

Además de las muchas historias que se cuentan -de emigrantes, de isleños, de familiares de la autora-, lo central del libro es la palabra: o más bien, su fracaso. El fracaso a la hora de contar realmente la historia de los que emigran. La frontera no es sólo un acontecimiento geohistórico: es también un acontecimiento lingüístico. Enfrentarse a ese límite del mundo significa enfrentarse a los límites de la propia lengua.

Es por el fracaso de la palabra por lo que Enia ha sacado el libro fuera del libro y ha hecho de él una narración teatral, *I can't go on, I'll go on*. En el teatro”, dijo Enia en una entrevista, “utilizo la música, el canto, los gestos, las expresiones faciales, para relatar por un lado la tragedia de la multitud de personas que atraviesan las naciones y luego el mar en condiciones inimaginables, y por otro el puñado de hombres y mujeres que intentan acogerlos”⁶³.

Pero ni siquiera esto puede bastar. Son los propios emigrantes, ellos solos, quienes pueden contarlo. Como escribió en el libro: “Podemos nombrar la frontera, el momento del encuentro, mostrar los cuerpos de los vivos y los muertos en documentales. Nuestras palabras pueden hablar

Oltre alle tante storie raccontate – di migranti, di isolani, di familiari dell'autore – quel che è centrale nel libro è la parola: o meglio, il suo fallimento. Il fallimento nel non poter raccontare davvero la storia di chi migra. La frontiera è non solo un evento geostorico: è anche un evento linguistico. Confrontarsi con quel limite del mondo significa confrontarsi con i limiti del proprio linguaggio.

E' per il fallimento della parola che Enia ha portato il libro fuori dal libro, e ne ha fatto narrazione teatrale. *I can't go on, I'll go on*. “A teatro”, ha detto Enia in un'intervista “mi servo della musica, del canto, dei gesti, della mimica facciale, per raccontare da una parte la tragedia della moltitudine di persone che attraversa nazioni e poi il mare in condizioni al di là di ogni immaginazione e dall'altra la manciata di uomini e donne che cercano di accoglierla”⁶³.

Ma nemmeno questo può bastare. Saranno i migranti stessi, essi soli, a poter raccontare. Come ha scritto nel libro: “Possiamo nominare la frontiera, il momento dell'incontro, mostrare i corpi dei vivi e dei morti nei documentari. Le nostre parole possono raccontare di mani che

de manos que curan y manos que levantan alambradas. Pero ellas mismas contarán la historia de la migración, de los que partieron y, pagando un precio inimaginable, desembarcaron en estas costas. Llevará años. Es sólo cuestión de tiempo, pero serán ellos quienes nos expliquen los itinerarios y los deseos, quienes nos digan los nombres de las personas masacradas en el desierto por los traficantes de seres humanos y la cantidad de violaciones que puede sufrir una niña en veinticuatro horas. Nos explicarán el precio exacto de una vida en esas latitudes del mundo. Nos hablarán, y se hablarán a sí mismos, del encarcelamiento en Libia y de las palizas que recibieron a todas horas del día y de la noche, de la repentina visión del mar tras días de marcha forzada y del silencio que se impone cuando sube el siroco y hay quinientas personas en un pesquero de veinte metros que lleva horas haciendo agua. Serán ellos quienes utilicen las palabras exactas para describir lo que significa desembarcar en tierra firme, después de huir de la guerra y la miseria, persiguiendo el sueño de una vida mejor. Y serán ellos quienes nos expliquen en qué se ha convertido Europa y nos muestren, como un espejo, en quiénes nos hemos convertido⁶⁴.

curano e di mani che innalzano fili spinati. Ma la storia della migrazione saranno loro stessi a raccontarla, coloro che sono partiti e, pagando un prezzo inimmaginabile, sono approdati in questi lidi. Ci vorranno anni. È solo una questione di tempo, ma saranno loro a spiegarci gli itinerari e i desideri, a dirci i nomi delle persone trucidate nel deserto dai trafficanti d'uomini e la quantità di stupri che può subire una ragazza in ventiquattro ore. Saranno loro a spiegarci l'esatto prezzo di una vita in quelle latitudini del mondo. Narreranno a noi, e a loro stessi, del carcere in Libia e delle botte prese a ogni ora del giorno e della notte, della visione improvvisa del mare dopo giorni di marcia forzata e del silenzio che si impone quando s'alza lo scirocco e si è in cinquecento su un peschereccio di venti metri che sta imbarcando acqua da ore. Saranno loro a usare le parole esatte per descrivere cosa significa approdare sulla terraferma, dopo essere scappati dalla guerra e dalla miseria, inseguendo il sogno di una vita migliore. E saranno loro a spiegarci cosa è diventata l'Europa e a mostrarci, come uno specchio, chi siamo diventati noi⁶⁴.

Figura 3. 17.-

Figura 3. 17.-



Todo esto se percibe plenamente en Lampedusa, en esa extremidad de Europa que, geológicamente, no es más que el extremo de África. Porque Lampedusa, como dijo Enia, es el “contenedor del drama histórico de nuestro tiempo”, así como la “metáfora de un naufragio colectivo y personal”.

Y no es casualidad que el libro, *Appunti di un naufragio*, termine con un naufragio que significa naufragio colectivo. Es el naufragio del 3 de octubre de 2013, a media milla de la costa, con 368 muertos confirmados y 20 presuntos desaparecidos. Y es Bartolo quien habla de ello: ‘Entonces, el doctor habló del naufragio del 3 de octubre de 2013, el parteaguas. Fue el primer testimonio que escuché sobre la tragedia’. Bartolo explicó que, ante la ingente cantidad de cadáveres recuperados en el mar, se utilizó el hangar del antiguo aeropuerto para alojar a los muertos. Había bolsas negras por todas partes. “Dios, por favor”, rezó aquel día, “que en el primer saco que abra no haya un niño, por favor, Dios, te lo ruego”. Se armó de valor, aspiró y lo abrió: “Había un niño”. Pietro Bartolo revivió el abatimiento

Tutto questo è a Lampedusa - in quell'estremità d'Europa che poi, geologicamente, non è che il lembo estremo d'Africa - che si percepisce compiutamente. Perché Lampedusa, come ha detto Enia, è il “contenitore del dramma storico del nostro tempo”, nonché “metafora di un naufragio collettivo e personale”.

E non a caso il libro, *Appunti di un naufragio*, si conclude con un naufragio che *sta per* il naufragio collettivo. E' il naufragio del 3 ottobre 2013, a mezzo miglio dalla costa, con 368 morti accertati e 20 dispersi presunti. Ed è Bartolo a parlarne: “Poi, il dottore parlò del naufragio del 3 ottobre 2013, l'evento spartiacque. Fu la prima testimonianza che ascoltai sulla tragedia. Bartolo spiegò che, vista l'enorme quantità di cadaveri recuperati in mare, fu usato l'hangar del vecchio aeroporto per ospitare i morti. C'erano sacchi neri dappertutto. «Dio, per favore – pregò quel giorno – fa' che il primo sacco che apro non abbia dentro un bambino, per favore, Dio, ti prego». Si fece coraggio, ispirò e lo aprì. «C'era un picciriddo». Pietro Bartolo tornò a rivivere lo sconforto di quel passato tremendo. Le mani istintivamente

de aquel espantoso pasado. Sus manos volvieron instintivamente delante de su boca, como si quisieran mantenerla cerrada para impedirle gritar. “Fue tal cosa”. Volvía a medir, allí en su despacho, el tamaño del niño. Se lo señalaba más a sí mismo que a nosotros. El niño seguía apareciendo cada vez que pensaba en él, cada vez que hablaba de él. Las manos del médico indicaban con firmeza su estatura. No más de noventa centímetros. El niño podía tener un par de años”.

La tragedia de los emigrantes se cuenta a menudo centrándose más que nadie en quienes se perciben como “víctimas inocentes”: los niños. Y a ellos ha dedicado una escultura de Lucio Oliveri instalada en la Piazza Castello de Lampedusa ⁶⁵: representa la mano de un adulto agarrando la de un niño. La acogida se percibe aquí como un gesto que tiende la mano a una criatura indefensa. Singular es la dinámica del gesto: el antebrazo y la mano que descienden verticalmente no parecen estar en tensión dramática, sólo hay el ofrecimiento de un asidero, al que se agarra la mano pequeña. Como si dijéramos que hace falta poco para salvar una vida. Pero, al mismo tiempo, vincula

gli tornarono davanti alla bocca, come a tenerla chiusa per impedirle di urlare. «Era una cosuzza così». Stava misurando ancora una volta, lì nel suo ufficio, le dimensioni del bambino. Lo indicava più a se stesso che a noi. Il picciriddo continuava ad apparire ogni singola volta che ci ripensava, ogni singola volta che ne parlava. Le mani del dottore erano ferme nell’indicarne la statura. Non più di novanta centimetri. Il bambino poteva avere un paio d’anni.”

La tragedia dei migranti viene spesso raccontata focalizzandosi su quelle che vengono percepite come “vittime innocenti” più di chiunque altro: i bambini. E ad essi ha dedicato una scultura di Lucio Oliveri installata proprio in piazza Castello a Lampedusa⁶⁵: rappresenta una mano di adulto a cui si afferra una mano di bambino. L’accoglienza, qui, è vista come gesto che si protende verso una creatura inerme. Singolare è la dinamica del gesto: l’avambraccio e la mano che scendono in verticale non sembrano in alcuna tensione drammatica, c’è solo l’offrire un appiglio, al quale la piccola mano si aggrappa. Come a dire che basta poco per salvare una vita. Ma, allo stesso tempo, lega

Figura 3. 18.-

Figura 3. 18.-



la salvación -de un menor- a la compasión de una persona que tiene la oportunidad de actuar. Además, ¿es tan cierto que basta poco para acoger? ¿O acoger implicaría un cuestionamiento radical de una serie de supuestos implícitos en nuestra forma de vivir y de pensar?

EL MAR Y LA BARCA

Se ha dicho que parte integrante del mar cronotópico es el barco, en todas sus formas, desde las lanchas neumáticas hasta los buques. Como escribe Giorgio Bacci -autor de un ensayo sobre el barco en las artes migratorias (*Confini. Viaggi nell'arte contemporanea*⁶⁶), que le ha permitido conocer varias obras de arte importantes relacionadas con el tema de la migración- en un ensayo sobre el barco en las artes migratorias, “el barco es un rasgo de unión ideal, un icono a todos los efectos, capaz de comunicar la muerte y la vida pero también, en la reelaboración contemporánea, el fin de la esclavitud y el comienzo de la libertad”⁶⁷.

En la apertura de su ensayo, Bacci recuerda una operación artística no realizada por un artista italiano, pero que concierne profundamente a Italia: *Barca*

la salvezza – di un *minore* - alla compassione di un soggetto a cui è riservata la possibilità di agire. E poi, è così vero che basti poco per accogliere? O l'accoglienza implicherebbe una messa in discussione radicale di una serie di presupposti impliciti del nostro modo di vivere e di pensare?

IL MARE E LA BARCA

Parte integrante del cronotopo mare, si è detto, è la barca, sotto ogni sua forma, dai gommoni alla nave. Come scrive in un saggio sulla barca nelle *arti migranti* Giorgio Bacci – autore peraltro anche di un saggio (*Confini. Viaggi nell'arte contemporanea*⁶⁶) che ha permesso a chi scrive di conoscere diverse importanti opere d'arte legate al tema della migrazione -, “la nave è un trait d'union ideale, un'icona a tutti gli effetti, in grado di mettere in comunicazione la morte e la vita ma anche, nella rielaborazione contemporanea, la fine della schiavitù e l'inizio della libertà”⁶⁷.

Bacci richiama in apertura del suo saggio un'operazione artistica non realizzata da un artista italiano, ma che riguarda profondamente l'Italia: *Barca nostra*⁶⁸.

nostra ⁶⁸. El 18 de abril de 2015, un barco naufragó a 193 kilómetros al sur de Lampedusa, a solo 96 kilómetros al norte de la costa libia de donde había partido. Posiblemente había mil personas a bordo, solo 28 se salvaron. El pecio fue recuperado del fondo del mar en junio de 2016, y durante algún tiempo se habló de dónde instalarlo rebautizándolo, hasta que el artista suizo Christoph Büchel decidió presentarlo en la Bienal de Venecia, donde fue transportado en una barcaza. Es una de las muestras más claras de lo estrechamente que se cruzan estética y ética en el arte contemporáneo, y de cómo muchos artistas no sólo definen “el arte como un objeto, es decir, una representación u ‘obra’ de arte, sino también como una acción con carga política”. En obras como ésta, el arte debe entenderse “como un proceso performativo de compromiso y reflexión crítica emprendido tanto por los artistas como por el público”. Así, la incorporación de las cuestiones migratorias a las artes visuales incluye la invención de nuevas formas de visualizar y teorizar el papel decisivo de la migración y la movilidad internacionales en las constelaciones de poder, en la creación

Il 18 aprile 2015 era naufragata una nave 193 chilometri a sud di Lampedusa, ad appena 96 chilometri a nord delle coste libiche da dove era partita. Un migliaio di persone erano forse a bordo, se ne salvarono solo 28. Il relitto venne recuperato dal fondale nel giugno del 2016, e per qualche tempo si parlò di dove installare il relitto risignificandolo, finché l'artista svizzero Christoph Büchel decise di presentarlo alla Biennale di Venezia, dove venne trasportato su una chiatta. E' uno dei segni più evidenti di come estetica ed etica si intersechino strettamente nell'arte contemporanea, e di come molti artisti non si limitino a definire “l'arte solo come un oggetto, cioè una rappresentazione o “un'opera” d'arte, ma anche come un'azione politicamente carica”. In opere come questa l'arte deve essere intesa “come un processo performativo di impegno e riflessione critica intrapreso sia dagli artisti che dal pubblico. Così, l'incorporazione delle problematiche della migrazione nelle arti visive include l'invenzione di nuovi modi di visualizzare e teorizzare il ruolo decisivo delle migrazioni internazionali e delle mobilità “in costellazione”. internazionale e della mobilità nelle costellazioni di potere, nella creazione di iden-

Figura 3. 19.-

Figura 3. 19.-



Figura 3. 20.-

Figura 3. 20.-



de identidad y en las microgeografías de la vida cotidiana”.⁶⁹

Este tipo de práctica artística generalizada encuentra en el barco una figura privilegiada, y a menudo colocada inseparablemente en una constelación con Lampedusa. Es el caso de dos obras que citan explícitamente La balsa de la Medusa de Gericault: *Le radeau de Lampeduse* de Pierre Delavie⁷⁰, que insertó, sobre una foto de una barcaza tomada por los guardacostas, fotos de habitantes de París, en el contexto del Sena; y *The Raft of Lampedusa* de Jason de Caires Taylor⁷¹, que instaló una balsa en el fondo del mar, en un museo submarino, disponiendo sobre ella esculturas realizadas a partir de calcos de personas que desembarcaron en Lanzarote y a las que conoció. Pero también es el caso de la instalación titulada Lampedusa, creada en la Bienal de Venecia por el brasileño Vik Muniz⁷², una estructura flotante de madera que representa un pequeño barco de papel, de esos que se hacen doblando las páginas de un periódico: construido a escala de un *vaporetto* veneciano, reproduce la página del diario *La Nuova Venezia* fechada el 4 de octubre de 2013, al día siguiente del naufragio de Lampedusa del que Bartolo habló en Enia.

tità e nelle microgeografie della vita quotidiana “⁶⁹.

Questo tipo di pratica artistica diffusa trova nella barca una figura privilegiata, e spesso posta inscindibilmente in una sola costellazione con Lampedusa. E’ il caso di due opere che citano esplicitamente La zattera della Medusa di Gericault: *Le radeau de Lampeduse* di Pierre Delavie⁷⁰, il quale ha inserito, su un foto di un barcone scattata dalla Guardia Costiera, foto di abitanti di Parigi, nel contesto della Senna; e *La zattera di Lampedusa* di Jason de Caires Taylor⁷¹, che ha installato un gommone sul fondo del mare, in un museo sottomarino, disponendovi sopra sculture realizzate da calchi fatti su persone sbarcate a Lanzarote e da lui incontrate. Ma è anche il caso dell’installazione dal titolo *Lampedusa*, realizzata alla Bien-nale di Venezia, dal brasiliano Vik Muniz⁷², una struttura in legno galleggiante che rappresenta una barchetta di carta, di quelle fatte piegando le pagine di un giornale: costruita in scala di un *vaporetto* veneziano, riproduce la pagina del giornale “La Nuova Venezia” datata il 4 ottobre 2013, il giorno successivo al naufragio di Lampedusa che veniva raccontato da Bartolo a Enia.

Hay muchas obras de arte que consisten en la exhibición de un barco. En el jardín del Centro Mamre de Torino ⁷³ -un centro de etnopsiquiatría, atención psicológica a migrantes y mediación cultural- se expuso, por ejemplo, una barca llamada ‘Esperanza’, que salió de Túnez y desembarcó en Lampedusa con 61 personas en 2017: la idea de exponerla surgió como contagio mimético a la instalación veneciana de Büchel. En Palermo, frente a la sede de la Asamblea Regional de Sicilia, se expuso durante algún tiempo una instalación de Cesare Inzerillo titulada *Acqua Passata* ⁷⁴: un gran fútbol con jugadores de dos metros colocado junto a un bote de madera en el que había fotografías de migrantes en el centro de acogida, como si quisiera decir que el aparente réquiem de los que sobrevivieron al viaje por mar no es ni puede ser agua pasada, a pesar de la indiferencia colectiva. En Mombarcaro, en las Langhe, se ha instalado una escultura de Gian Piero Viglino titulada *Libera. Todos somos emigrantes* ⁷⁵: una barca de más de treinta metros de largo y nueve de alto, realizada con materiales locales, como madera de castaño y vid recuperada del bosque cercano y de las hileras de viñas que rodean el

Sono molte le opere d’arte che consistono nell’esposizione di una barca. Una barca chiamata “Speranza”, per esempio, è stata esposta nel giardino del Centro Mamre di Torino – un centro di etnopsichiatria, cura psicologica dei migranti e mediazione culturale, ed è una barca partita dalla Tunisia e approdata a Lampedusa con 61 persone nel 2017: l’idea di esporla è venuta come contagio mimetico rispetto all’installazione veneziana di Büchel. A Palermo, davanti alla sede dell’Assemblea regionale siciliana, è stata esposta per qualche tempo un’installazione di Cesare Inzerillo intitolata *Acqua Passata* ⁷⁴: un grande biliardino con giocatori di due metri collocato accanto a una barca in legno su cui c’erano fotografie di migranti nel centro di accoglienza, come a dire che l’apparente requie di chi è sopravvissuto al viaggio in mare non è e non può essere acqua passata, a dispetto dell’indifferenza collettiva. A Mombarcaro, nelle Langhe, è stata installata una scultura di Gian Piero Viglino intitolata *Libera. Siamo tutti migranti* ⁷⁵: una barca, lunga più di trenta metri e alta nove, realizzata con materiali del territorio, come legno di castagno e di vite recuperati tra il vicino bosco e i filari attorno al

Figura 3. 21.-

Figura 3. 21.-



pueblo, a mil metros de altitud, el más alto de las Langhe.

Entre los libros que hablan de pateras y emigrantes, también muchos, mencionaré un reportaje de investigación que expone a la vista, literalmente, un naufragio oculto, completamente removido. Una operación, en este sentido, de verdad, donde verdad es, en la antigua lengua de los griegos, *aletheia*, o el gesto de quitar el velo, de revelar lo que estaba oculto. Se trata de *I fantasmi di Portopalo* [Los fantasmas de Portopalo] de Giovanni Maria Bellu⁷⁶, que narra el naufragio frente a la costa sureste de Sicilia en la noche de Navidad de 1996, en el que murieron trescientos asiáticos (Bellu también relata el suceso en la segunda parte del documental *Approdo Italia* de Christian Bonatesta⁷⁶, que en la primera parte se centra en unos voluntarios que crearon una red de hospitalidad y asistencia a los emigrantes que desembarcaban en Sicilia): un naufragio que marcó la historia de las migraciones en Italia no sólo por el número de muertos, sino porque no se creyó a los supervivientes que relataron sus dimensiones, sino que se les consideró poco fiables porque no se habían encontrado los cadáveres.

paese, a mille metri di altitudine, il paese più alto delle Langhe.

Tra i libri che raccontano di barche e migranti, anch'essi molti, citerò un reportage d'inchiesta che espone alla vista, letteralmente, un naufragio occultato, completamente rimosso. Un'operazione, in questo senso, di verità, dove verità è, nell'antica lingua dei greci, *aletheia*, ovvero il gesto di togliere il velo, di svelare ciò che era occultato. Si tratta di *I fantasmi di Portopalo* di Giovanni Maria Bellu⁷⁶, che racconta il naufragio davanti alle coste sudorientali della Sicilia nella notte di Natale del 1996, in cui morirono trecento asiatici (Bellu racconta la vicenda anche nella seconda parte del documentario *Approdo Italia* di Christian Bonatesta⁷⁶, che nella prima parte si concentra su alcuni volontari che hanno creato una rete di ospitalità e assistenza per i migranti che sbarcano in Sicilia): un naufragio che ha marcato la storia delle migrazioni in Italia non solo per il numero dei morti, ma perché i superstiti che ne raccontarono le dimensioni non vennero creduti, ma vennero ritenuti inattendibili perché i cadaveri non si erano trovati,

res, lo que no era posible; pero sí había sido posible, sin embargo, como descubrió el propio Bellu cinco años después al hablar con un pescador, que le contó cómo los cadáveres habían sido encontrados por los pescadores, pero luego devueltos al mar por miedo a repercusiones en sus actividades.

Las películas italianas que abordan el tema de la emigración están llenas de barcas y barcos. Ya hemos hablado de *Fuocoammare*, *Terraferma*, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, *Mediterranea*. El documental *Mare chiuso*, de Andrea Segre y Stefano Liberti⁷⁸, ofrece una perspectiva inédita e impactante al mostrar un vídeo de baja resolución grabado por el protagonista eritreo Semere Kahsay en el barco abarrotado: se ve a los pasajeros hablar, bromear y cantar, hasta que la angustia se apodera de ellos al darse cuenta de que se ha acabado el combustible. Las imágenes filmadas terminan con la alegría de ver acercarse un barco militar italiano. A continuación, escuchamos el testimonio de Kahsay, quien, dos años después, cuenta que los pasajeros de aquel barco fueron llevados de vuelta a Trípoli, entregados a los guardias y puestos en campos de detención. El cine de Segre es sin duda uno de los más importantes a la hora de relatar la

ciò che non era possibile; ma era stato ben possibile, invece, come scoprì cinque anni dopo lo stesso Bellu parlando con un pescatore, che gli disse come i cadaveri fossero stati trovati dai pescatori, ma poi ributtati in mare per paura di ripercussioni sulle loro attività.

Di barche e navi sono pieni i film italiani che trattano il tema migrazione. Ci siamo già soffermati su *Fuocoammare*, *Terraferma*, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, *Mediterranea*. Il documentario *Mare chiuso* di Andrea Segre e Stefano Liberti⁷⁸ dà una prospettiva inedita, e potente, mostrando un video a bassa risoluzione girato dal protagonista eritreo Semere Kahsay eritreo sulla barca sovraffollata: si vedono i passeggeri che parlano, scherzano e cantano, finché sono presi dall'angoscia quando capiscono che è finito il carburante. Le immagini girate si concludono con la gioia nel vedere avvicinarsi una nave militare italiana. Si ascolta poi la testimonianza di Kahsay che, due anni dopo, racconta che i passeggeri di quella barca vennero riportati a Tripoli, consegnati alle guardie e reclusi nei campi di detenzione. Il cinema di Segre è senza dubbio uno dei più importanti che raccontano l'esperienza

Figura 3. 22.-

Figura 3. 22.-



experiencia global de la migración. Como bien escribe Aine O’Healey⁷⁹, la obra de Segre muestra rostros y cuerpos de personas marcadas por la experiencia del dolor y la pérdida, pero también son rostros y cuerpos de personas que han sobrevivido a sus heridas, y muestran los recursos de socialización y las habilidades de supervivencia de las personas, contrarrestando el mecanismo de su degradación, la visión miserabilista.

En cuanto a las películas *Lamerica*, de Gianni Amelio, y *Aprile*, de Nanni Moretti, que muestran barcos sobrecargados de albaneses que se dirigen a la costa de Apulia, es interesante retomar el comentario de Aine O’Healey⁸⁰, que señala que en ninguna de las dos películas los emigrantes son el centro de la historia. Incluso cuando, escribe O’Healey, en la secuencia final de *Lamerica* algunos albaneses del barco miran a la cámara, y se dirigen así al espectador, es como si fueran pantallas blancas en las que el espectador puede proyectar sus propias fantasías: son rostros que no dicen nada de la especificidad de sus vidas, de sus historias, de sus perspectivas, sino que son formas de evocar una compasión genérica. Y en *Aprile*

globale della migrazione. Come scrive giustamente Aine O’Healey⁷⁹, il lavoro di Segre mostra volti e corpi di persone marchiate nell’esperienza del dolore e della perdita, ma questi sono anche volti e corpi delle persone che sono sopravvissute le proprie ferite, e mostrano le risorse di socialità e di capacità di sopravvivenza delle persone, contrastando il meccanismo della degradazione delle loro persone, l’ottica miserabilista.

A proposito dei film *Lamerica* di Gianni Amelio e *Aprile* di Nanni Moretti, che mostrano navi sovraccariche di albanesi diretti verso le coste pugliesi, è interessante riprendere il commento di Aine O’Healey⁸⁰, che rileva come in nessuno dei due film siano i migranti al centro della storia. Sia nell’uno che nell’altro le prospettive e il focus riguardano sempre gli italiani. anche quando, scrive O’Healey, nella sequenza finale di *Lamerica* alcuni albanesi sulla nave guardano in camera, e dunque si rivolgono allo spettatore, è come se fossero schermi bianchi su cui lo spettatore può proiettare le proprie fantasie: sono volti che non raccontano nulla della specificità delle loro vite, delle loro storie, delle loro prospettive, ma

⁸¹, que es el documental de Moretti sobre el estado de las cosas en Italia, aunque no hay evocación de la compasión por los inmigrantes, el discurso sólo se dirige a los italianos. El mismo acontecimiento narrado por Moretti está, de forma muy diferente, en el centro de un documental de Daniele Vicari, *La nave dolce* ⁸²: el acontecimiento es la llegada del barco Vlora al puerto de Bari con veinte mil albaneses que habían sido embarcados a la fuerza, personas que por fin podían escapar de un país que hasta entonces había sido rehén de una dictadura generalizada, y que soñaban (en los términos antes vistos) con Italia. Fue un acontecimiento que marcó una época, para Italia: primero se encerró a los albaneses en el estadio de Bari, con comida lanzada desde helicópteros, y después, un feroz enfrentamiento institucional, y una clamorosa cobertura mediática, casi todos fueron repatriados, salvo el millar que logró escapar. Ese día, los italianos tomaron conciencia de que se habían convertido, de tierra de emigración, en tierra de inmigración. Y a partir de ese día, la cuestión de la inmigración se trataría como una cuestión de orden público, y como una emergencia, una emergencia paradójicamente permanente. Vicari, a diferencia de Moretti, no

sona modalità per evocare una generica compassione. E in *Aprile*⁸¹, che   un documentario di Moretti sullo stato delle cose in Italia, per quanto non vi sia evocata compassione per i migranti, il discorso si rivolge solo agli italiani. Lo stesso evento raccontato da Moretti  , in modo ben diverso, al centro di un film documentario di Daniele Vicari, *La nave dolce*⁸²: l'evento   quello dell'arrivo della nave Vlora nel porto di Bari con ventimila albanesi saliti a bordo con la forza, persone che potevano finalmente fuggire da un paese che era stato fino ad allora ostaggio di una capillare dittatura, e che sognavano (nei termini visti prima) l'Italia. Fu un evento epocale, per l'Italia: gli albanesi vennero prima rinchiusi nello stadio di Bari, col cibo lanciato dagli elicotteri, e dopo, un feroce scontro istituzionale, e una copertura mediatica clamorosa, vennero rimpatriati quasi tutti, eccetto quel migliaio che riuscirono a fuggire. Quel giorno gli italiani presero coscienza di essere diventati, da terra d'emigrazione, terra di immigrazione. E da quel giorno la questione immigrazione sarebbe stata trattata come questione di ordine pubblico, e come emergenza – un'emergenza paradossalmente permanente. Vicari,

utiliza ese acontecimiento centrándose en la perspectiva del italiano que mira al otro, sino que pone al otro en el centro, dejándole hablar. No utiliza una retórica espectacularmente emotiva y compasiva, no utiliza una voz narrativa -el único comentario, la potente banda sonora de Teho Teardo-, sino que hace contar la historia a los testigos, a los que estaban en aquel barco, alternando sus testimonios -cámara fija y fondo blanco- con imágenes de archivo tomadas de la televisión nacional, de la televisión local, de filmaciones privadas.

EL MAR EN CANCIONES

Ya hemos mencionado cómo el viaje es la dimensión narrativa predominante en las canciones dedicadas a la migración: y el mar, dentro de los *tòpos* de viaje, está casi siempre presente. El mar como frontera abierta -insinuado en la canción *Non è un film* de Fiorella Mannoia- es central en la canción escrita por Erri De Luca y cantada por Antonella Ruggiero *Italia una parola aperta*⁸³. “Italia es una palabra abierta / abierta de par en par como sus costas / abordada por mares y civilizaciones / venidas de las cuatro esquinas del viento”. Erri De Luca escribió la

diversamente da Moretti, non usa quell’evento focalizzandosi nella prospettiva dell’italiano che guarda l’altro, ma mette al centro l’altro, lasciandolo parlare. Non usa una retorica spettacolar-emotiva e compassionevole, non usa una voce narrante – unico commento, la potente colonna sonora di Teho Teardo -, ma fa raccontare la storia ai testimoni, a coloro che erano su quella nave, alternando le loro testimonianze – camera fissa e fondale bianco – alle immagini di repertorio attinte a tv nazionali, tv locali, filmati privati.

IL MARE NELLE CANZONI

Abbiamo già detto come il viaggio sia la dimensione narrativa prevalente nelle canzoni dedicate alle migrazioni: e il mare, all’interno del *tòpos* del viaggio, è quella quasi sempre presente.

Il mare come frontiera aperta -accennata nella canzone di Fiorella Mannoia, *Non è un film* - è centrale nella canzone scritta da Erri De Luca, e cantata da Antonella Ruggiero *Italia una parola aperta*⁸³. “Italia è una parola aperta / spalancata come le sue coste / abbordata da mari e civil-tà / venute dai quattro angoli del vento.” Erri De Luca ha scritto il

letra de otra canción, cantada por el Canzoniere Grecanico Salentino, que es *Sola andata*, donde Italia, que es una palabra abierta, se transforma en terrachiusa, negándose a sí misma: “En los brazos del Mediterráneo / los emigrantes de África y Oriente / se hunden en el hueco de las olas / el paquete de semillas traído de casa / se esparce entre las algas y los cabellos / La terraferma Italia è terrachiusa. / Dejamos que se ahoguen para negar”⁸⁴

En *Marenostro* de Gang, el mar Mediterráneo se convierte en un “tú” al que dirigirse en una plegaria para borrar todas las fronteras: “*Marenostro* escucha por favor / esta noche trae paciencia / hay una barca en medio de las olas / es una barca que trae esperanza / *Marenostro* tú sabes quién las guía / es ese Dios que no tiene fronteras / que camina sobre el agua y el fuego / y rompe todas las cadenas”.

Este mar que no tiene fronteras-entendido, en el marco del viaje que estamos haciendo, como fronteras- es el lado correcto en el que estar, canta Fiorella Mannoia en *Non è un film*, el lado del encuentro con el otro, de la transformación, de la libertad, de los derechos: “Elige de qué lado estar, / del lado de los que empujan, / elige de qué lado estar, / del lado del mar”. Se trata

testo di un'altra canzone, cantata dal Canzoniere Grecanico Salentino, che è *Sola andata*, dove l'Italia, che è parola aperta, si trasforma in terrachiusa, negando se stessa: “In braccio al Mediterraneo / migratori di Africa e di oriente / affondano nel cavo delle onde / il pacco dei semi portati da casa / si sparge tra le alghe e i capelli / La terraferma Italia è terrachiusa. / Li lasciamo annegare per negare”⁸⁴

In *Marenostro* dei Gang il Mediterraneo diventa un “tu” a cui rivolgersi in una preghiera che si cancelli ogni frontiera: “*Marenostro* ascolta ti prego / questa notte porta pazienza / c'è una barca in mezzo alle onde / è una barca che porta speranza / *Marenostro* tu sai chi li guida / è quel Dio che non ha frontiere / che cammina sull'acqua e sul fuoco / e che spezza tutte le catene”.

Questo mare che non ha frontiere – intese, nel frame del percorso che stiamo facendo, come confini – è la parte giusta da cui stare, canta Fiorella Mannoia in *Non è un film*, la parte dell'incontro con l'altro, della trasformazione, della libertà, dei diritti: “Scegli da che parte stare, / dalla parte di chi spinge, / scegli da che parte stare, / dalla parte del mare”. Si tratta di stare dalla parte dell'e-

de estar del lado del éxodo, que coexiste con la misma dirección creadora del tiempo: en este sentido, Carlo Muratori, en su canción *L'esodo* (Éxodo), imagina el Mediterráneo según la tradición bíblica de un mar que se abre, haciéndose pasaje: "Abrid el mar / Que pueda pasar / Caminar / Que nunca muera / Nadie jamás".

La dirección del tiempo que parece ser, desviando a Benedetto Croce, la historia de la libertad: "Cuando la luna esté allá arriba / Aparecerá el gran barco / Partamos juntos / sin cadenas / que nos pertenece / la libertad / que es un niño / es la esperanza de una esperanza que es clandestina", canta Massimo Bubola en *Senza catene* (storia *lampedusana*) [Sin cadenas (una historia *lampedusana*)]⁸⁵.

Hay muchas canciones que relatan la travesía por mar. Es fácil caer en una retórica emotiva y compasiva, y el riesgo es mayor cuando la zona de influencia es muy pop y San Remo, que están casi en las antípodas de las obras de arte que nos interesan aquí, como aquellas capaces de imaginar otro mundo. Como en el caso de *Clandestino*, de Toto Cutugno ("Este barco desesperado navega su rumbo cansado Ya está lejos de casa Como ladrones en la noche, cuántos sueños, cuántos latidos Y

sodo, che coesiste con la stessa direzione creatrice del tempo: in questo senso Carlo Muratori, nella sua canzone *L'esodo*, immagina il Mediterraneo secondo la tradizione biblica di un mare si apre, facendosi passaggio: "Apri il mare / Che io possa passare / Camminare / Che non debba morire mai / Nessuno mai nessuno".

La direzione del tempo che sembra essere, detournando Benedetto Croce, storia della libertà: "Quando la luna sarà lassù / La grande barca apparirà / Partiamo insieme / senza catene / che ci appartiene / la libertà / che è una bambina / è la speranza di una speranza ch'è clandestina", canta Massimo Bubola in *Senza catene* (storia *lampedusana*)⁸⁵.

Sono molte le canzoni che rac-contano la traversata del mare. E' facile cadere in una retorica emotiva e compassionevole, e il rischio è più forte quando il bacino d'utenza è molto pop e sanremese, che stanno quasi agli antipodi delle opere d'arte che qui ci interessano, in quanto quelle capaci di immaginare un mondo altro. Come nel caso di *Clandestino* di Toto Cutugno ("Questa nave disperata salpa stanca la sua rotta È già lontana casa mia Come ladri nella notte, quanti sogni, quante botte E cuori gonfi di ma-

corazones hinchados de melancolía.”) o *Dal mare*, de Renato Zero⁸⁶, que puede considerarse el triunfo de este tipo de retórica, donde se hace hablar al emigrante en primera persona, pero revestido de los lugares comunes de la mirada etnocéntrica y de un miserabilismo hiperbólico, de tal modo que cada verso de esta canción podría comentarse talmúdicamente para narrar la mirada de quien mira al otro sin verlo ni reconocerlo como sujeto (“Sálvame / No me margines no / Para entenderte aprenderé / Aquí estoy / Privado de toda voluntad / No tengo nombre No tengo edad / Un Dios / Tuyo o mío / No puedo querer todo eso / Vida que / Se recicla como puede / Si tengo suerte desembarcaré / Yo también / También tengo hambre / Tengo frío como tú / Si quieres / Comprenderme / Te respetaré / Te pagaré / Del mar llegaré / Con mis mis hermanos / He perdido tantos que / Si miras al cielo entenderás / Nunca es seguro / Aquí estamos apretados / Podría dejarme llevar / También acabaré así / Muy loco / Con esta marea alta / Esperando llegar a la orilla / La mía / Sin flores ni banderas / Al menos un sueño que / pueda encontrar en mí / Pienso en ti / Y de pronto la armonía / Tienes un hogar propio / No hay nadie / Que me espere / Ni

linconia”) o *Dal mare* di Renato Zero⁸⁶, che può essere considerato il trionfo di questo tipo di retorica, dove il migrante viene fatto parlare in prima persona, ma rivestendolo dei luoghi comuni propri dello sguardo etnocentrico e di un miserabilismo iperbolico, tale che ogni verso di questa canzone potrebbe essere talmudicamente commentato per raccontare lo sguardo di chi guarda l'altro senza vederlo né riconoscerlo come un soggetto (“Salvami / Non emarginarmi no / A capirti imparerò / Eccomi / Privo di ogni volontà / Non ho un nome, non ho età / Un Dio / Il tuo o il mio / Non può volere tutto ciò / Vita che / Si ricicla come può / Se ho fortuna sbarcherò / Anch'io / Ho fame anch'io / Ho freddo come hai freddo tu / Se vuoi / Comprendimi / Ti rispetterò / Io ti ripagherò / Dal mare arriverò / Con i fratelli miei / Ne ho persi tanti che / Se guardi il cielo capirai / Non si è sicuri mai / Stipati siamo qui / Potrei lasciarmi andare / Finirla anch'io così / Davvero una pazzia / Con questa alta marea / Sperare di raggiungere la riva / Quella mia / Né fiori né bandiere / Almeno un sogno che / Io possa ritrovare in me / Penso a te / E di colpo l'armonia / Hai una casa tutta tua / Non c'è / Chi aspetta me / Neppure chi

siquiera quien me llore / Si quieres / Recuérdame / En el fondo de esa indiferencia / Me ahogo / El mar que desafié / Llena mis ojos / Esperanza Al menos tú / Nunca te has desvanecido / La paz que quisiera / No la sabré / Pero al menos no me entregaré a este mundo / Ya no hay libertad / Ya no hay solidaridad / Las diferencias ofenden a quien no las entenderá / Un lugar junto a ti / Es un lujo si acaso / ¡No puedo odiarte! / Podría haberte amado / Pero sube una ola / Ya no tendré nombre / Nunca más”).

Las travesías marítimas pueden contarse en primera o en tercera persona, o pueden ser en directo, como un recuerdo o como algo por venir.

En *Barcarola albanesa*⁸⁷ de Bersanil hay un relato subjetivo de una travesía desde Albania, que combina irónicamente peligro y esperanza (“Voy rápido sobre este nogal / fuera de peligro, / las olas son de metros / pero las venzo. / El sol se mueve y ya se ve la costa / aquí con prismáticos. / Apunto al frente con dos palillos, / remando a toda velocidad. / Para llegar hasta Brindisi / pagaré, seremos libres para siempre, / podremos visitar Rimini...). En *Il paradiso* de Marmaja⁸⁸ se narra el viaje desde Albania en el recuerdo de

mi piangerà / Se vuoi / Ricordami / In fondo a quell’indifferenza / Annego io / Il mare che sfidai / Riempie gli occhi miei / Speranza almeno tu / Non ti sei dileguata mai / La pace che vorrei / Non la conoscerò / Ma almeno a questo mondo non mi consegnerò / Non c’è più libertà / Né solidarietà / Le differenze offendono chi non le capirà / Un posto accanto a te / È un lusso casomai / Io non riesco ad odiarti! / Avrei potuto amarti / Ma un’onda viene su / Io non avrò più un nome / Mai più”).

Le traversate in mare possono essere raccontate in prima persona o in terza, o possono essere in presa diretta, come un ricordo o come qualcosa che deve venire.

Nella *Barcarola albanese* di Bersani⁸⁷ c’è un racconto in soggettiva di un viaggio dall’Albania, coniugando con ironia il pericolo e la speranza (“Vado veloce sopra questa noce / fuori pericolo, / le onde sono dei vetri alte dei metri / però le supero. / Il sole si sposta e già si vede la costa / qui dal binocolo. / Puntare dritto in avanti con due stuzzicadenti, / remare al massimo. / Per arrivare fino a Brindisi / pagherò, saremo liberi per sempre, / potremo visitare Rimini...). In *Il paradiso* dei Mar-maja⁸⁸ il viaggio dall’Albania è raccontato nel ricordo da un *noi*

un nosotros (“Mirábamos el cielo de Tirana / un día nos iremos / América está lejos / Lejos como el sueño / que acariciaba la piel / a los que huyeron la noche de las estrellas / Hoi está desarmado. / Veíamos el mar / desde los agujeros de una viga / pagando con el corazón / un lugar en este barco”). Gianmaria Testa, en *Rock*⁸⁹, relató la navegación desde Albania -el título de la canción lo dice todo, que era el apodo de un amigo albanés de Testa, que había muerto- poco antes de partir (“Pero no era así / que me dijeran el mar, / no, no era así / y luego tanta noche / ¿qué quieres ver? / Aquí hay alguien que grita / que dice que es tarde / y hay que partir / aquí hay alguien que grita / y hay que partir”). E Ivano Fossati, en *Pane e coraggio*⁹⁰, cantó sobre un viaje desde Albania, imaginando el momento en que el barco llega a suelo italiano, y en ese momento el narrador se recuerda a sí mismo lo que le espera (“Justo al borde de la frontera / el comisario nos hace parar / en ese barco que va demasiado lleno / no podrá bajarnos / en ese barco que va demasiado lleno / no podemos volver / [...] Pero sobre todo hace falta valor / para arrastrar nuestros pies / de una tierra que nos

(“Noi guardavamo il cielo di Tirana / un giorno ce ne andremo / l’America è lontana / Lontana come il sogno / che accarezzò la pelle / a chi è fuggito via la notte delle stelle / Hoi è disarmato. / Abbiamo visto il mare / dai fori di una trave / pagando con il cuore / un posto in questa nave”). Gianmaria Testa, in *Rock*⁸⁹, racconta la navigazione dall’Albania – lo dice il titolo della canzone, che era il soprannome di un amico albanese di Testa, che era morto – poco prima della partenza (“Ma non era così / che mi avevano detto il mare, / no, non era così / e poi tanto di notte / cosa vuoi mai vedere? / Qui c’è uno che grida / che dice ch’è tardi / e bisogna partire / qui c’è uno che grida / e si deve partire.”). E Ivano Fossati, in *Pane e coraggio*⁹⁰, cantava un viaggio dall’Albania immaginando il momento in cui la barca arriva sulla terra italiana, e in quel momento la voce narrante ricorda a se stesso quel che lo aspetta (“Proprio sul filo della frontiera / il commissario ci fa fermare / su quella barca troppo piena / non ci potrà più rimandare / su quella barca troppo piena / non ci possiamo ritornare / [...] / Ma soprattutto ci vuole coraggio / a trascinare le nostre suole / da una terra che ci odia / ad un’altra che

odia / a otra que no nos quiere”).

En varias canciones, el viaje se cuenta desde dentro, en el barco que cruza el mar, en la precariedad y el riesgo extremo de sus condiciones. Jovanotti lo hace en *Affermativo*⁹¹, desde la perspectiva de un emigrante ahora en una ciudad italiana, que recuerda las distintas etapas de su viaje (“Recuerdo el sonido del viento / Que movía el plástico de mi chaqueta / Y la suciedad de aceite y mierda en el suelo allá abajo / Recuerdo, pensando: “Pronto acabará / Entonces sólo será un cuento / Una historia para contar por la noche” / Recuerdo el estómago destrozado y el pelo salado / Los gritos feroces, los empujones / Las miradas aterrorizadas / Recuerdo la lengua ardiente / El paquete de dinero mojado”); también el conocido cómico Enzo Iacchetti, que probó suerte cantando con *Buon Natale*⁹² (“Mientras el mar de los cerdos no se calma, / entre el vómito y la mierda alguien mira hacia arriba. / En el cielo, sin embargo, no parece haber nada / Excepto el parloteo de la gente y la lluvia que cae. / La ola viene hacia aquí, amontonémonos ahí. / ¿Cuánto más durará este infierno? / Quién sabe cuándo habrá algo de paz / Y esa lástima que entonces sólo te sirve a ti, / A la cruz que llevas al cuello y a tus herederos. / La

non ci vuole”).

En diverse canzoni il viaggio viene raccontato dall'interno, nella barca che attraversa il mare, nella precarietà e nel rischio estremo delle sue condizioni. Lo fa Jova-notti in *Affermativo*⁹¹, dalla prospettiva di un migrante ormai in una città italiana, che ricorda le varie tappe del suo viaggio (“Mi ricordo il rumore del vento / Che muoveva la plastica del mio giubbotto / E lo sporco di olio e di merda nel pavimento là sotto / Mi ricordo, pensavo, “Finisce, tra poco è finita / Poi sarà solo un racconto / Una storia da dire di sera” / Mi ricordo lo stomaco a pezzi e i capelli salati / Le gri-da feroci, le spinte / Gli sguardi terrorizzati / Mi ricordo la lingua incendiata / Il cartoccio dei soldi bagnati”); lo fa un noto attore co-mico come Enzo Iacchetti, che si cimentò nel canto con *Buon Natale*⁹² (“Intanto che il porco mare non si calma, / Tra il vomito e la merda qualcuno guarda su. / In cielo però non sembra ci sia niente / Tranne chiacchiere della gente e pioggia che viene giù. / L'onda arriva di qua, ammassiamoci di là. / Quanto ancora questo infer-no durerà? / Chissà quando ci sarà un po' di pace / E di quella pietà che poi serve soltanto a voi, / Alla croce che avete al collo e agli ere-

esperanza en la bodega es una cruz aún viva”); lo mismo hace Mirkoeilcane, que en *Stiamo tutti bene*⁹³ opta por relatar la travesía a través de la mirada desconcertada de un niño que la vive como un juego, inconsciente del riesgo y de la situación que se avecina (“Pero mira qué mala suerte, me tenía que pasar a mí / cuatro días en este barco y todavía nada más que mar alrededor / pero ¿tú crees que es justo que uno se vaya de vacaciones por primera vez / y los de delante sean capaces de equivocarse de ruta / y llamarlo barco requiere mucho valor, / somos tres sentados en medio metro de espacio / y como yo, los otros doscientos están todos empuñados en rezar / y a mí sólo me gustaría levantarme y regatear”).

También hay canciones sobre naufragios. Riccardo Saletti cantó una en *Anpalagan*⁹⁴, que era el nombre de Anpalagan Ganeshu, un chico tamil de diecisiete años que se ahogó en el naufragio de Portopalo del que hemos informado (“El mar nos abraza / Más cenizas que arrojar / Ésta es ahora nuestra tierra / Nuestra patria es este barco / Estamos de viaje / Lluve sobre nosotros / Anpalagan no volverá / Sabemos que sólo se ha ido / Sabemos que no volveremos / [...] / No más leer / No más encontrar / No

di suoi. / La speranza nella stiva è una croce ancora viva”); lo fa Mirkoeilcane, che in *Stiamo tutti bene*⁹³ sceglie di raccontare la tra-versata con lo sguardo spaesato di un bambino che vive la traversa-ta come un gioco, inconsapevole del rischio e della situazione che incombe (“Ma guarda te la iella proprio a me doveva capitare / quattro giorni su ‘sta barca e in-torno ancora solo mare / ma ti pare giusto uno va in vacanza per la prima volta / e quelli lì davanti son capaci di sbagliare rotta / che poi a chiamarla barca ci vuole un bel coraggio, / stare in tre seduti in mezzo metro di spazio / e come me gli altri duecento tutti intenti a pregare / e io vorrei soltanto al-zarmi e palleggiare”).

Ci sono poi canzoni che rac-contano i naufragi. Riccardo Saletti ne ha cantato uno in *Anpa-lagan*⁹⁴, che era il nome di Anpa-lagan Ganeshu, un diciassettenne tamil affogato nel naufragio di Portopalo di cui abbiamo rac-contato (“Il mare ci abbraccia / altra cenere da gettare / Questa è adesso la nostra terra / La nostra patria è questa barca / Siamo in viaggio / Ci piove addosso / An-palagan non tornerà / Sappiamo che è solo andata / Sappiamo che non torneremo / [...] / Non più leggere / Non più trovare / Non

más quemar / el libro del mar”). Los Rein cantaron de forma interesante El naufragio del barco albanés *Kater i Rades*⁹⁵, que se hundió tras ser embestido por un barco italiano: relatando el momento de la partida, de la despedida de la patria, de los sueños y las ilusiones, pero la mirada parece ser la de los náufragos, para quien los sueños han resultado ser ilusiones (“Ojos al este hacia montañas que ya no son mías / dentro de mi mañana veo lo que no recuperaré / sueños en vez de ilusiones / nos prometieron un mundo / nos vendieron un dios / que no está / Y los días se han ido / y hoy mi amor / no te digo hola / te digo adiós / Ojos al este te dejo Albania / Ojos al este te dejo mi tierra”); el mismo naufragio es evocado en 28-03-1997⁹⁶ (fecha del naufragio) por La Fame di Camilla, el grupo de un cantante italo-albanés que más tarde desembarcaría en Sanremo como solista, Ermal Meta, quien transfigura el dolor de este naufragio en un sentimiento íntimo y, al mismo tiempo universal (“Carne y sal / me duele / tengo una astilla dentro del corazón / quieres un trago / quédate un poco más / chupa mis venas / miro el mar / negro como cuando un bar-

più bruciare / il libro del mare”). I Rein hanno cantato Il naufragio della nave albanese *Kater i Rades*, in *Il naufragio del Kater i Rades*⁹⁵, una nave affondata dopo lo speronamento di una nave italiana, in maniera interessante: raccontando il momento della partenza, dell’addio alla propria terra, dei sogni e delle illusioni – ma lo sguardo sembra essere quello di colui che è naufragato, a cui i sogni si sono rivelati illusioni (“Gli occhi verso Est a montagne non più mie / dentro il mio domani vedo ciò che non riavrò / sogni al posto di illusioni / ci hanno promesso un mondo / ci hanno venduto un dio / che non c’è / E i giorni sono andati / e oggi amore mio / io non ti dico ciao / ti dico addio / Gli occhi dritti ad Est io ti lascio Albania / Gli occhi verso Est io ti lascio terra mia”); lo stesso naufragio viene evocato in 28-03-1997⁹⁶ (la data del naufragio) di La Fame di Camilla, la band di un cantante italo-albanese approdato successivamente a Sanremo come solista, Ermal Meta, che trasfigura il dolore di questo naufragio in una vicenda intima e, insieme, universale (“Carne e sale / mi fa male / ho una scheggia dentro il cuore / Vuoi da bere / Resta ancora un po’ / succhiami le vene / Guardo il mare / nero

co se desangra / temo al mar /
locura en movimiento / de un
barco que desaparece / mientras
sangro / aún miel / de mis venas
/ fluye un río que no detendré
/ mi corazón está quieto / y en
mis venas / recuerdos que no re-
cuerdo”).

Luego, tras la travesía, está el aterrizaje. Y, también en las canciones, éste coincide casi siempre con Lampedusa. Que es cantada, en *LampedUSA*⁹⁷, incluso por Elio e le Storie Tese, en sus habituales tonos surrealistas, pero en este caso un poco más serios, recordando cómo el éxodo de los emigrantes se dirige hacia un sueño de salvación y redención como el que llevó a los emigrantes italianos a América - pero también cómo es la imaginería del sueño americano la que ha infectado al mundo, y empujado a la gente a la emigración: “Venimos de Somalia y Túnez / algunos incluso de Libia, que es entonces la Jamahirya / cogimos los barcos con fuerza de mar seis / vinimos aquí en masa a Lamped U. S.A.”.

Entre las canciones que recuerdan Lampedusa, cabe destacar dos que nacen de experiencias de activismo militante y solidaridad. Los Assalti Frontali escribieron la canción de rap *Lampedusa lo sa*⁹⁸, cuando, convocados a un concierto contra

come quando sanguina una nave
/ Temo il mare / mobile follia /
di una nave che scompare / Men-
tre sanguino / ancora miele / dalle
mie vene / scorre un fiume che
non fermerò / ho il cuore immo-
bile / e nelle vene / ricordi che
non ricordo”).

Poi, dopo la traversata, c'è l'approdo. E, anche nelle canzoni, questo coincide quasi sempre con Lampedusa. Che viene cantata, in *LampedUSA*⁹⁷, perfino da Elio e le Storie Tese, nei loro consueti toni surreali, ma in questo caso un po' più seri, ricordando come l'esodo dei migranti sia diretto a un sogno di salvezza e riscatto come quello che portava gli emigranti italiani in America - ma anche come sia l'immaginario del sogno americano a aver contagiato il mondo, e ad aver spinto le persone alla migrazione: “Veniamo dalla Somalia e dalla Tunisia / alcuni anche dalla Libia che poi è la Jamahirya / abbiamo preso i natanti con mare forza sei / siamo venuti qui in tanti a Lamped U.S.A.”.

Da citare, tra i brani che ricordano Lampedusa, due che nascono da esperienze di attivismo militante e solidale. Gli Assalti Frontali hanno scritto la canzone rap *Lampedusa lo sa*⁹⁸, quando, chiamati per un concerto contro

las Cie, los centros de detención de inmigrantes irregulares, se produjo el episodio del mercante turco Pinar que, tras rescatar a migrantes, fue bloqueado durante cuatro días por una corbeta militar italiana, y en esa ocasión murió una joven nigeriana embarazada. El grupo Militante A fue al funeral junto con los militantes que lo habían invitado, y había muchos lampedusianos en ese funeral. “Allí estaba el sol y las gaviotas, allí estaban los tiburones / Nosotros también estábamos allí, migrantes y lampedusianos / La misma capucha negra para saludar / Una hermana que era una pantera negra de su preocupación / 23 de abril en aquel muelle, el mercante Pinar acababa de partir / Ahora lo sé, en Lampedusa el destino es cruel / Aquí hay un mar hermoso, pero también un mar asesino / Pero cuánta humanidad entre las olas del mar / Oh, Lampedusa sabe / Cuánta verdad del barco Pinar / Oh, Lampedusa sabe / Cuánta dignidad, Lampedusa sabe / Que a los italianos les importa una mierda desde aquí”.

Giacomo Sferlazzo es un cantautor lampedusano y activista de la asociación Askavusa Lampedusa. En sus canciones, los acontecimientos relacionados con la isla y la emigración están obviamente bien presentes. En

i Cie, i centri di detenzione per immigrati irregolari, ci fu l'episodio del mercantile turco Pinar che, avendo salvato dei migranti, venne bloccato per quattro giorni da una corvetta militare italiana, e in quell'occasione morì una giovane ragazza nigeriana incinta. Il gruppo di Militant A andò al funerale insieme ai militanti che lo avevano invitato, e a quel funerale c'erano tanti lampedusani. “C'era il sole e i gabbiani, c'erano i pescicani / C'eravamo anche noi, migranti e lampedusani / Stessa felpa nera col cappuccio a salutare / Una sorella che era una pantera nera del suo cruccio / 23 aprile su quel pontile, da poco ripartito il mercantile Pinar / Ora so, a Lampedusa è crudele il destino / Qui è un mare bellissimo, ma anche un mare assassino / Ma quanta umanità tra le onde del mar / Oh, Lampedusa lo sa / Quanta verità dalla nave Pinar / Oh, Lampedusa lo sa / Quanta dignità, Lampedusa lo sa / Che frega un cazzo agli italiani da qua”.

Giacomo Sferlazzo è un cantautore lampedusano, e attivista dell'associazione Askavusa Lampedusa. Nelle sue canzoni sono ovviamente ben presenti le vicende legate all'isola e alle migrazioni. In *U mare unnavi corpi*⁹⁴ (Il

U mare unnavi corpi ⁹⁴ (El mar no tiene culpa), recuerda un naufragio a doce millas de la isla en el que murieron 79 personas. El mar, aquí, adquiere la connotación de una frontera abierta, donde la culpa de la matanza de los emigrantes es de los humanos que ponen fronteras. Y desde ese mar la matanza grita un silencio que deja un legado necesario, que nos obliga a luchar por aquellos valores que, por sí solos, pueden poner fin a este dolor. “*Unnavi curpa u ventu. Unnannu curpa i pisci ca di li carni ora satiati sunnu / Ora vuatri ca di lu funnu di lu mari fasciti anchianari na vusci di silenziu / Vuatri ca siti vistuti di arghi e stelli marini cantati parole muti / Vuatri certi parole comu giustizia, riscattu, Peor aún, venganza donde más entiendes / Estas palabras nos dejás a nosotros, que circulamos por encima de esta tierra, un perezoso que quiere ser parte de esta pena / Tus madres que están llamando para el mar, para el mundo, una parte sin pena, porque eres como la tierra en el agua, y estás protegiendo y marineros como conchas y peligroso, alado por encima del azul. / U mari unnavi curpi. Unnavi curpa a varca ca ora e lignu ruttu connavi chiù na forma /*

mare non ha colpe), ricorda un naufragio a dodici miglia dall'isola in cui vi furono 79 morti. Il mare, qui, assume la connotazione di una frontiera aperta, dove le colpe dell'ecatombe dei migranti sono tutte degli umani che pongono confini. E da quell'ecatombe marina grida un silenzio che lascia un'eredità necessaria, che impone di lottare per quei valori che, soli, potranno metter fine a questo dolore. “*Unnavi curpa u ventu. Unnannu curpa i pisci ca di li vostri carni ora saziati sunnu / Ora vuatri ca di lu funnu di lu mari fasciti anchianari na vusci di silenziu / Vuatri ca siti vistuti di arghi e stelli marini cantati paroli muti / Vuatri certi paroli comu giustizia, riscattu, peggior ancora vendetta unni capiti chiù / Sti paroli ni lassati a nuatri ca circumu supra sta terra na pigghiu pon vulari nzemula a stu duluri / I vostri matri chianceru natru mari, natra partorenza aspetta u munnu, un partu senza duluri, pirchi vuatri siti a simenza dilla terra nill'acqua, e ci ricuradati e naviganti come duscì e pericoloso stari allianati supra l'azzurru. / U mari unnavi curpi. Unnavi curpa a varca ca ora e lignu ruttu connavi chiù na forma / Unnavi curpa a pioggia. Unnannu curpa i chiova ca si*

Unnavi curpa a pioggia. Unnannu curpa i chiova ca si scipparu come come una persica matura / E dunni sunnu i tuoi assassini ca ca mancu gli facci vui canusciti dormununu tranqueti / Nuatri invesci di sonnu unnuavemu e di notte con vostro pinseru u mari sempre taliamu." ("El mar no tiene la culpa. No es culpa de las olas que sobre las rocas se hayan estrellado las barcas / No es culpa del viento. No es culpa de los peces que ahora se sacian con tu carne. / Ahora tú que desde el fondo del mar levantas una voz de silencio. / Tú que estás vestido de algas y estrellas de mar cantas palabras mudas. / Ya no entiendes ciertas palabras como justicia, redención, peor aún venganza. / Estas palabras nos las dejáis a nosotros, que buscamos sobre esta tierra un punto de apoyo para no volar arrastrados por este dolor. / Vuestras madres han llorado otro mar, otro nacimiento espera al mundo, un nacimiento sin dolor, porque sois la semilla de la tierra en el agua y recordáis a los marineros lo dulce y peligroso que es distraerse sobre el azul. / El mar no tiene la culpa. El barco que ahora es madera rota que ya no tiene forma no tiene la culpa / La lluvia no tiene la culpa. No tienen la culpa los clavos que se han caído como melocotones maduros. / Y dónde están tus asesinos

scipparu comu na persica matura / E dunni sunnu li vostri assassini ca mancu li facci vui canusciti dormunu quieti / Nuatri invesci di sonnu unnuavemu e di notti co vostru pinseru u mari sempre taliamu." ("Il mare non ha colpe. Non hanno colpe le onde che sopra gli scogli le barche hanno fatto fracassare. / Non ha colpe il vento. Non hanno colpe i pesci che adesso sono sazi della vostra carne. / Adesso voi che dal fondo del mare fate salire una voce di silenzio. / Voi che siete vestiti di alghe e stelle marine cantate parole mute. / Voi certe parole come giustizia, riscatto, peggio ancora vendetta, non le capite più. / Queste parole ce le lasciate a noi, che cerchiamo sopra questa terra un appiglio per non volare travolti insieme a questo dolore. / Le vostre madri hanno pianto un altro mare, un altro parto aspetta il mondo, un parto senza dolore, perchè voi siete il seme della terra nell'acqua e ricordate ai naviganti come è dolce e pericoloso stare distratti sopra l'azzurro. / Il mare non ha colpe. Non ha colpe la barca che ora è legno rotto che non ha più una forma. / Non ha colpe la pioggia. Non hanno colpe i chiodi che si sono staccati come pesche mature. / E dove sono i vostri assassini

cuyos rostros ni siquiera conoces, duermen tranquilos. / Nosotros, en cambio, no tenemos sueño, y por la noche con tus pensamientos siempre miramos el mar”).

Cerramos este florilegio de canciones marineras con una canción que narra el desembarco de emigrantes en una playa entre turistas, y lo hace de forma muy inteligente, insistiendo en ese terreno de indistinción entre representación y realidad. No dice simplemente “No es una película”, para transmitir un mensaje moralizante, sino que habla desde dentro de esa percepción distorsionada de una contemporaneidad en la que los hechos desaparecen y sólo quedan sus representaciones-simulacros, y los acontecimientos que suceden se perciben como tales. *Esto es Verano en una playa abarrotada* de Iosonouncane¹⁰⁰.

Aletas, fusil y gafas / el Mediterráneo es una tabla azul / Italia corre en fila a lo largo de las barandillas / una multitud salvaje se regodea e invade la playa / clamando por / la versión de carne y hueso / de los muertos vistos en la televisión / Entonces, finalmente / el barco abarrotado vuelca / y comienza a hundirse / las sombrillas de la playa se hinchán con un rugido de alegría y saludos / para los que en casa han estado mirando / saludo a todos los seres queridos... / saludo a

di cui non conoscete neanche le facce, loro dormono quieti. / Noi invece non abbiamo sonno e di notte col vostro pensiero il mare sempre guardiamo”).

Chiudiamo questo florilegio di canzoni marine, con una canzone che racconta l’approdo di migranti su una spiaggia tra i turisti, e lo fa in un modo molto intelligente, insistendo su quel terreno di indistinzione tra rappresentazione e realtà. Non si limita a dire “Non è un film”, per far passare un messaggio moraleggiante, ma parla da dentro di quella percezione distorta di una contemporaneità dove i fatti scompaiono e restano solo le sue rappresentazioni-simulacri, e gli eventi che accadono vengono percepiti come tali. Si tratta di *Summer on a spiaggia affollata* di Iosonouncane¹⁰⁰.

“Pinne fucile ed occhiali / il Mediterraneo è una tavola blu / l’Italia corre in coda lungo i guardrail / gongola e invade la spiaggia una folla selvaggia / che invoca a gran voce / la versione in carne ed ossa / delle morti viste in TV / Poi finalmente / il barcone affollato ribalta / e comincia ad affondare / gli ombrelloni si gonfiano d’un bato di gioia e di saluti / per chi da casa è rimasto a guardare / *Saluto tutti i cari... / saluto tutti quelli che mi*

Figura 3. 23.-

Figura 3. 23.-



todos los que me conocen... saludo a todos los que me conocen... / y un saludo especial para ti... / ¡oh, mira! no saben nadar! pero es normal, son negros.../ En la orilla los naufragos tumbados / sin crema solar / entre niños con globos / y madres con pareos / una levanta por un momento su mirada de asco de “Donna Moderna” / “¡no molestes al señor! ¿No ves que está dormido?” / “Oh, ¿no podría encontrar otros lugares donde tumbarse? / ¡Oh, ya no es como antes, hay perros y cerdos!” / Desciende sobre los cuerpos lavados al atardecer / con el eco de los coros del mundo / descende sobre los cuerpos lavados al atardecer / con el eco de los coros del mundo... / *Pooo-po-po-poo* / ¡Mamá, no sé nadar! / ¡Mamá! ¡Mama! ¡Mamá, no sé nadar! / ¡Bebe, negro! ¡Bebe, negro! ¡Bebe, negro! ¡Bebe! ¡Negro! / ¡Mamá, no sé nadar! ¡Ayuda, mamá! ¡No sé nadar, mamá! ¡Mamá! / ¡Bebe! ¡Eres un negro, así que bebe! ¡Bebe, negro! ¡Bebe, negro! ¡Mamá, no sé nadar! ¡No sé nadar! ¡Mejor! ¡Eres un negro! ¡Mejor! ¡Bebe, negro! ¡Bebe! ¡Bebe! / ¡No sé nadar, mamá, no sé nadar!”.

OBJETOS MIGRATORIOS

La gente se mueve, y al moverse se lleva algo con ella. Al fin y al cabo, ya lo hemos dicho,

*conoscono... saluto tutti quelli che mi conoscono... / e un saluto particolare a voi... / oh, guarda! non sanno nuotare! ma è normale, sono negri.../ Sul bagnasciuga i naufraghi stesi / sprovvisti di crema solare / tra bimbi coi palloni / e le mamme coi pareo / una solleva un istante lo sguardo schifato da “Donna Moderna” / “non disturbare il signore! non vedi che dorme?” / “Oh, non trovava altri posti ‘sto qui per sdraiarsi? / oh, non è più come un tempo, ci son cani e porci!” / Scende sui corpi spiaggiati la sera / con l’eco dei cori mondiali / scende sui corpi spiaggiati la sera / con l’eco dei cori mondiali... / *Pooo-po-po-po-po-poooo* / Mamma, non so nuotare! / Mamma! Mamma! Mamma, non so nuotare! / Bevi, negro! Bevi, negro! Bevi, negro! Bevi! Negro! / Mamma, non so nuotare! Aiuto, mamma! Non so nuotare, mamma! Mamma! / Bevi! Sei un negro, e allora bevi! Bevi, negro! Bevi, negro! / Mamma, non so nuotare! Non so nuotare! / Meglio! Sei un negro! Meglio! Bevi, negro! Bevi! Bevi! / Non so nuotare, mamma, non so nuotare.”.*

OGGETTI MIGRANTI

Le persone si spostano, e spostandosi portano con sé qualcosa. Del resto, lo abbiamo detto,

el viaje es el viático, lo que el viajero se lleva consigo para hacer el viaje. Un estrecho necesario. Tan estrecho que se hace inseparable de su propia existencia migrante, una parte de su cuerpo, un signo de sí mismo, de su paso. Cuanto más viatico es un objeto, más forma parte del sujeto, es él mismo sujeto: memoria que habla, que cuenta. Objetos migratorios. *Dalla Traccia alla voce*¹⁰¹ fue una exposición, organizada en 2017 en el Museo Laboratorio di Arte Contemporanea de Roma, que documentaba la idea de un Centro de Documentación de la Migración en Lampedusa, nacido -explican las comisarias Barbara D'Ambrosio y Costanza Meli- "para preservar una vasta colección de objetos que pertenecieron a personas migrantes y que fueron encontrados en la isla, tras años de abandono, en el vertedero urbano de Imbriacola (el llamado cementerio de los barcos)". El museo pretendía desarrollar un criterio válido y significativo de transmisión de la memoria para la construcción de una narrativa del presente. Se trataba de hacer memoria del margen de la historia, de devolverla a las huellas olvidadas de lo que ha sido, pero ha quedado sumergido. En

il viaggio è il *viaticum*, ciò che il viandante porta con sé per compiere il viaggio. Uno stretto necessario. Talmente stretto che diventa inscindibile con la sua stessa esistenza migrante, una parte del suo corpo, un segno di sé, del suo passaggio. Quanto più un oggetto è *viaticum*, tanto più è parte del soggetto, è esso stesso soggetto: memoria che parla, che racconta.

Oggetti Migranti. *Dalla Traccia alla voce*¹⁰¹ è stata una mostra, organizzata nel 2017 al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea di Roma, che documentava l'idea di un Centro di documentazione sulle migrazioni a Lampedusa, nato - spiegavano le curatrici Barbara D'Ambrosio e Costanza Meli - "per custodire una vasta collezione di oggetti appartenuti alle persone migranti e ritrovati sull'isola, dopo anni di abbandono, nella discarica urbana di Imbriacola (il cosiddetto cimitero delle barche). Il museo intendeva elaborare un criterio di trasmissione della memoria valido e significativo per la costruzione di una narrazione del presente". Si trattava di far memoria del margine della storia, passarla a contropelo per recuperare la tracce dimenticate di ciò che è stato, ma che è stato sommerso.

303 All'origine del percorso c'è l'iniziativa della

el origen de la ruta está la iniciativa de la citada asociación de activistas lampedusanos Askavusa, que a lo largo de los años había recogido y rescatado cientos de objetos de las embarcaciones en las que habían sido abandonados. Después, Giuseppe Basile, importante restaurador y teórico de la restauración de arte contemporáneo, se había dedicado a ordenar la colección, para convertirla en “un museo crítico, difundido y participativo”. Un museo de carácter antropológico global, caracterizado por un fuerte vínculo con el territorio, a la luz de la que siempre ha sido su dimensión más específica, la de las migraciones, lugar de fronteras y cruces, dedicado históricamente a la acogida más que al cierre y la exclusión”.

Hay dos series de objetos presentes en el museo: los objetos directamente documentales, es decir, materiales en papel como cartas, fotos, postales, diarios, notas, etc.; y los objetos indirectamente documentales, es decir, los tipos de objetos más dispares seleccionados por categorías representativas, como utensilios, ropa, cacharros, alimentos, etc.: en resumen, todo el viático del viaje.

Entre los objetos de la primera serie destacan un glosario inglés-bangladesí y el diario de viaje de un diácono copto orto-

già citata associazione di attivisti lampedusani Askavusa, che aveva negli anni raccolto e salvato centinaia di oggetti dalle barche su cui erano rimasti. Poi Giuseppe Basile, importante restauratore e teorico del restauro dell'arte contemporaneo, si era dedicato a ordinare la raccolta, per farne “un museo critico, diffuso e partecipato. Un museo *a carattere antropologico globale*, caratterizzato da un forte legame con il territorio, alla luce di quella che ne è stata da sempre la dimensione più specifica, quella delle migrazioni appunto, luogo di confine e attraversamenti, storicamente votato all'accoglienza più che alla chiusura e all'esclusione”.

Due le *serie* di oggetti presenti nel museo: oggetti direttamente documentari, ovvero materiali cartacei come lettere, foto, cartoline, diari, appunti, ecc.; e oggetti indirettamente documentari, ovvero le più disparate tipologie di oggetti selezionati per categorie rappresentative, come utensili, indumenti, pentolame, alimenti, eccetera: insomma tutto il *viaticum* del viaggio.

Tra gli oggetti della prima serie, particolare rilevanza hanno un glossario inglese-bangla, e il diario di viaggio di un diacono etio-

doxo etíope. El glosario consistía en “una lista de lemas en las lenguas bengalí e inglesa, donde incluso las palabras en inglés están, en su mayor parte, transcritas utilizando los caracteres del alfabeto bengalí”. En el momento de su descubrimiento, el glosario estaba doblado y envuelto dentro de una bolsa de plástico cosida bajo la solapa de un pantalón”. Además de grupos de lemas comunes -relacionados con la comida, los colores, el tiempo... - hay otros que parecen contar la historia del glosador: “té, pan, arroz, juego, canción, baile, longitud, profundidad, dracma, lira, supresión, peligro, esperanza, tortura, abogado, culpa, crimen, delito, prohibición, espantoso, poderoso, esconderse, odio, caos, viento, Sáhara, Támesis”. El cuaderno de viaje se tradujo, y el autor fue identificado y localizado una vez instalado en Italia. El proyecto museístico resuena con acciones artísticas realizadas en la isla, como las de Sislej Xhafa, artista kosovar residente en Nueva York, que creó tres obras con objetos encontrados en las playas de Lampedusa: en 2011 *Barka*, construida con zapatos de migrantes, y *Sunshade*, una sombrilla fijada a la pared con ropa de segunda mano; en 2014 Medusa Archive,

pe copto.ortodosso. Il glossario consisteva in “una lista di lemmi nelle lingue bangla e inglese, dove anche le parole in lingua inglese sono, per la maggior parte, trascritte con i caratteri dell’alfabeto bengalese. Al momento del ritrovamento, il glossario era piegato e avvolto all’interno di una busta di plastica cucita sotto il risvolto di un pantalone”. Oltre a gruppi di lemmi comuni - legati a cibo, colori, condizioni meteo... - ce ne sono altri che sembrano raccontare la storia dell’estensore del glossario: “tè, pane, riso, gioco, canzone, danza, lunghezza, profondità, Dracma, Lira, soppressione, pericolo, speranza, tortura, avvocato, colpa, crimine, offesa, proibizione, tremendo, potente, nascondere, odio, caos, vento, Sahara, Tamigi”. Il diario di viaggio è stato tradotto, e l’autore identificato e rintracciato dopo che si era ormai stabilito in Italia.

Il progetto del museo risuona con azioni artistiche realizzate sull’isola, come quelle di Sislej Xhafa, un artista kosovaro residente a New York, che realizza tre opere con oggetti trovati sulle spiagge lampedusane: nel 2011 *Barka*, costruita con le scarpe dei migranti, e *Sunshade*, un ombrellone infisso alla parete cui sono appoggiati vestiti usati; nel 2014

una serie de objetos -botellas, zapatos, chalecos salvavidas, cuerdas, prendas diversas- dispuestos en la pared según una cuadrícula regular. Pero también resuena con el trabajo de Ilaria Turba a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos, cuando contaba historias de inmigración ilegal a través de fotografías de rostros y paisajes, pero también de objetos: bolsas, botellas, cruces, bicicletas, cochecitos de niños...¹⁰²

Entre los objetos más frecuentemente evocados para representar la condición de emigrante, dos parecen especialmente significativos: los zapatos y el pan. Dos elementos que se repiten en la película de Amelio, *Lamerica*, como signos icónicos de una condición de extrema pobreza. Después de todo, dos de los italianos de la historia - Gino y Fiore - prometen hacer zapatos para todos los albaneses, donde se ven niños sin zapatos por las calles, y Michele, el otro italiano, es atacado por robarle sus zapatos nuevos. Y los zapatos son robados a un albanés muerto recientemente, y mientras es transportado en un camión, se ven sus pies descalzos. Es precisamente en esta secuencia cuando el pan parece contrarrestar

Medusa Archive, una serie di oggetti – bottiglie, scarpe, giubbetti di salvataggio, corde, indumenti vari – allestiti a parete secondo una griglia regolare. Ma risuona anche con il lavoro di Ilaria Turba lungo il confine tra Messico e Stati Uniti, quando aveva raccontato storie di immigrazione clandestina attraverso fotografie di volti e paesaggi, ma anche di oggetti: sacchetti, bottiglie, croci, biciclet-te, passeggini...¹⁰²

Tra gli oggetti più frequentemente evocati per rappresentare la condizione migrante, due sembrano particolarmente significativi: le scarpe e il pane. Due elementi che ricorrono nel film *Lamerica* di Amelio, come segni iconici di una condizione di estrema povertà. Del resto due degli italiani della storia – Gino e Fiore - promettono di fare scarpe per tutti gli albanesi, laddove si vedono per le strade bambini senza scarpe, e Michele, l'altro italiano, viene aggredito per rubargli le scarpe nuove. E delle scarpe sono state rubate a un albanese morto da poco, e mentre viene trasportato su un camion, si vedono i suoi piedi nudi. E' proprio in questa sequenza che il pane sembra far

la miseria evocada por la ausencia de zapatos: Gino reacciona con horror ante esa muerte, retrocediendo al tocar accidentalmente los pies del muerto -se distancia de ese sufrimiento, no es lo suyo-; Michele, en cambio, creyendo que aún es posible reanimar ese cuerpo, le ofrece un trozo de pan -una señal de compartir y compasión-. El pan, al fin y al cabo, es un signo milenario de compartir, desde el pan partido de Cristo hasta el reparto de la hogaza que forma la raíz de la palabra compañero. Y vuelve como signo de lo común en muchas canciones, el pan partido y compartido. En *When you are born you can no longer hide*, escribe O’Healey, “después de rescatar a Alina del escenario de su explotación, Sandro la lleva a un cruce muy transitado, donde se sientan un momento en medio de una obra en construcción. La oscuridad ya ha envuelto la ciudad. El plano final muestra a los dos sentados uno al lado del otro en este espacio urbano anónimo, compartiendo un bocadillo. El último gesto de la película, compartir el pan en un espacio urbano anónimo, tiene una simplicidad radical, que sugiere su intención de permanecer cerca de la chica desamparada y fugitiva, al tiempo que reconoce su incapacidad para incorporarla a las estructuras de la

da contraltare alla miseria evocata dall’assenza di scarpe: Gino reagisce con orrore a quella morte, allontanandosi di scatto quanto sfiora accidentalmente i piedi del morto – prende le distanze da quella sofferenza, non è cosa sua; Michele, invece, credendo ancora possibile rianimare quel corpo, gli offre un pezzo di pane – segno di condivisione e compassione. Il pane, del resto, è segno millenario di condivisione, dal pane spezzato di Cristo alla condivisione del pano che forma la radice della parola compagno. E torna come segno di comunanza in molte canzoni, il pane spezzato e condiviso. Nel film *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, scrive O’Healey, “dopo aver salvato Alina dalla scena del suo sfruttamento, Sandro la porta a un incrocio trafficato, dove siedono per un momento in mezzo a un cantiere. L’oscurità ha già avvolto la città. L’inquadratura conclusiva mostra i due seduti fianco a fianco in questo anonimo spazio urbano, mentre si dividono un panino. L’ultimo gesto del film, la condivisione del pane in uno spazio urbano anonimo, ha una semplicità radicale, che suggerisce la sua intenzione di rimanere accanto alla ragazza indifesa e fuggitiva, pur riconoscendo la sua incapacità di incorporarla nelle strutture della

vida burguesa italiana.¹⁰³

El pan vuelve a asociarse con los zapatos en una canción, *Pane e coraggio* de Ivano Fossati, pero aquí no en sentido opuesto. Se necesita “pan y coraje”, repite Fossati varias veces, para dejar claro que el coraje no basta para que un proyecto migratorio tenga éxito. El pan es lo esencial para la vida, su posibilidad material de supervivencia. Y luego: “Nina hacen falta buenos zapatos / y buenas piernas Lucía / Nina hacen falta buenos zapatos / pan y suerte y que así sea / pero sobre todo hace falta valor / para arrastrar nuestros soles / de una tierra que nos odia / a otra que no nos quiere”. Los zapatos, aquí, son la necesidad sustancial de todo emigrante, tan necesarios como el pan, representando la estabilidad de un camino ya demasiado precario. Y en el mismo sentido -como raíz que da estabilidad y equilibrio a un sujeto en incesante movimiento- los zapatos son evocados por Pippo Pollina en la canción *Sanspapiers*¹⁰⁴, donde los emigrantes se encuentran sin patria, sin bandera, sin palabra y sin zapatos. “¿Conoces el cielo de los sin zapatos / Hijos de su incierto ir? / Y de su creencia y su amor / De su viaje / En nuestro dolor... /

vita borghese italiana”¹⁷⁰³

Il pane ritorna a essere associato alle scarpe in una canzone, *Pane e coraggio* di Ivano Fossati, ma qui non in senso oppositivo. Ci vogliono “pane e coraggio”, ripete più volte Fossati, per dire con chiarezza che non basta il coraggio a far sì che il progetto migratorio abbia buon esito. Il pane è l'essenziale per la vita – la sua possibilità materiale di sopravvivenza. E poi: “Nina ci vogliono scarpe buone / e gambe belle Lucia / Nina ci vogliono scarpe buone / pane e fortuna e così sia / ma soprattutto ci vuole coraggio / a trascinare le nostre suole / da una terra che ci odia / ad un'altra che non ci vuole.” Le scarpe, qui, sono la necessità sostanziale di ogni migranza, necessarie come il pane, rappresentando la stabilità di un cammino già troppo precario. E nello stesso senso – come radice che dà stabilità ed equilibrio a un soggetto in incessante movimento – le scarpe sono evocate da Pippo Pollina nella canzone *Sanspapiers*¹⁰⁴, dove i migranti sono *senzapatria*, *senzabandiera*, *senzaparola* e *senzascarpe*. “Conoscete voi i cieli dei senzascarpe / Figli del loro incerto andare? / E del loro credere e del loro amore / Del loro viaggio / Nel nostro dolore... / Del loro verde peregrina-

De su verde vagar / A cuatro patas sobre la tierra”. Estar descalzo es carecer de toda posibilidad de avanzar por un camino, verse obligado a arrastrarse a cuatro patas, desarraigado, sin identidad y sin existencia pública (los esclavos no tienen habla...).

En la película *Tornando a casa* hay otro sentido de los zapatos como estabilidad: cuando el protagonista decide zambullirse en el mar, despidiéndose de su antigua vida, se quita los zapatos antes de zambullirse. Eran los zapatos que había comprado en Nápoles, que representaban su identidad, su antigua trayectoria vital. Ahora se desarraigaba de esa vieja identidad, de su historia pasada, y se confiaba a un mar que le llevaría a un mundo nuevo.

olviendo al pan, existe un proyecto artístico que hace del pan el sentido primordial de la existencia del hombre. *Le désir de regarder loin*¹⁰⁵, es un trabajo de la citada Ilaria Turba, protagonista de *Manifesta 13/Les Parallèles du Sud*, que nace en el terreno antropológico y documental, para activar un camino de memorias comunes en los suburbios de Marsella, donde hay una fuerte presencia de inmigrantes. Además de haber trabajado con entrevistas a los

re / A carponi sulla terra”. Essere senza scarpe significa m ancare di ogni possibilità di procedere in un cammino, essere costretti a procedere a carponi, sradicati, senza identità e senza esistenza pubblica (gli schiavi non hanno parola...).

Nel film *Tornando a casa* c'è un senso ulteriore delle scarpe come stabilità: quando il protagonista decide di tuffarsi in mare, prendendo congedo dalla sua vecchia vita, prima di tuffarsi si toglie le scarpe. Erano le scarpe che aveva comprato a Napoli, che stavano per la sua identità, per il suo vecchio percorso di vita. Adesso si sradicava da quella vecchia identità, dalla sua storia pregressa, e si affidava a un mare che lo avrebbe portato in un mondo nuovo.

Tornando al pane, c'è un progetto artistico che fa del pane il senso prima dell'esistenza dell'uomo. *Le désir de regarder loin*¹⁰⁵, è un lavoro della già citata Ilaria Turba, protagonista di *Manifesta 13/Les Parallèles du Sud*, che nasce sul terreno antropológico e documentario, per attivare un percorso di memorie comuni nei quartieri periferici di Marsiglia, dove forte è la presenza di immigrati. Oltre ad aver lavorato con interviste agli abitanti, Turba ha identificato come oggetto simbolico funzio-

Figura 3. 24.-

Figura 3. 24.-



habitantes, Turba identificó un pan ritual -en particular un pan siciliano, el *cavadduzzi*- como objeto simbólico funcional a la puesta en común y a la reactivación de la memoria. De ahí la idea de dar vida a un atelier, *Pain du désir*, en el que los habitantes de los barrios reactivan la panificación tradicional y ritual, y vinculan a cada tipo de pan su propio deseo, ya sea un objetivo de realización personal o un deseo colectivo; y estos deseos encuentran una expresión visible en la obra fotográfica de Turba y en la obra gráfica de un artista, Ettore Tripodi. Aquí, pues, vemos esos deseos de mirar lejos en la distancia: una eterna juventud, o un mundo sin fronteras, o incluso simplemente ver un lugar que nunca hemos visto. Deseos cuya fabricación colectiva fue el vector, la ritualidad compartida de una panadería. Entre las fotografías, es significativa una que recuerda una vez más *La balsa de la Medusa* de Géricault. Escribe Giorgio Bacci: “unas chicas definen una pirámide en cuya cúspide se sitúa un chico (abriendo, tal vez, una cuestión de género), señalando un punto en el horizonte, cerrado, sin embargo, por un edificio municipal. El mensaje es ambiguamente fascinante: ¿está el futuro ya marcado en ese edificio, que parece subrayar la inevitabilidad de un

nale alla condivisione e riattivazione di memoria un pane rituale – in particolare un pane siciliano, il *cavadduzzi*, Di qui l’idea di dar vita a un atelier, *Pain du désir*, in cui gli abitanti dei quartieri riattivano la panificazione tradizionale e rituale, e legano a ogni tipo di pane un proprio desiderio, che sia un obiettivo di realizzazione personale o un auspicio collettivo; e questi desideri trovano un’espressione visibile nel lavoro fotografico di Turba e nel lavoro grafico di un artista, Ettore Tripodi. Ecco, allora, che li vediamo quei *desideri di guardare lontano*: un’eterna giovinezza, o un mondo senza frontiere, o anche solo vedere un luogo mai visto. Desideri di cui è stato un fare collettivo il vettore, la ritualità condivisa di una panificazione. Tra le fotografie, significativa è una che richiama ancora una volta *La zattera della Medusa* di Géricault. Scrive Giorgio Bacci: “delle ragazze definiscono una piramide al cui vertice è posizionato un ragazzo (aprendo, forse, una questione di genere), che indica un punto all’orizzonte, chiuso però da un palazzone popolare. Il messaggio è ambiguamente affascinante: il futuro è già segnato in quell’edificio, che sembra rimarcare l’ineluttabilità di un destino già scritto, oppure questi

destino ya escrito, o podrán estos chicos, colectivamente, salir literal y metafóricamente de los suburbios en los que nacieron?¹⁰⁶

EL CRISTO MIGRANTE

Un último elemento del mar cronotópico es la presencia de lo sagrado. Ante la muerte, ante su inminencia, se reza. La oración como última invocación de salvación, como desvelamiento de un imposible, como materialización de un milagro, como atribución de sentido al naufragio del sentido, como resistencia a lo irredimible. Especularmente, lo sagrado también aparece en la representación de la condición migrante como exposición a la muerte. Y en la cultura cristiana, el cuerpo expuesto a la muerte recuerda inmediatamente al cuerpo de Cristo.

Erri De Luca, por ejemplo, escribió en *L'ultimo viaggio di Sindbad* [El último viaje de Simbad]:

Nace entre los subterráneos,
su primer grito es tapado por los
motores,
tiran de su cuerda con los dientes,
lo confían a las olas.
Los marineros los llaman Jesús
a estos cachorros nacidos
bajo Herodes y Pilatos juntos.
Ninguna de estas vidas es una pa-
rábola.

ragazzi saranno in grado, collettivamente, di uscire, letteralmente e metaforicamente, dalla periferia in cui sono nati?¹⁰⁶.

IL CRISTO MIGRANTE

Un ultimo elemento del cronotopo mare è la presenza del sacro. Di fronte alla morte, alla sua imminenza – si prega. La preghiera come ultima invocazione di salvezza, come dischiusura di un impossibile, come materializzazione di un miracolo, come attribuzione di senso al naufragio del senso, come resistenza all'irredimibile. Specularmente, il sacro compare anche nella rappresentazione della condizione migrante come esposizione alla morte. E nella cultura cristiana il corpo esposto alla morte richiama immediatamente il corpo di Cristo.

Erri De Luca, per esempio, ha scritto, in *L'ultimo viaggio di Sindbad*:

Nasce tra i clandestini,
il suo primo grido è coperto dai
motori,
gli staccano il cordone con i denti,
lo affidano alle onde.
I marinai li chiamano Gesù
questi cuccioli nati
sotto Erode e Pilato messi insieme.
Niente di queste vite è una para-
bola.
Nessun martello di falegname

Figura 3. 25.-

Figura 3. 25.-



Ningún martillo de carpintero
 vencerá las horas de la infancia
 luego los clavos en la carne.
 El último Jesús nace entre los
 subterráneos,
 pasa del agua al agua sin tierra.
 Porque ya lo ha vivido todo, y lo
 ha dicho todo.
 No puede quitar ni poner
 una espina más a las zarzas de
 los templos.
 Él va con los que existen el
 tiempo del nacimiento.
 Se va con los que duran una
 hora.¹⁰⁷

El primer viaje fuera de Roma que Bergoglio decidió hacer tras ser elegido Papa fue, con enorme valor simbólico, a Lampedusa. Allí pronunció su homilía en un altar en el que la cruz y el atril habían sido fabricados por Francesco Tuccio con restos de barcasas hundidas. Tuccio -que también aparece mencionado en *Appunti per un naufragio*, como el carpintero de la isla- contó cómo, tras un naufragio en 2009, había encontrado dos trozos de madera, restos de una barcaza hundida, dispuestos en forma de cruz, y desde entonces había decidido hacer sus propias cruces con esas maderas. Una de estas cruces sería adquirida posteriormente por el Museo Británico en 2015¹⁰⁸. Bacci escribe que las cruces de

batterà le ore dell'infanzia,
 poi i chiodi nella carne.
 Nasce tra i clandestini l'ultimo
 Gesù,
 passa da un'acqua all'altra senza
 terraferma.
 Perché ha già tutto vissuto, e
 dire ha detto.
 Non può togliere o mettere
 una spina di più ai rovi delle
 tempie.
 Sta con quelli che esistono il
 tempo di nascere.
 Va con quelli che durano
 un'ora.¹⁰⁷

Il primo viaggio fuori Roma che Bergoglio scelse di fare dopo essere stato eletto Papa fu, con un enorme valore simbolico, a Lampedusa. Lì tenne l'omelia su un altare in cui la croce e il leggìo erano stati realizzati da Francesco Tuccio con i resti dei barconi affondati. Tuccio - che viene citato anche in *Appunti per un naufragio*, come il falegname dell'isola - ha raccontato come, dopo un naufragio del 2009, si fosse imbattuto in due pezzi di legno, resti di un barcone affondato, disposti in forma di croce, e da allora avesse deciso di realizzare le proprie croci con questi legni. Una di queste croci sarebbe poi stata acquisita dal British Museum nel 2015¹⁰⁸. Scrive Bacci che le croci di Tuccio

Tuccio ponen de relieve “el papel que desempeñan los objetos como documento histórico, memoria de acontecimientos, presencia de una ausencia”. Los “objetos silenciados” poseen una fuerte carga emocional, son capaces de contar historias, esbozar paisajes, coser elipsis y aventuras, evocar emociones y dramas, dando color e identidad a rostros desconocidos”.

CRUZ

En el altar de Tuccio, además, resuena una obra, *Milagro*, creada por el artista cubano Kcho (Alexis Leyva Machado)¹⁰⁹, que Raúl Castro donó al Papa Francisco en 2015, cuando el Pontífice visitó la isla. Se trata de un crucifijo de madera de 340 cm de alto y 275 cm de ancho cuyos brazos fueron elaborados con remos recogidos en La Habana. Kcho contó -con una entonación profundamente mística (la inspiración le vino de un sueño de San Francisco, la creación de la obra en estado de trance)- que primero hizo la cruz con remos y luego esculpió el Cristo. A su vez, Bergoglio donó la escultura a la parroquia de San Gerlando, en Lampedusa, donde fue colocada al año siguiente.

La forma del canto es tan breve como una oración, y a me-

mettono in luce “il ruolo svolto dagli oggetti in quanto documento storico, memoria degli avvenimenti, presenza di un’assenza. Gli «oggetti silenziati» possiedono una forte carica emotiva, sono in grado di raccontare storie, tratteggiare paesaggi, ricucire ellissi e avventure, rievocare emozioni e drammi, dando colore e identità a volti sconosciuti”.

CROCE

L’altare di Tuccio, peraltro, risuona con un’opera, *Milagro*, realizzata dall’artista cubano Kcho (Alexis Leyva Machado)¹⁰⁹, che Raúl Castro ha donato a Papa Francesco proprio nel 2015, quando il Papa ha visitato l’isola. Si tratta di un crocifisso ligneo alto 340 cm e largo 275 cm i cui bracci sono stati realizzati con dei remi raccolti a L’Avana. Kcho ha raccontato - con un’intonazione profondamente mistica (l’ispirazione avita un sogno da San Francesco, la realizzazione dell’opera in uno stato di trance) - di aver prima costruito la croce con i remi, e poi di aver scolpito il Cristo. La scultura venne poi a sua volta donata da Bergoglio alla parrocchia di San Gerlando a Lampedusa, dove venne posizionata l’anno successivo.

La forma canzone è breve come
 317 una preghiera, e spesso si avvale di

nudo utiliza imágenes de Cristo. Llevar la cruz es una expresión común, y como tal se utiliza en varias canciones, como en *Sulu* de Mario Venuti¹¹⁰ (“Llevar la cruz no es trabajo / y de este infierno quisiera escapar”) o en *Lampecrucis* de I Luf¹¹¹ (“Para los que bajaron el camino fue duro / para los que subieron aún más duro / para los que llevaron la cruz ese día / pero esa cruz la llevaste tú”).

En *Sola andata* -que, como ya hemos visto, comenzó como un poema, escrito por Erri De Luca, y luego fue musicado por el Canzoniere Grecanico Salentino- Cristo es representado, como en su otro poema citado anteriormente, como un emigrante: “Uno de nosotros, en nombre de todos, / dijo “no os libraréis de mí / de acuerdo, muero, pero en tres días / resucito y vuelvo”.

Mare nostrum, de Francesca Prestia¹¹², habla del emigrante como víctima sacrificial, como el cordero de Dios: “Muchos son los desiertos que hay que cruzar / Muchas son las violencias que hay que soportar en la cárcel / Como un ‘negocio’ de carne y maceddhu / Sobre ‘un altar, la sangre del cordero!’”.

Pero quizá la canción más notable, en este sentido, sea *Lu mare varcandu* de los Nidi d’Arac¹¹³, donde la travesía del

imágenes crísticas. Portare la croce è un’espressione comune, e in quanto tale viene usate in diverse canzoni, come in *Sulu* di Mario Venuti¹¹⁰ (“Portare la croce non è lavorare / e da questo inferno vorrei scappare”) o in *Lampecrucis* di I Luf¹¹¹ (“Per chi scendeva la strada era dura / per chi saliva ancora di più / per chi portava quel giorno la croce / ma quella croce la portavi tu”).

In *Sola andata* – che, come abbiamo già visto, nasce come poesia, scritta da Erri De Luca, per poi venire messa in musica dal Canzoniere Grecanico Salentino – Cristo è rappresentato, come già nell’altra sua poesia citata, come un migrante: “Uno di noi, a nome di tutti, / ha detto “non vi sbarazzerete di me / va bene, muoio, ma in tre giorni / risuscito e ritorno”.

Mare nostrum di Francesca Prestia¹¹² parla del migrante come una vittima sacrificale, come l’agnello di Dio: “Tanti li deserti hai d’attraversara. / Tanti li violenzi ‘nto carceru sopputtara. / Comu un “business” di carna ‘e maceddhu / Supra ‘nta n’altara, u sangu de l’agneddhu!”.

Ma forse la canzone più notevole, in questo senso, è *Lu mare varcandu* dei Nidi d’Arac¹¹³, dove la traversata del mare è raccontata

mar se narra como un viaje sagra-
do: *“Lu mare è prufundu, lu jundi
luntani / pensandu a Ninella, pre-
gandu a Maria / la vista sconfina,
su l’ecchi le mani / luntana, chiù
funda de nostalgia / la coffa è nu
purpitu rittu allu ‘ientu / e jeu de
vedetta: nu mutu oratore / e poi
mare lu viciu e lu sentu; / nu ban-
cu no pasano ma passanu l’ore /
e cercu na pace cu pozzu landar /
adhù ogni pensieru dae luce allu
mundu / miu Diu, su’ sulu di fronte
a questo mare / la pace sprufun-
da sutta acqua lu fundu / a destra
cumpare na vecchia carretta / mo
scinde la vanda mo sal sal sal sal
salo la stiva / e l’onda, jca fuce ca
non tene hurry / la ‘nghiutte e la
sputa e vae alla deriva / la coffa
la scangiu pe nu minaretu / adù
lu muezzin va ‘ntona lu cantu / la
Mecca de nanti, lu ‘ientu de retu
/ spaccau mencazia de venerdì
santu! / E vaga dispersa sta barca
allu sbandu / nu sole cocente su na
mezza luna / sfidandu li jundi, lu
mare varcandu / va’ cerca luntanu
n’ignota fortuna”*.

Yo también escribí una can-
ción - *Il povero Cristo*¹¹⁴ - en
la que la condición migrante se
representa cristológicamente.
Despojando a la figura de Cristo
de toda su representación sobre-
natural, de toda su significación
consoladora y salvífica, de toda

come un viaggio sacro: *“Lu mare
è prufundu, lu jundi luntani /
pensandu a Ninella, pregandu a
Maria / la vista sconfina, su l’ec-
chi le mani / luntana, chiù funda
de nostalgia / la coffa è nu pur-
pitu rittu allu ‘ientu / e jeu de
vedetta: nu mutu oratore / e poi
mare e mare lu viciu e lu sentu;
/ nu bancu no passa ma passanu
l’ore / e cercu na pace cu pozzu
approdare / addhù ogni pensieru
dae luce allu mundu / miu Diu,
su’ sulu de fronte a stu mare / la
pace sprufunda tutt’acqua lu fun-
du / a dritta cumpare na vecchia
carretta / mo scinde la randa mo
sale la stiva / e l’onda, ca fuce ca
no tene fretta / la ‘nghiutte e la
sputa e vae alla deriva / la coffa
la scangiu pe nu minaretu / addù
lu muezzin va ‘ntona lu cantu / la
Mecca de nanti, lu ‘ientu de retu /
spaccau menzia de venerdì san-
tu! / E vaga dispersa sta barca allu
sbandu / nu sole cocente su na
mezza luna / sfidandu li jundi, lu
mare varcandu / va’ cerca luntanu
n’ignota fortuna”*.

Anch’io ho scritto una canzone
– *Il povero Cristo*¹¹⁴ – in cui la con-
dizione migrante viene rappresen-
tata cristologicamente. spogliando
la figura di Cristo di ogni sua
rappresentazione sovrannaturale,
di ogni sua significazione conso-
latoria e salvifica, di ogni sua ele-

su elevación icónica, regia, de supremo legislador. El emigrante es Cristo como el cuerpo expuesto a la muerte, como la herida original del ser, como la contradicción trágica de la historia, como el desterrado y el proscrito, como el tú que eternamente estará a nuestro lado.

“No soy yo quien camina sobre los naufragios / No soy yo quien se levanta del abismo / Sólo tengo un cuerpo que es una balsa agujereada / Una herida de la que brota la vida / No soy yo quien tiene palabras de consuelo / Mi reino es un mar inmenso Mi reino es un bosque torcido / No tengo palabras dulces y redondas / Sólo traigo espada y fuego de las olas / No soy yo quien está en lo alto de una cruz / Soy el que no oye su voz / Cuando tiembla y revienta el calvario / No hay canción que pueda permanecer en un sudario / No soy yo quien cura a ciegos y sordos / No tengo milagros que yo recuerde / No soy yo quien convierte el agua en vino / Mi destino habría sido muy distinto / No soy yo quien ha sido coronado / Mi cabeza está desnuda Y desnuda me encuentro aquí desterrada / Desterrada de todas las tierras / Y no hay tregua, y siempre encuentro nueva guerra / No es a mí a quien se inventó una

vazione iconica, regale, di supremo legislatore. Il migrante è il Cristo in quanto corpo esposto alla morte, come ferita originaria dell'essere, come contraddizione tragica della storia, come bandito e fuorilegge, come il tu che ci si troverà eternamente accanto.

“Non sono io che cammino sui naufragi / Non sono io che risorgo dagli abissi / Ho solo un corpo ch'è una zattera bucata / Una ferita da cui sgorga della vita / Non sono io che ho parole di conforto / Il mio regno è un mare immenso il mio regno è un legno storto / Non ho parole dolci e tonde / Io porto solo spada e fuoco dalle onde / Non sono io che sto in alto su una croce / Io sono quello che non senti la sua voce / Quando trema e fa esplodere il calvario / non c'è canto che può stare in un sudario / Non sono io che guarisco ciechi e sordi / Non ho miracoli per quanto io ricordi / Non son io che trasformo l'acqua in vino / sarebbe stato ben diverso il mio destino / Non sono io che son stato incoronato / la mia testa é nuda, e nudo io mi trovo qui scacciato / Bandito da ogni terra / E non c'è tregua, e trovo sempre nuova guerra / Non sono io che una legge s'è inventato / Io esistev solo, ed é

ley / Yo existía sola, y por eso fui
condenada / Es un crimen ser cas-
tigada / No tener un nombre sino
una vida que salvar / Pero todo
vuelve finalmente a su desierto /
Porque estoy en el mundo y este
mundo es un espacio abierto / Y
ahora aquí no ha terminado / Este
es mi camino mi verdad y mi vida.
/ No seré yo la que se siente el día
del juicio / Si algo sé es que el tor-
mento nunca es necesario y que la
vida / Es una canción sin fin / Soy
la que encontrarás a tu lado”.

per questo che m’han condanna-
to / È un reato da punire / Non
aver nome ma una vita da salva-
re / Ma ogni cosa torna infine al
suo deserto / Perché io sono al
mondo e questo mondo é uno
spazio aperto / E adesso qui non
é finita / È questa la mia via mia
verità e mia vita. / Non sarò io
assiso il giorno del giudizio / Se
so una cosa é che non serve mai
il supplizio e che la vita / È un
infinito canto / Io sono quello
che troverete accanto”.

- 1 Franco Riva, *Filosofia del viaggio*, Castelveccchi, Roma, 2015, p. 31.
- 2 Alessandro Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 30.
- 3 Niccolò Fabi, *Migrazioni*, in *Tradizioni e tradimento* (2019).
- 4 Marmaja, *Sai*, in *No tengo casa* (2019).
- 5 Pippo Pollina, *La città dei bianchi*, in *Suden II* (2019).
- 6 Casa del Vento, *Mare di mezzo*, in *Alle corde* (2022).
- 7 Sulutumana, *Raccontami*, in *Vadavialcù* (2018).
- 8 Fabio Geda, *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, Dalai Milano, 2010.
- 9 Giuseppe Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, Feltrinelli, Milano, 2014.
- 10 Ibrahima Lo, *Pane e acqua. Dal Senegal all'Italia passando per la Libia* Villaggio Maori, Milano, 2020.,
- 11 Cristiana Ceci, Francesco Iarrera, *Ho viaggiato fin qui. Storie di giovani migranti*, Erickson, Trento, 2017
- 12 Giulio Cavalli, Nello Scavo, *A casa loro*, People, Milano, 2018.
- 13 Domenico Quirico, *Esodo. Storia del nuovo millennio*, Neri Pozza, Milano, 2016.
- 14 Giuseppe Riva, *Filosofia del viaggio*, cit.
- 15 Iosonouncane, *IRA* (2021).
- 16 CoroMoro *L'ai traversà* (<https://ilpolopositivo.com/2020/06/20/il-coromoro-la-voce-di-chi-non-ha-voce/>)
- 17 *Io capitano* (2023) di Matteo Garrone.
- 18 Marmaja, *Migranti*, in *In tel vento sonà* (2014).
- 19 Fabrizio De Andrè, *Khorakhané (a forza di essere vento)*, in *Anime salve* (1996).
- 20 Pino Daniele, *Viento*, in *Pino Daniele* (1979).
- 21 Alberto Simonetti, *La talea della terra. Deleuze tra antropologia e nomadologia*, Morlacchi, Perugia, 2022, p. 38.
- 22 Edoardo Bennato, *Verso il sole*, in *Sponda Sud* (2017).
- 23 Giacomo Sferlazzo, *Lampedusa 24/01/2009*, in *Il figlio di Abele* (2009).
- 24 Almamegretta, *Scioscie viento*, in *Sanacore* (1996).
- 25 Toto Cutugno, *Clandestino*, in *Il treno va* (2002).
- 26 Irene Fornaciari, *Blu*, in *Questo tempo* (2016).
- 27 Fiorella Mannoia, *Se solo mi guardassi*, in *Sud* (2012).
- 28 Marmaja, *Sai*, cit.
- 29 Casa del vento, *Mare di mezzo*, cit.

- 30 Ernesto Bassignano, *Aldilà del mare*, in *Aldilà del mare* (2009).
- 31 Carlo Muratori, *L'esodo*, in *Sale* (2015).
- 32 I Luf, Ave Maria Migrante, in *Delalter* (2016).
- 33 Carlo Valente, *Crociera meraviglia*, in *Tra l'altro* (2017).
- 34 Alessandro Leogrande, *La frontiera*, cit. p.31.
- 35 Marco Rovelli, *Il campo*, in *libertAria* (2009).
- 36 Ivano Fossati, *Pane e coraggio*, in *Lampo viaggiatore* (2003).
- 37 *Nemmeno in un sogno* (2002) di Gianluca Greco.
- 38 *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio.
- 39 *Elvis & Merilijn* (1998) di Armando Manni.
- 40 Michail Bachtin, *Estetica e Romanzo* Einaudi, Torino, 1979, p. 267.
Cfr anche Marianna Alfonsi, *La simbolica della strada nello spazio-tempo*, 2016.
- 41 Maksim Cristan, (*fanculopensiero*), Feltrinelli, Milano, 2016.
- 42 *Cosimo e Nicole* (2012) di Francesco Amato.
- 43 Ivano Fossati, *Mio fratello che guardi il mondo*, in *Lindbergh – Lettere da sotto la pioggia* (1992).
- 44 Gianmaria Testa, *Il passo e l'incanto*, in *Da questa parte del mare* (2006).
- 45 Baraban, *Terra di passo*, in *Terre di passo* (2002).
- 46 Carl Schmitt, *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, Adelphi, Milano, 2002.
- 47 Franco Farinelli, *Razionalità e contesto. Carola Rackete, lo spazio e il mare*, 2019 (www.doppiozero.com/carola-rackete-lo-spazio-e-il-mare).
- 48 *Sui bordi. Dove finisce il mare* (2013) di Francesca Cogni (vimeo.com/83447647).
- 49 Marco Rovelli, *Servi*, Feltrinelli, Milano, 2009.
- 50 *Terraferma* (2013) di Eugenio Crialese.
- 51 *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi.
- 52 *Io, l'altro* (2006) di Mohsen Melliti.
- 53 Alessandro Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 5.
- 54 Erri De Luca, *Mare Nostro*, in *Raccolto diurno*, Crocetti, Parma, 2021.
- 55 *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di Marco Tullio Giordana.
- 56 *Mediterranea* (2015) di Jonas Carpignano.
- 57 *Tornando a casa* (2011) di Vincenzo Marra.
- 58 Cristina Dalla Vecchia, *Lo screening del migrante*, Aracne, Roma,

- 2019, p. 286.
- 59 Pietro Bartolo, *Le stelle di Lampedusa. La storia di Anila e di altri bambini che cercano il loro futuro fra noi*, Mondadori, Milano, 2018.
- 60 Davide Enia, *Appunti per un naufragio*, Sellerio, Palermo, 2017.
- 61 Ivi, p. 17.
- 62 Ivi, p. 37.
- 63 Alessandra Marchioni, Intervista a Davide Enia, in www.piuculture.it/2018/12/davide-enia-a-lampedusa-ho-scoperto-la-frontiera-del-mio-linguaggio/
- 64 Ivi, p. 146.
- 65 <https://www.oliverilucio.it/opere/insieme-lampedusa>
- 66 Giorgio Bacci, *Confini. Viaggi nell'arte contemporanea*, Postmedia books, Milano, 2022.
- 67 Giorgio Bacci, *Arti migranti. Uno sguardo attuale a partire dal tema della barca*, in *Studi di Memofonte*, 24/2020, pp. 245-286.
- 68 <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/partecipanti/christoph-buechel>
- 69 Anne Ring Petersen, *Migration into art. Transcultural identities and art-making in a globalised world*, Manchester University Press, Manchester, 2017, posizioni 324-331.
- 70 <https://pierredelavie.com/radeau-de-lampeduse/>
- 71 <https://underwatermuseumlanzarote.com/it/museo-sottomarino/>
- 72 <http://vikmuniz.net/news/lampedusa-at-the-56th-venice-biennale>
- 73 <https://fondazionemamre.org/associazione/news/135-speranza-la-barca-dei-rifugiati.html>
- 74 <https://www.federicosecondo.org/larte-per-i-migranti/>
- 75 <https://www.ehabitat.it/2022/08/10/barca-mombarcaro-langhe/>
- 76 Giovanni Maria Bellu, *Ifantismi di Portopalo*, Mondadori, Milano, 1996.
- 77 *Approdo Italia* (2004) di Christian Bonatesta.
- 78 *Mare chiuso* (2012) di Andrea Segre e Stefano Liberti.
- 79 Aine O'Healey, *Witnessing history, recounting suffering*, in *Destination Italy*, cit., pp. 428-429.
- 80 Aine O'Healey, *Migrant Anxieties: Italian Cinema in a Transnational Frame*, Indiana University Press, Bloomington, 2019.
- 81 *Aprile* (1998) di Nanni Moretti.
- 82 *La nave dolce* (2012) di Daniele Vicari.
- 83 Antonella Ruggiero, *Italia una parola aperta*, in *Qualcosa è nell'aria*

- (2013).
- 84 Erri De Luca, *Solo andata*, in *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo*, Einaudi, Torino, 2005.
- 85 Massimo Bubola, *Senza catene (storia lampedusana)*, in *Senza catene* (2013).
- 86 Renato Zero, *Dal mare*, in *Il dono* (2005).
- 87 Samuele Bersani, *Barcarola albanese*, in *Freak* (1994).
- 88 Marmaja, *Il paradiso*, in *La carovana* (1995).
- 89 Gianmaria Testa, *Rock*, in *Da questa parte del mare* (2010).
- 90 Ivano Fossati, *Pane e coraggio*, cit.
- 91 Jovanotti, *Affermativo*, in *Oh, vita!* (2017).
- 92 Enzo Iacchetti, *Buon Natale*, in *Acqua di Natale* (2011).
- 93 Mirkoeilcane, *Stiamo tutti bene*, in *Secondo me* (2018).
- 94 Riccardo Saletti, *Anpalagan*, in *Marea cu sarea* (2017).
- 95 Rein, *Il naufragio del Kater i Rades*, in *Est!* (2007).
- 96 La Fame di Camilla, *28-03-1997*, in *La Fame di Camilla* (2009).
- 97 Elio e le Storie Tese, *LampedUSA*, inedito (2011).
- 98 Assalti Frontali, *Lampedusa lo sa*, in *Profondo rosso* (2011).
- 99 Giacomo Sferlazzo, *U mare unnavi corpi*, inedito (2013).
- 100 Iosonouncane, *Summer on a spiaggia affollata*, in *La macarena su Roma* (2011).
- 101 <http://www.museolaboratorioartecontemporanea.it/mostra/oggetti-migranti-dalla-traccia-alla-voce/>
- 102 Cfr. Giacomo Bacci, *Arti migranti*, cit., p.264.
- 103 Aine O’Healy, *Migrant anxieties*, cit. ebook.
- 104 Pippo Pollina, *Sanspapiers*, in *Racconti e canzoni* (2006).
- 105 Ilaria Turba, *Le désir de regarder loin*, Éditions du Mucem, Marsiglia, 2021. <https://www.ilariaturba.com/le-desir-de-regarder-loin/>
- 106 Giorgio Bacci, *Arti migranti*, cit., p. 271.
- 107 Erri De Luca, *L’ultimo viaggio di Sindbad*, Einaudi, Torino, 2003, p. 42.
- 108 Giorgio Bacci, *Arti migranti*, cit. pp. 259-60.
- 109 Ivi, pp. 257-258.
- 110 Mario Venuti, *Sulu*, in *Magneti* (2006).
- 111 I Luf, *Lampecrucis*, in *Delalter* (2016).
- 112 Francesca Prestia, *Mare nostrum*, in *Mare nostrum* (2016).
- 113 Nidi d’Arac, *Lu mare varcandu*, in *It/Aliens* (2016).
- 114 Marco Rovelli, *Il povero Cristo*, in *Portami al confine* (2020).

CAPÍTULO 4.

EL PODER

CAPITOLO 4.

IL POTERE

La condición de minoría legal del migrante es el elemento más relevante del aspecto político de la migración. Los emigrantes son individuos con una identidad precaria que sufren los efectos de una mega-máquina de guerra, un complejo dispositivo que opera a distintos niveles: jurídico, político, cultural y *-en última instancia, y antes que eso-* económico. Están excluidos de las sociedades que pretenden “acogerlos”, como un aristócrata podría decir que acoge a un sirviente en sus villas (pero el acto final de esta exclusión es la expulsión, o quizás mejor: la deportación); y, en términos más generales, están excluidos de las filas

La condizione di minorità giuridica del migrante è l'elemento più rilevante dell'aspetto politico delle migrazioni. Gli immigrati sono individui dall'identità precaria che subiscono gli effetti di una mega-macchina da guerra, un complesso dispositivo che funziona a diversi livelli: giuridico, politico, culturale e – in *ultima* istanza, e *prima* - economico. Essi vengono esclusi dalle società che dicono di “ospitarli”, esattamente come un aristocratico poteva dire di ospitare nelle sue ville un servo (ma l'atto finale di questa esclusione è l'espulsione, o forse, meglio: la deportazione); e, in termini più generali, vengono esclusi

de quienes pueden disfrutar de los “derechos humanos”. De hecho, como bien argumenta Žižek¹, los derechos humanos sólo se aplican en Occidente, concebidos además junto con la idea de ciudadanía, un concepto que es en sí mismo dirimente, exclusivo. La de los derechos humanos es una falsa universalidad, y esta ficción aparece en toda su evidencia cuando se considera precisamente la condición de los inmigrantes (no sólo de los inmigrantes ilegales).

De esta universalidad, *otros* quedan excluidos. No se les aplica y, por tanto, deja de ser universal y pasa a ser ficción. Se trata, con toda evidencia, de un estado paradójico: análogo al estado paradójico concebido con el concepto de *excepción* por Giorgio Agamben, donde aquel que es desterrado -*objeto de excepción*- es incluido en el derecho a través de su propia exclusión. El que es objeto de la excepción no puede decirse que esté dentro o fuera del ordenamiento jurídico, ya que el derecho se relaciona con él precisamente abandonándolo, dejándolo a sí mismo, a su *vida desnuda*, desprovisto de toda protección.

En todas las guerras, un bando tiene sus puestos avanzados, sus atalayas. Los centros de detención de “inmigrantes ilegales” que

dal novero di coloro che possono godere dei “diritti umani”. È solo per l’Occidente, infatti, come giustamente argomenta Žižek¹, che valgono i diritti umani, concepiti del resto insieme all’idea di cittadinanza, concetto che è esso stesso dirimente, esclusivo. Quella dei diritti umani è una falsa universalità, e questa finzione appare in tutta la sua evidenza quando si consideri appunto la condizione degli immigrati (non solo quelli clandestini).

Da questa universalità *gli altri* sono esclusi. Essa per loro non vale, e dunque smette di essere universale per trapassare in finzione. È, con ogni evidenza, uno stato paradossale: analogamente alla paradosalità pensata con il concetto di *eccezione* da Giorgio Agamben, dove chi viene messo al bando - *eccepito* - viene incluso nel diritto mediante la sua stessa esclusione. Chi è oggetto dell’eccezione non si può dire se sia dentro o fuori dall’ordinamento giuridico, dacché il diritto si pone in relazione con lui esattamente abbandonandolo, lasciandolo a sé, alla sua *nuda vita*, privo di qualsivoglia protezione.

In ogni guerra uno schieramento ha i suoi avamposti, le sue torri di guardia. I Centri di detenzione per “clandestini” che costellano l’Eu-

salpican Europa son los puestos avanzados de la guerra contra los inmigrantes. Terminales de una política basada en la exclusión. En un libro que dediqué a los centros de detención de inmigrantes² los llamé *lagers*: es decir, *campos donde la ley está suspendida* y donde, por tanto, la condición de los excluidos de la ley aparece en toda su concreción. La paradójica condición de los excluidos se exhibía, además, inconscientemente en el nombre que estos Centros -que hoy, más brutalmente, se llaman Centros de Identificación y Expulsión- recibieron en el momento de su creación por la ley Turco-Napolitano: *Centros de Residencia Temporal*.

Desde otra perspectiva, esos centros aparecen como arenas de sacrificio. Donde se realiza un acto de sacrificio hacia una víctima designada según la más clásica de las lógicas expiatorias. Esos centros, pues, sirven para mostrar a *la opinión pública* -un concepto muy ficticio, construido como tal por el sistema del Espectáculo- lo que normalmente se oculta: son los lugares donde se hace visible la invisibilidad constitutiva del inmigrante clandestino. Pero ojo, no es el inmigrante clandestino el que se hace visible -pues los hombres y mujeres individuales³²⁹ permanecen ocultos a la conciencia de los "es-

ropa sono gli avamposti della guerra agli immigrati. Terminali di una politica basata sull'esclusione. In un libro che ho dedicato ai Centri di detenzione per immigrati² li ho chiamati *lager*: ovvero *campi* dove il diritto si sospende, e dove perciò la condizione di coloro che sono esclusi dal diritto appare in tutta la sua concretezza. La condizione paradossale dell'escluso era stata del resto inconsapevolmente esibita nel nome che a questi Centri - che oggi, più brutalmente, si chiamano Centri di identificazione ed espulsione - era stato dato all'epoca della loro istituzione con la legge Turco-Napolitano: Centri di *Permanenza Temporanea*.

Da un'altra prospettiva quei centri appaiono come aree sacrificali. Dove si compie un atto di sacrificio nei confronti di una vittima designata secondo la più classica delle logiche espiatorie. Quei centri, allora, servono a mostrare all'*opinione pubblica* - concetto quanto mai finzionale, costruito in quanto tale dal sistema dello Spettacolo - ciò che normalmente è occultato: sono i luoghi dove l'invisibilità costitutiva del clandestino si rende visibile. Ma si badi, non è il clandestino a rendersi visibile - ché i singoli uomini e donne restano occultati alla coscienza degli "spettatori": ad

pectadores”: no se les da nombre ni rostro, nunca llegan a ser *personas*, sino que es la propia condición de clandestinidad, en su invisibilidad, la que se muestra. Y esta exhibición se produce en el acto sacrificial de la expulsión. Una mutilación corporal, un corte, el retorno al *otro* mundo de la barbarie, desterrado en la indistinción de un mundo ctónico. (El templo y lo sagrado, como es bien sabido, son los lugares de la separación). En estos centros se establece la distinción radical entre el interior y el exterior: entre lo humano y lo no humano. Si una posible definición del ser humano pudiera ser: “aquel que goza de los derechos propios de lo humano”, entonces en estos centros, los altares de sacrificio de la época actual, se sanciona que algunos seres no gozan de los derechos humanos y, por tanto, no son humanos.

No son humanos, los *hombres Negros*. *Sirven*. Sirven de muchas formas. Sirven, en primer lugar, como hombres negros. Que es la mejor manera de traducir el significado etimológico del término “almeja”. *Clam-des-tinus*. Lo que se oculta del día y odia la luz. El que permanece en la sombra. El hombre negro, invisible, confuso

essi non sono restituiti nome né volto, non diventano mai *persone* ma è la condizione di clandestinità stessa, nella sua invisibilità, a essere mostrata. E questa esibizione accade nell'atto sacrificale dell'espulsione. Una mutilazione corporale, un taglio, la restituzione al mondo *altro* della barbarie, cacciati nell'indistinzione di un mondo ctonio. (Il tempio e il sacro, com'è noto, sono i luoghi della separazione). In questi centri si opera il discrimine radicale tra il dentro e il fuori: tra gli umani e i non-umani. Se una possibile definizione dell'essere umano potrebbe essere: “colui che gode dei diritti che pertengono all'umano”, allora in questi centri, altari sacrificali dell'epoca presente, si sancisce che alcuni esseri non godono dei diritti umani, e dunque umani non sono.

Non sono umani, gli uomini neri. Essi *servono*. Servono in molte guise. Servono, anzitutto, in quanto uomini neri. Che poi è il modo migliore di rendere il senso etimologico del termine “clandestino”. *Clam-des-tinus*. Ciò che sta nascosto al giorno, e odia la luce. Chi sta nell'ombra. L'uomo nero, invisibile, confuso nella notte, privo di figura, di

en la noche, sin figura, sin contorno, sin rostro, sin nombre, sin identidad. Una gran masa oscura que se designa en su temible alteridad. El hombre del saco, eterna máquina del miedo. Y este es el primer sentido del sirviente: producir miedo. De cómo el miedo es un formidable recurso político han dicho muchos, y baste recordar al hombre que ideó la soberanía política moderna, Thomas Hobbes: el hombre renuncia voluntariamente a sus derechos en la medida en que tiene miedo del *otro* hombre, hecho lobo. Cuanto más se crea la imagen del otro como monstruo, más renunciará el individuo a sus derechos -por tanto, a sí mismo como humano, propiamente dicho- para salvar su vida. Producir miedo es esencial en momentos de emergencia como éstos, debido a la relación directamente proporcional entre el miedo y la renuncia a los derechos y el fortalecimiento del poder soberano. El sistema espectacular está ahí (también) para eso: produce fantasmas por naturaleza, y el coco es fácil de producir, es un efecto óptico de multiplicación. Basta hablar de inmigración cuando se habla de delincuencia y ya está, se crea un *marco* que queda grabado en las redes neuronales de por vida.

Pero cuanto más se concibe/pro-

contorni, di volto, di nome, di identità. Una grande massa oscura che viene designata nella sua paurosa alterità. L'uomo nero, eterna macchina da paura. Ed è questo il primo senso del servo: produrre paura. Di come la paura sia una formidabile risorsa politica hanno detto in tanti, e basti ricordare colui che ha pensato la sovranità politica moderna, Thomas Hobbes: l'uomo rinuncia volontariamente ai propri diritti nella misura in cui ha paura dell'*altro* uomo, fatto lupo. Più si crea l'immagine dell'altro in quanto mostro, tanto più l'individuo rinuncerà ai propri diritti – dunque a sé stesso in quanto umano, propriamente – per aver salva la vita. Produrre paura è essenziale in tempi d'emergenza come questi, per il rapporto direttamente proporzionale tra paura e rinuncia ai diritti e rafforzamento del potere sovrano. Il sistema Spettacolare è lì (anche) per questo: produce fantasmi per natura, e quello dell'uomo nero è facile da produrre, è un effetto ottico di moltiplicazione. Basta parlare di immigrazione quando si parla di criminalità e il gioco è fatto, si crea un *frame* che resta inciso nelle reti neurali vita natura durante.

Ma quanto più gli immigrati

Figura 4. 1.-

Figura 4. 1.-

MARCO ROVELLI LAGER ITALIANI

I centri di permanenza temporanea.

**Da Lampedusa a Milano, le storie
dei clandestini reclusi senza colpa.**

**Disperazione, solitudine, diritti
violati. Com'è possibile?**

La sconfitta di un paese civile.

Premessa di Erri De Luca.

Postfazione di Moni Ovadia.

duce a los inmigrantes como hombres negros, más se les animaliza y se les empuja a los márgenes de lo humano. Se les convierte, cada vez más, en cosas. Y, en particular, *máquinas* productivas. El tipo *ideal* de trabajador, siempre deseado por un sistema basado únicamente en el beneficio: como invisibles, no tienen nada de lo que quejarse, que reclamar, y pueden ser utilizados exactamente como máquinas.

Llegados a este punto, es necesario hacer una aclaración: cuando digo ilegales, no me refiero únicamente a los inmigrantes *irregulares* sin permiso de residencia (“ilegales”). Me refiero al inmigrante *tout court*. Sí, porque cualquier inmigrante es un inmigrante ilegal. Un inmigrante regular, cuya condición de regularidad está vinculada a la posesión de un contrato de trabajo, puede pasar en cualquier momento a la condición de ilegal: un inmigrante regular es siempre un inmigrante ilegal en potencia. Siempre está sometido a un chantaje constante: o mantiene su empleo en las condiciones que se le ofrecen o corre el riesgo de ser anulado como persona. Excluido de las filas de los que pueden disfrutar de los derechos universales. Pero si los derechos universales son intangibles, el hecho de que pueda

vengono concepit/prodotti in quanto uomini neri, tanto più vengono animalizzati e respinti ai margini dell’umano. Vengono resi, sempre di più, cose. E, in particolare, *macchine* produttive. Il tipo *ideale* del lavoratore, da sempre desiderato da un sistema fondato esclusivamente sul profitto: in quanto invisibili, essi non hanno nulla da reclamare, da rivendicare, e possono essere usati esattamente come macchine.

A questo punto, è necessaria una puntualizzazione: quando dico clandestino, non mi riferisco solo agli immigrati *irregolari*, senza permesso di soggiorno (“illegali”). Mi riferisco invece all’immigrato *tout court*. Sì, perché qualsiasi immigrato è un clandestino. Un immigrato regolare, essendo la sua condizione di regolarità legata al possesso di un contratto di lavoro, può in qualsiasi momento essere cacciato nella condizione di clandestinità: un immigrato regolare è sempre un clandestino potenziale. Egli è sempre soggetto a un ricatto costante: o mantiene il lavoro alle condizioni che gli sono offerte o rischia di essere nullificato in quanto persona. Escluso dal novero di coloro che possono godere dei diritti universali. Ma se i diritti universali sono intangibili, il fatto che egli possa

perderlos implica que la universalidad del derecho tampoco se aplica a él. El inmigrante legal ya es una persona inferior en comparación con el “ciudadano”. Y esta inferioridad está ligada a la esfera del trabajo. Es en el trabajo, por tanto, donde debemos ir a buscar las razones últimas de esta producción de seres excluidos de la universalidad del derecho. Nos ocuparemos de ello en un capítulo posterior.

Mientras tanto, en relación al estado de minoría de edad jurídica del migrante, observamos que, si la representación de la condición migrante en las artes encuentra su lugar de elección en el mar, como contenedor universal de una tragedia que despierta compasión por la víctima, mucho menos investigada es la condición del migrante como sujeto atrapado en relaciones y dispositivos de poder, y menos aún como sujeto que ejerce alguna forma de resistencia contra ellos. El viaje y el mar aluden a un imaginario ciertamente universal, aluden a una condición existencial del ser humano: pero ¿es menos universal la condición del ser humano como sujeto concreto concretamente situado dentro de relaciones de poder espaciotemporalmente dadas? Representar el mar, y la muerte

perderli implica che nemmeno per lui vige l'universalità del diritto. L'immigrato regolare è già una persona inferiore rispetto al “cittadino”. E questa inferiorità è legata alla sfera del lavoro. È nel lavoro, dunque, che occorrerà andare a trovare le ragioni ultime di questa produzione di esseri esclusi dall'universalità del diritto. Di questo tratteremo in un capitolo successivo.

Ma intanto, in relazione allo stato di minorità giuridica del migrante osserviamo che se la rappresentazione della condizione migrante nelle arti trova il suo luogo d'elezione nel mare, in quanto contenitore universale di una tragedia che suscita compassione per la vittima, assai meno indagata è la condizione del migrante in quanto soggetto preso in rapporti e dispositivi di potere, e ancor meno in quanto soggetto che mette in atto una qualche forma di resistenza nei loro confronti. Il viaggio e il mare alludono a un immaginario che è certo universale, alludendo a una condizione esistenziale dell'umano: ma è forse meno universale la condizione dell'essere umano come soggetto concreto e concretamente situato entro rapporti di potere spaziotemporalmente dati? Rappresentare il mare, e la morte

ligada a él, es una forma legítima y obligada de representar la condición migrante, pero si ello no va unido a la representación de sus condiciones materiales de existencia, corre el riesgo de ser una fácil estratagema retórica para evocar y suscitar la piedad en el espectador de la obra sin llevarle a reflexionar sobre la realidad material de esa víctima por la que se busca compasión.

LA CLANDESTINA

El término clandestino puede ser utilizado en contextos muy diferentes, por interlocutores muy distintos y con intenciones muy diversas, adquiriendo así significados muy diferentes. En el discurso público, clandestino ha adquirido una connotación decididamente negativa: es un nombre indefinido y colectivo para esa gran masa oscura designada en su temible alteridad que he mencionado antes. En la representación artística, esta connotación negativa desaparece. Pero incluso en este caso el concepto de clandestino puede vincularse a una representación humanitaria y compasiva, o a su posible agencia.

El primer caso es frecuente en canciones más mainstream, como en la citada *Clandestino* de Toto Cutugno (“Clandestino, que sue-

ad esso legata, è un modo legittimo e doveroso di rappresentare la condizione migrante, ma se questo non si lega alla rappresentazione delle sue condizioni materiali di esistenza rischia di essere un facile stratagemma retorico di evocare e suscitare pietà nel fruitore dell’opera senza condurlo a riflettere sulla realtà materiale di quella vittima per la quale si chiede compassione.

IL CLANDESTINO

Il termine clandestino può essere usato in contesti molto diversi, da locutori molto diverse e con intenzioni molto diverse, assumendo così significazioni altrettanti diverse. Nel discorso pubblico, clandestino ha assunto una connotazione decisamente negativa: è un nome indefinito e collettivo per indica quella grande massa oscura designata nella sua paurosa alterità di cui dicevo prima. Nella rappresentazione artistica, questa connotazione negativa scompare. Ma anche in questo caso il concetto di clandestino può essere legato a una rappresentazione umanitaria e compassionevole, oppure a una sua possibile agency.

Il primo caso è frequente nelle canzoni più mainstream, come nella già citata *Clandestino* di Toto Cutugno (“Clandestino,

ñas con otra tierra por descubrir / Clandestino, que la esperanza es la última en morir / Clandestino, que arriesgas y vendes cara tu piel / Clandestino, que pide ayuda al cielo y a las estrellas”) o en el hipervital *Clandestini* de Riccardo Cocciantè³ (Somos los extranjeros / Los clandestinos / Nosotros, hombres y mujeres / Sólo vivos / Somos los vencidos / Vencidos y derrotados / Y si perdemos / No perdemos nada / Y nada es nada / No cuenta nada / Somos los que no tienen inmunidad / En el mundo somos / La nada / Somos hijos y madres / Y padres e hijos / Somos los extranjeros / Los sin papeles / Somos los parias / Y los okupas / Somos los extranjeros / Del mundo entero / Dondequiera que estemos / Estamos fuera / Oh Notre Dame / Y te pedimos / Asilo Asilo”).

El clandestino, como criatura de las sombras, es el que no tiene rostro - “Partamos juntos / sin cadenas / pero cuántos dolores / la libertad / que está aquí cerca / es el rostro nuevo de nuestro rostro que es clandestino”, canta Massimo Bubola en la citada *Senza catene* (*historia lampedusana*); y es el que no tiene nombre - “Pe’ denaro ammore o pe’ curiosità / pe’ fuji’ d’a guerra o nu se fa truva’ / senza nomme e senza età / si me vuo’ a

che sogni un’altra terra da scoprire / Clandestino, che la speranza è l’ultima a morire / Clandestino, che rischi e vendi cara la tua pelle / Clandestino, che chiedi aiuto al cielo e alle stelle”) o nella ipervittimaria *Clandestini* di Riccardo Cocciantè³ (Noi siamo gli stranieri / I clandestini / Noi uomini e donne / Soltanto vivi / Noi siamo gli sconfitti / Battuti e vinti / E se noi perdiamo / Perdiamo niente / E niente è niente / Non conta niente / Noi siamo chi non ha / L’immunità / Nel mondo noi siamo / La nullità / Noi siamo figli e madri / E padri e figli / Noi siamo gli stranieri / I clandestini / Noi siamo gli esclusi / E gli abusivi / Noi siamo gli stranieri / Del mondo intero / Dovunque noi siamo / Noi siamo fuori / O Notre Dame / E noi ti domandiamo / Asilo Asilo”).

Il clandestino, in quanto creatura dell’ombra, è colui che non ha volto - “Partiamo insieme / senza catene / ma quante pene / la libertà / che è qui vicina / è il nuovo volto del nostro volto che è clandestino”, canta Massimo Bubola nella già citata *Senza catene* (*storia lampedusana*); ed è colui che non ha nome - “Pe’ denaro ammore o pe’ curiosità / pe’ fuji’ d’a guerra o nu se fa truva’ / senza nomme e senza età / si me vuo’ a casa mia

casa mia ll'aggiovata ggìa", canta Almamegretta in *Rootz*⁴. No te-ner rostro y no tener nombre son dos maneras de decir lo mismo, ya que el rostro -como teoriza Lévinas⁵ - es el acontecimiento de la presentación del Otro ante mí, es el Otro el que entra, en su ajenidad e inaccesibilidad, en relación con-migo. El rostro no son los rasgos somáticos, ni siquiera las categorías generales en las que puedo encuadrar al portador de ese rostro: en cambio, es lo que constantemente excede mi conocimiento. "Llama-mos Rostro a la manera en que el Otro se me presenta... esta manera no consiste en asumir, ante mi mirada, la figura de un tema, en mostrarse como un conjunto de cualidades que forman una imagen. El rostro del Otro destruye a cada instante y va más allá de la imagen plástica que deja en mi mente"⁶. El rostro, entonces, es la irrupción del Otro que pone en crisis mis categorías conceptuales: es el afuera respecto de lo ya conocido, lo que no puede ser comprendido en mis categorías, lo que las perturba y perturba.

Es para no ponerse en crisis, para habitar cómodamente en lo ya conocido, que se niega a entrar en relación con el Otro, con su Rostro. Los ilegales son una masa indistinta, como los migrantes³³⁸ en gene-

ll'aggio truvata ggìa", cantano gli Almamegretta in *Rootz*⁴. Non avere volto e non avere nome sono due modi di dire la stessa cosa, poiché il volto - come teorizza Lévinas⁵ - è l'evento del presentarsi dell'Altro a me, è l'Altro che entra, nella sua estraneità e nella sua inaccessibilità, in relazione con me. Il volto non sono i tratti somatici, e nemmeno le categorie generali entro cui posso inquadrare il portatore di quel volto: esso è invece ciò che eccede costantemente la mia conoscenza. "Noi chiamiamo Volto il modo con cui si presenta l'Altro a me...questo modo non consiste nell'assumere, di fronte al mio sguardo, la figura di un tema, nel mostrarsi come un insieme di qualità che formano un'immagine. Il Volto dell'Altro distrugge ad ogni istante e oltre-passa l'immagine plastica che mi lascia nella mia mente"⁶. Il volto, allora, è l'irruzione dell'Altro che mette in crisi le mie categorie concettuali: esso è il fuori rispetto al già noto, ciò che non può essere compreso nelle mie categorie, ciò che le turba e le perturba.

È per impedire di essere messi in crisi, per dimorare comodamente nel proprio già noto, che ci si rifiuta di entrare in relazione con l'Altro, con il suo Volto. I clandestini sono una massa indistin-

ral, que nunca tienen un nombre propio, como ya se ha dicho en un capítulo anterior. No tienen nombre, no se les pregunta, no se mira su Rostro.

“Soy aquel que se aloja en vuestras heridas / Aferrado a la lluvia de vuestras vidas / Soy aquel que llegó nadie sabe cómo / Soy aquel cuyo nombre nunca preguntasteis”, canta Paolo Capodacqua en *L'uomo senza nome*⁷. El inmigrante ilegal no tiene nombre porque nadie se lo ha preguntado, porque su papel es estar sumergido en esa masa oscura designada como temible alteridad.

AGRESIONES ENEA

Y así, un grupo militante como los Assalti Frontali da un nombre al inmigrante clandestino: y es el de Enea⁸. El que es considerado el fundador de la civilización itálica es un refugiado que huye de una guerra, un inmigrante ilegal sin permiso de residencia. “Canto a las armas y al primer héroe que desde una playa / llegó a Italia y el que viaja / refugiado por su destino / hoy como hoy sería un inmigrante ilegal / Eneas pero a dónde vas / sin permiso de residencia para ti hay problemas / venga vámonos, que Eolo nos ayude”. Pero los Assalti Frontali saben que

ta, como i migranti in genere, che non hanno mai nome proprio, come si diceva in un capitolo precedente. Non hanno nome, non glielo si chiede, non ci si guarda il loro Volto.

“Sono quello che alloggia nelle proprie ferite / Aggrappato alla pioggia delle vostre vite / Sono quello arrivato nessuno sa come / Sono quello a cui tu non hai mai chiesto il nome”, canta Paolo Capodacqua in *L'uomo senza nome*⁷. Il clandestino non ha nome perché nessuno glielo ha chiesto, Perché il suo ruolo è essere sommerso in quella massa oscura designata in quanto paurosa alterità.

ASSALTI ENEA

E allora un gruppo militante come gli Assalti Frontali un nome glielo danno al clandestino: ed è quello di Enea⁸. Colui che viene considerato il fondatore della civiltà itálica è un profugo che scappa da una guerra, un clandestino senza permesso di soggiorno. “Canto le armi e il primo eroe che da una spiaggia / giunse in Italia e lui che se la viaggia / profugo per suo destino / oggi come oggi sarebbe un clandestino / Enea ma dove vai, Enea ma dove vai / senza il permesso di soggiorno per te sono guai / forza partiamo, che Eolo ci aiuti”. Ma gli Assal-

Figura 4. 2.-

Figura 4.2.-



el término clandestino tiene una connotación negativa en el discurso público, y por eso primero lo utilizan y luego lo deconstruyen: “nunca llamamos clandestino a un hombre / porque detrás de cada uno siempre hay una idea / que hace grande el mundo como hizo Eneas”.

Yo mismo -en libros y canciones- he utilizado repetidamente la palabra *clandestino*, en relación con el poder que lo designa como tal. Lo clandestino no es una condición existencial, ni mucho menos metafísica, sino una condición jurídica determinada por dispositivos y relaciones de poder. Sólo desde esta perspectiva puede utilizarse como reivindicación política.

Escribí en *Servi*: “Clandestino es una palabra “viva”, es esa palabra que sirve para designar un mundo indistinto, el mundo de la sombra precisamente, de los “hombres negros”. Es una palabra ofensiva, descalificadora, que tiende a la minorización de aquellos a los que se refiere esa palabra. Pero en esa designación dice precisamente una verdad: que hay un sujeto negado, que reclama una existencia ante el derecho. Que dice -como cantaba Manu Chao- “yo existo”. A pesar de que su palabra me designa como ilegal, existo. Y

ti Frontali sanno che il termine clandestino ha una connotazione negativa nel discorso pubblico, e allora prima lo usano per poi de-costruirlo: “non chiamiamo mai un uomo clandestino / perché dietro ognuno c’è sempre un’idea / che fa grande il mondo come fu quella di Enea”.

Io stesso - nei libri e nelle canzoni - ho usato ripetutamente la parola *clandestino*, in relazione al potere che lo designa tale. Clandestino non è una condizione esistenziale, né tantomeno metafisica, ma una condizione giuridica determinata da dispositivi e rapporti di potere. Solo partendo da questa prospettiva può essere usata, in chiave di rivendicazione politica.

Scrivo in *Servi*: “Clandestino è una parola “viva” - è quella parola che serve a designare un mondo indistinto, il mondo dell’ombra appunto, degli “uomini neri”. Una parola offensiva, squalificante, che tende alla minorizzazione di chi con quella parola è indicato. Ma in quella designazione, dice appunto una verità: che c’è un soggetto negato, che rivendica un’esistenza prima ancora che il diritto. Che dice - come ha cantato Manu Chao - “io esisto”. Nonostante la vostra parola che mi designa in quanto

mi existencia produce derechos, porque soy un hombre, simplemente por ser un hombre. Y reclamo los derechos de un hombre. Al fin y al cabo, es el mismo proceso que el de los *sanculots*: una palabra ofensiva, que designaba a los que no llevaban *culottes* y que, como proletarios, no formaban parte del mundo de los que tenían derecho a hablar. Al igual que los *sanculots* reivindicaban la palabra, conscientes de que eran un súbdito, también lo hacían los *clandestinos*. Posiblemente sin Thermidor, claro...”⁹.

SERVICIOS

En una canción, utilicé la palabra *clandestino* en relación con el garrote del poder que le priva de su libertad convirtiéndole en un objeto menor, expuesto tanto a la violencia legal como a la física. “Con el palo / expulsa al animal impertinente / al campo / con la aprobación del pueblo. Con el palo / expulsar al animal impertinente / clandestino / por el reinado del pueblo muerto”. La canción se titulaba *Il campo*¹⁰, y el campo era el centro de detención de in-migrantes ilegales, del que hablaremos en breve, y sobre el que había escrito el libro anterior a *Servi*, o *Lagers italiani*.

El palo, o porra, es un símbo-

illegale, io esisto. E la mia esistenza produce diritto, perché sono un uomo, semplicemente per il fatto di essere uomo. E rivendico i diritti di un uomo. È lo stesso procedimento, del resto, dei *sanculotti*: parola offensiva, che designava chi non portava le *culottes*, e che, proletario, non faceva parte del mondo di chi aveva diritto di parola. Come i *sanculotti* rivendicarono la parola, comprendendo di essere un soggetto, così, allo stesso modo sia anche per i *clandestini*. Possibilmente senza Ter-midoro, s'intende...”⁹.

SERVI

In una canzone, usavo la parola *clandestino* in relazione al bastone del potere che lo priva della libertà facendone oggetto minore, esposto alla violenza sia giuridica che fisica. “Col bastone / scaccia l'animale impertinente / dentro il campo / con l'approvazione della gente. Col bastone / scaccia l'animale impertinente / clandestino / per lo regno della morta gente”. La canzone si intitolava *Il cam-po*¹⁰, e il campo era il centro di detenzione per migranti illegali, di cui tratteremo a breve, a proposito del quale avevo scritto il libro precedente a *Servi*, ovvero *Lager italiani*.

Il bastone, o il manganello, è un

Figura 4. 3.-

Figura 4.3.-



lo tradicional de mando y su-
misión, que en el imaginario va
unido a su versión reciente que
es la porra, el palo corto asocia-
do a la violencia del escuadris-
mo fascista y luego a la función
antidisturbios de la policía y los
carabinieri: “entonces esa gente,
amigo y hermano / con la porra
viene a ahuyentarlos”, cantan los
Radici nel Cemento en *Sogno
albanese*¹¹. Inevitablemente, la
figura de la policía aparece en las
representaciones artísticas aso-
ciada principalmente a la repre-
sión de las demandas de libertad
de los inmigrantes, a su reivin-
dicación del derecho de circu-
lación que pertenece a los seres
humanos.¹²

El policía, entonces, es el que
“mantiene el orden” con su bas-
tón en los centros de detención
cometiendo la violencia que
documenté en Italian Lagers, e
incluso antes de eso es el “comi-
sario” de Fossati que ya hemos
visto, el que “en el barco que
está demasiado lleno” no puede
enviarnos de vuelta: es la encar-
nación del muro-frontera que
divide los mundos y los seres hu-
manos en un dentro y un fuera.

El policía es el que “intimida”,
como dice Erri De Luca (que,
por otra parte, había escrito un
prefacio a *Italian Lagers*) en *Sola*

simbolo tradizionale di comando
e di sottomissione, che nell'im-
maginario va insieme alla sua ver-
sione recente che è il manganel-
lo, il bastone corto associato alla
violenza dello squadristo fascista
e poi alla funzione antisommossa
di polizia e carabinieri: “poi quel
popolo amico e fratello / con il
manganello li viene a cacciar”,
cantano i Radici nel Cemento in
Sogno *albanese*¹¹.

Inevitabilmente, la figura delle
forze dell'ordine compare nella
rappresentazioni artistiche
come principalmen-te associata
alla repressione delle istanze di
libertà del migrante, alla loro
rivendicazione del diritto di
movimento che appartiene agli
esseri umani.¹²

Il poliziotto, allora, è
colui che “mantiene l'ordine”
col ba-stone nei centri di
permanenza commettendo le
violenze che ho documentato in
Lager italiani, e ancor prima è
il “commissario” di Fossati che
abbiamo già visto, quello che
“sulla barca troppo piena”
non ci può rimandare: è
l'incarnazione del confine-
muro che divide i mondi e gli
esseri umani in un dentro e in
un fuo-ri.

Il poliziotto è colui che
“fa prepotenza”, come dice
Erri De Luca (il quale
peraltro aveva scritto una
prefazione proprio a

andata musicada por el Canzoniere Greco Salentino, aunque esa intimidación aparezca como un remanente de toda la infamia sufrida por los que partieron: “Ningún policía puede intimidarnos / más de lo que ya hemos sido intimidados / seremos los siervos, los niños que no hacéis / nuestras vidas vuestros libros de aventuras”.

EL DOCUMENTO

Es una de las figuras más relevantes del control y la división de la humanidad en un dentro y un fuera, de lo que podemos llamar un nuevo feudalismo a escala planetaria. El filósofo Joseph Carens escribió: “la ciudadanía en las democracias es el equivalente moderno de un privilegio feudal: una condición hereditaria que mejora enormemente las oportunidades en la vida”¹³. El pasaporte es el signo en el que se inscribe una larga historia, primero europea y ahora planetaria: como afirma Donatella Di Cesare en *Stranieri residenti*, el pasaporte “está estrechamente vinculado al nacimiento del Estado y a su monopolio de la violencia. Más que certificar la identidad del individuo, el pasaporte certifica la pertenencia a un Estado. Quien no tiene pasaporte, no tiene ciudadanía, no tiene identidad”¹⁴.

Lager italiani) nella *Sola andata* musicata dal Canzoniere Greco Salentino – anche se quella prepotenza appare come un resto di tutta l’infamia subita da chi si è messo in viaggio: “Nessuna polizia può farci prepotenza / più di quanto già siamo stati offesi / faremo i servi, i figli che non fate / le nostre vite i vostri libri di avventura”.

IL DOCUMENTO

Il documento è una delle figure più rilevanti del controllo e della divisione dell’umanità in un dentro e in un fuori, di quello che possiamo definire un nuovo feudalesimo su scala planetaria. Ha scritto il filosofo Joseph Carens, “la cittadinanza nelle democrazie è l’equivalente moderno di un privilegio feudale – una condizione ereditata che migliora enormemente le possibilità di vita”¹³. Il passaporto è il segno in cui precipita una lunga storia prima europea e oggi planetaria: come afferma Donatella Di Cesare in *Stranieri residenti*, il passaporto “è strettamente legato alla nascita dello Stato e al suo monopolio di violenza. Più che attestare l’identità del singolo, il passaporto certifica l’appartenenza a uno Stato. Chi non ha passaporto, non ha cittadinanza, non ha identità”¹⁴.

Figura 4. 4.-

Figura 4.4.-



EXTRANJEROS

Canta Dimartino en *Niente da dichiarare*¹⁵: “Corre bajo el cielo, no puede hacerte daño, / evita preocuparte por la policía o los pasaportes, / los timbres fiscales, el dinero en efectivo son sólo documentos, / sólo trozos de papel y nada más”. Por desgracia, a pesar de los consejos de quienes tienen papeles y no se preocupan demasiado por ellos, al inmigrante ilegal, definido por su condición de *sans papiers*, *le resulta difícil* correr con tanta despreocupación y, sobre todo, demasiado a menudo le perjudica. Ser indocumentado, por otra parte, es una propiedad eminente de la condición clandestina de la que no puede escapar: y esta condición a menudo está representada precisamente por la ausencia de documentos. Es el caso, por ejemplo, de *Cara Italia* de Ghali (“Me dice que lo sabía, pero no me lo creo, no soy tonto / Hay quien tiene la mente cerrada y se ha quedado atrás, como en la Edad Media / El periódico abusa de él, habla del extranjero como si fuera un extraterrestre / Sin pasaporte, en busca de dinero”) o de *Stelle marine*¹⁶ de Luci della centrale elettrica (“En esta noche / Algunos vencen los desiertos / Los monstruos del mar sus destinos / Tienen las marcas en las muñecas de sueños enormes y documentos falsos”).

STRANIERI

Canta Dimartino in *Niente da dichiarare*¹⁵: “Corri sotto il cie-lo, non ti può far male, / evita di preoccuparti della polizia o dei passaporti, / le marche da bollo, i contanti sono solo documenti, / solo pezzi di carta e niente più.”. Purtroppo, nonostante i consigli di chi il documento lo ha e può non preoccuparsene troppo, al clandestino, definito dalla sua condizione di *sans papiers*, riesce difficile correre con tale spensieratezza, e soprattutto troppo spesso gli fa male. L'essere senza documenti è invece una proprietà eminente della condizione di clandestino da cui non può fuggire: e tale condizione viene rappresentata spesso proprio dall'assenza di documenti. È il caso, per esempio, di *Cara Italia* di Ghali (“Mi dice lo sapevo, ma io non ci credo, mica sono scemo / C'è chi ha la mente chiusa ed è rimasto indietro, come al Medioevo / Il giornale ne abusa, parla dello straniero come fosse un alieno / Senza passaporto, in cerca di denaro”) o di *Stelle marine*¹⁶ delle Luci della centrale elettrica (“In questa notte / Alcuni superano i deserti / I mostri marini i loro destini / Hanno i segni sui polsi dei sogni enormi e documenti falsi”).

QUERIDA ITALIA

En varias películas, el documento es un elemento clave, empezando por una de las primeras que describe las migraciones a Italia, *Lamerica*, de Amelio, donde el pasaporte es un elemento clave de la historia: en esta historia, se pone de manifiesto el estrechísimo vínculo ya mencionado entre pasaporte e identidad. Uno de los italianos representados, Gino, ya no encuentra su pasaporte, único objeto material que probaba su diferencia con la masa de albaneses: y éste es el clímax de su pérdida de identidad, que comenzó con la pérdida de su coche, signo de su estatus privilegiado, y continuó con su ropa, intercambiada por la de otros albaneses.

“Gino pierde su pasaporte, y por tanto su identidad, en el mismo momento en que la declara: el policía albanés le pregunta “¿quién eres?” y él, por primera vez en la película, dice su “apellido y nombre”, y es ahí donde le arrebatan su identidad”¹⁷ “

El documento falso sobre el que canta *Le luci della centrale elettrica* se convierte en un vector de fluidez identitaria capaz de sortear las rígidas barreras de las fronteras estatales. En la novela *Madre piccola* de Ali Farah¹⁸, por ejemplo, la prota-

CARA ITALIA

In diversi film il documento è un elemento chiave, a partire da uno dei primi che rappresentano le migrazioni verso l'Italia, ovvero *Lamerica* di Amelio, dove il passaporto è un elemento chiave della storia: in questa storia si rileva lo strettissimo nesso sopra citato tra passaporto e identità. Uno degli italiani rappresentanti, Gino, non ritrova più il suo passaporto, il solo oggetto materiale a provare la sua differenza rispetto alla massa degli albanesi: ed è il momento culminante della sua perdita di identità – iniziata con la perdita dell'automobile, segno della sua condizione privilegiata, e proseguita con i vestiti, scambiati con altri albanesi.

“Gino perde il passaporto, quindi l'identità, nel momento stesso in cui la dichiara: il poliziotto albanese gli chiede “chi sei” e lui per la prima volta nel film dice il suo “cognome e nome”, ed è proprio lì che gli viene sottratta l'identità”¹⁷

Il documento falso di cui cantavano *Le luci della centrale elettrica* diventa un vettore di fluidità identitaria che possa aggirare le rigide barriere dei confini statali. Nel romanzo *Madre piccola* di Ali Farah¹⁸, per esempio, la protagonista italo-somala, Do-

Figura 4. 5.-

Figura 4.5.-



dos de Somalia: y la culminación de esta autooblación está en el regalo que hace de su pasaporte italiano a los necesitados. Como dice en la novela el marido de Domenica, también refugiado somalí: “Tiene esta libertad de entrar y salir, de cruzar fronteras, un don realmente grande que no le envidio, pero que siento que comparto”.

EL CAMPO

“Ninguna paradoja de la política contemporánea está más impregnada de amarga ironía que la brecha entre los esfuerzos de los idealistas sinceros, que insisten tenazmente en considerar ‘inalienables’ los derechos humanos de los que en realidad sólo disfrutaban los ciudadanos de los países más prósperos y civilizados, y la situación de los privados de derechos, que no ha dejado de empeorar hasta el punto de que el campo de internamiento (antes de la Segunda Guerra Mundial la excepción y no la regla para los apátridas) se ha convertido en la solución actual al problema de la residencia de las personas *desplazadas*”¹⁹. El apátrida era una anomalía: no encajaba en el sistema estatal, que sólo garantizaba derechos a los ciudadanos. Era un “fuera de la ley por definición, estaba completamente a

Axad, si spende per aiutare i profughi dalla Somalia: e il culmine di questa oblazione di sé è nel dono ch’ella fa del proprio pasaporto italiano a chi ne ha bisogno. Come afferma nel romanzo il marito di Domenica, profugo somalo egli stesso: “Lei ha questa libertà di muoversi dentro e fuori, di attraversare le frontiere, un dono davvero grande che non le invidio, ma che sento di condividere”.

IL CAMPO

“Nessun paradosso della politica contemporanea è più pervasivo di amara ironia del divario fra gli sforzi di sinceri idealisti, che insistono tenacemente a considerare «inalienabili» diritti umani in realtà goduti soltanto dai cittadini dei paesi più prosperi e civili, e la situazione degli individui privi di diritti, che è costantemente peggiorata, sino a fare del campo d’internamento (prima della seconda guerra mondiale l’eccezione piuttosto che la regola per gli apolidi) la soluzione corrente del problema della residenza delle «*displaced persons*»”¹⁹.

L’uomo senza patria è un’anomalia: non si inquadrava nel sistema statale, che garantiva i diritti solo ai cittadini. Egli era un vero e proprio “fuorilegge per definizione, si trovava

merced de la policía, que no tenía reparos en cometer alguna ilegalidad para aligerar la carga de los *indésiderables*”²⁰. Un *fuera de la ley*. Un *bandido*. Al igual que hoy, los proscritos y los bandidos son esos hombres sin patria que cruzan las fronteras sin identidad, y sobre los que la policía tiene todo el poder, porque la ley los *excluye*, los descarta. Están sometidos a un *estado de excepción* permanente. Y para ellos los campos de internamiento se convierten en su hogar imposible, el único sustituto del territorio nacional. En los campos, el refugiado vuelve a ser exiliable. Ya en los años 30 era la única patria que el mundo podía ofrecer a los apátridas”²¹.

La desgracia de estos proscritos, señala Arendt, consiste sobre todo en no pertenecer ya a ninguna comunidad. Para ellos ya no existe ninguna ley. “También los nazis, en su obra de exterminio, privaron primero a los judíos de toda condición jurídica, de ciudadanía de segunda clase, y los aislaron del mundo de los vivos agrupándolos en guetos y *Lagers*; y, antes de poner en funcionamiento las cámaras de gas, los ofrecieron al mundo, constatando con satisfacción que nadie los quería. En otras palabras, se creó una condición de completa privación de derechos antes de pisotear el derecho a la vida”²².

completamente alla mercè della polizia che non si faceva scrupolo di commettere qualche illegalità pur di diminuire il fardello degli *indésiderables*.”²⁰ Un *fuorilegge*. Un *bandito*. Come oggi sono fuori-legge e banditi quegli uomini senza patria che attraversano i confini privi di identità, e sui quali la polizia ha pieno potere, poiché il diritto li esclude – li *eccepisce*. Essi soggiacciono a uno *stato di eccezione* permanente. E per loro i campi di internamento diventano la loro impossibile dimora, unico surrogato del territorio nazionale. Nei campi si rende nuovamente esiliabile il profugo. “Già negli anni trenta questa era l’unica patria che il mondo aveva da offrire all’apolide”²¹,

La disgrazia di questi fuorilegge, nota la Arendt, consiste soprattutto nel non appartenere più ad alcuna comunità. Per loro non esiste più alcuna legge. “Anche i nazisti, nella loro opera di sterminio, hanno per prima cosa privato gli ebrei di ogni status giuridico, della cittadinanza di seconda classe, e li hanno isolati dal mondo dei vivi ammassandoli nei ghetti e nei *Lager*; e, prima di azionare le camere a gas, li hanno offerti al mondo constatando con soddisfazione che nessuno li voleva. In altre parole, è stata creata una

Los apátridas carecen de un lugar en el mundo. Su trato no depende de lo que hacen, sino de lo que son. Exactamente la condición de los inmigrantes que acaban en- carcelados/excluidos en Centros de Residencia Temporal - nuestros *lagers*, nuestros *campos* donde la ley está totalmente suspendida, donde reina un verdadero *estado de excepción*. La pérdida de la patria significa la expulsión de la humanidad, que resulta ser un concepto abstracto, vacío, sin asidero. Los sin techo no tienen voz, ya no tienen lenguaje (entendido, en la estela de Aristóteles, como la especificidad del hombre como ser dotado del poder de pensar y hablar, es decir, de regular la convivencia -por tanto, de hacer política- con la palabra). Son esclavos (que de hecho Aristóteles no contaba entre los humanos).

Los apátridas son la *vida desnuda*. Y “el mundo no ha encontrado nada sagrado en la desnudez abstracta del ser-hombre”. *En efecto, el hombre*. No hay nada sagrado: la supuesta sacralidad de los derechos humanos se hace añicos ante la desnudez del apátrida. Él, en realidad, es un *homo sacer*, asesnable e insaclicable.

Hannah Arendt cierra el noveno capítulo de su libro con esta lúcida, y terrible, visión: “La existencia

condición de completa ausencia de derechos prima de calpestar el derecho a la vida.”²²

I senza patria mancano di un posto al mondo. Il loro trattamento non dipende da ciò che fanno, ma da ciò che sono. Esattamente la condizione dei migranti che finiscono reclusi/esclusi nei Centri di Permanenza Temporanea – i *nostri* lager, i nostri *campi* dove il diritto è totalmente sospeso, dove regna un vero e proprio *stato di eccezione*. La perdita della patria significa espulsione dall'umanità – che si rivela un concetto astratto, vuoto, senza presa. I senza patria non hanno voce, non hanno più linguaggio (inteso, sulla scorta di Aristotele, come specificità dell'uomo in quanto essere dotato del potere di pensare e parlare, ovvero di regolare la convivenza – dunque di far *politica* – con la parola). Sono schiavi (che infatti Aristotele non annoverava fra gli umani).

I senza patria sono *nuda vita*. E “il mondo non ha trovato nulla di sacro nell'astratta nudità dell'essere-uomo”. *Uomo senz'altro*. Non c'è nulla di sacro: la presunta sacralità dei diritti umani si infrange davanti alla nudità del senza patria. Egli, in realtà, è un *homo sacer*, uccidibile e insacrificabile.

Hannah Arendt chiude il nono

de tal categoría de personas contiene en sí misma un doble peligro. Su desvinculación del mundo, su ajenidad, son como una invitación al asesinato, en el sentido de que la muerte de hombres excluidos de toda relación jurídica, social y política queda sin consecuencia alguna para los supervivientes. Si se les mata, es como si no se causara ningún mal o sufrimiento a nadie. Este era el temido peligro que conllevaba la costumbre antigua y medieval del destierro. Por otra parte, el creciente número de apátridas amenaza nuestra civilización y nuestro mundo político de una forma tal vez más inquietante de lo que lo hicieron en su día los elementos desatados de la naturaleza y los bárbaros. Ya no es probable que el peligro mortal venga de fuera. El peligro es que una civilización universal produzca bárbaros de su seno, obligando, en un proceso de descomposición interna, a millones de personas a vivir en condiciones que, a pesar de las apariencias, son las de las tri-bus salvajes’.²³

En los campos se manifiesta plenamente la estructura del poder soberano: la paradójica lógica de la excepción. Es evidente que las condiciones de vida en los campos nazis eran abismalmente diferentes de las que se encontraban en los

capítulo del suo libro con questa visione lucidissima, e terribile: “L'esistenza di una simile categoria di persone racchiude in sé un duplice pericolo. Il loro distacco dal mondo, la loro estraneità sono come un invito all'omicidio, in quanto che la morte di uomini esclusi da ogni rapporto di natura giuridica, sociale e politica, rimane priva di qualsiasi conseguenza per i sopravvissuti. Se li si uccide, è come se a nessuno fosse causato un torto o una sofferenza. Questo era il temuto pericolo che portava con sé l'usanza antica e medievale della messa al bando. Inoltre, il numero crescente degli apolidi minaccia la nostra civiltà e il nostro mondo politico in modo forse più inquietante degli elementi della natura scatenati e dei barbari una volta. Non è più probabile che il pericolo mortale venga dall'esterno. Il pericolo è che una civiltà universale produca dei barbari dal suo seno costringendo, in un processo di decomposizione interna, milioni di persone a vivere in condizioni che, malgrado l'apparenza, sono quelle delle tri-bù selvagge”.²³

Nei campi si manifesta pienamente la struttura del potere sovrano: la logica, paradossale, dell'eccezione. È evidente che nei lager nazisti le condizioni di

Cpts. Pero ello no quita para que la estructura que los sustenta conceptualmente sea la misma. Personas privadas de todo estatuto jurídico, internadas por lo que son. Sometidos a la ley porque la ley les priva de toda protección. Internados en espacios de excepción donde la ley está suspendida. Son “deportados detenidos”: ya no son ciudadanos, sólo deportados (por lo que ya no están en territorio nacional), pero detenidos (y lo que está detenido es su vida desnuda, ya que se les niega todo estatus legal).

EXCEPCIÓN

Los campos de concentración son laboratorios para la experimentación de la dominación total, había escrito Arendt. Pero la cuestión es, reescribe Giorgio Agamben, que la dominación total se hace necesaria en el momento en que la política se vuelve integralmente biopolítica, cuando la política toma la vida desnuda de los hombres integralmente en sus mallas, cuando todo se “politiza”: “Y sólo porque la vida biológica con sus necesidades se había convertido en todas partes en el hecho *políticamente* decisivo es posible comprender la rapidez, de otro modo inexplicable, con la que las democracias parlamentarias fueron capaces de derribarse a sí mismas en Estados totalitarios y los Estados totalitarios de convertirse casi

vita erano abissalmente diverse da quelle che si trovano nei Cpt. Ma ciò non toglie che la struttura che li sorregge concettualmente sia la medesima. Persone private di ogni status giuridico, internate per ciò che sono. Sottoposte al diritto in quanto il diritto li priva di ogni protezione. Internati in spazi d'eccezione dove la legge è sospesa. Sono ‘espulsi trattenuti’: non più cittadini, ma solo espulsi (dunque non sono già più sul territorio nazionale), eppure trattenuti (e ciò che è trattenuto è la loro nuda vita, dal momento che ogni status giuridico gli è negato).

ECCEZIONE

I campi di concentramento sono laboratori per la sperimentazione del dominio totale, aveva scritto la Arendt. Ma il punto è, riscrive Giorgio Agamben, che il dominio totale si rende necessario nel momento in cui la politica diventa integralmente biopolitica, in cui la politica prende integralmente nelle sue maglie la nuda vita degli uomini, in cui ogni cosa viene ‘politicizzata’: “E solo perché la vita biologica coi suoi bisogni era ovunque diventata il fatto *politicamente* decisivo, è possibile comprendere la rapidità, altrimenti inspiegabile, con cui le democrazie parlamentari hanno

sin solución de continuidad en democracias parlamentarias.”²⁴

Es en el estado de excepción donde se manifiesta la estructura del poder soberano. Pero en el siglo XX”, dice Agamben²⁵ basándose en lo que escribió Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*, “la excepción se ha convertido en la regla”. La excepción se convierte en regla en la experiencia de los Estados totalitarios, donde la estructura de la *prohibición* ya no se oculta. Es allí donde sale plenamente a la luz. Es en este sentido que Agamben puede escribir que el río de la biopolítica emerge impetuosamente en nuestro siglo. La propia experiencia de los estados totalitarios es posible gracias al hecho de que la vida desnuda, la vida biológica de los seres humanos, se ha convertido en el objeto primario del poder, el espacio primario de las decisiones soberanas, y esto marca una continuidad fundamental entre la experiencia de los estados totalitarios y la de los estados democráticos. El espacio de la vida desnuda, antes al margen de la organización política, acaba coincidiendo con el espacio político.

Para entenderlo mejor, volvamos a la “desaparición del Estado-nación” mencionada por Hannah Arendt. Los Estados-nación se erigen precisamente sobre el nexo nacimien-to-nación (como indica también

potuto rovesciarsi in stati totalitari e gli stati totalitari convertirsi quasi senza soluzione di continuità in democrazie parlamentari.”²⁴

È nello stato di eccezione che diventa manifesta la struttura del potere sovrano. Ma nel Novecento – afferma Agamben²⁵ sulla scorta di quanto Walter Benjamin scrisse nelle sue *Tesi di filosofia della storia* – l'eccezione è diventata la regola. L'eccezione diventa la regola nell'esperienza degli stati totalitari, dove la struttura del *ban-do* non è più occultata. È lì che viene pienamente alla luce. È in questo senso che Agamben può scrivere che il fiume della biopolitica emerge impetuosamente nel nostro secolo. L'esperienza stessa degli stati totalitari è resa possibile dal fatto che la nuda vita, la vita biologica degli uomini, è divenuta l'oggetto primario del potere, lo spazio primario delle decisioni sovrane – e questo segna una fondamentale continuità tra l'esperienza degli stati totalitari e quella degli stati democratici. Lo spazio della nuda vita, prima ai margini dell'organizzazione politica, finisce per coincidere con lo spazio politico.

Per comprendere meglio, torniamo al ‘tramonto dello stato nazionale’ di cui diceva Hannah Arendt. Gli Stati-nazione si reg-

Figura 4. 6.-

Figura 4.6.-



la contigüidad etimológica de los términos): el hecho bruto del nacimiento (la vida desnuda arrojada al mundo) se convierte inmediatamente en la adquisición de un estatuto jurídico, en la adquisición de la ciudadanía, en la inscripción en la nación. Hombre y ciudadano”: la vida natural como tal se convierte en sujeto de soberanía. El hombre sólo tiene derechos como ciudadano.

En el siglo XX -en el periodo histórico del que habla Hannah Arendt- el Estado-nación entra en crisis. Y lo que entra en crisis es precisamente el nexo nacimiento-nación. La figura del refugiado, del sin techo, es un síntoma de esta crisis. También lo es el judío, también lo es hoy el emigrante. Crisis del nexo nacimiento-nación: es decir, hay una desconexión entre nacimiento (vida natural que viene al mundo) y nación (adquisición de un estatuto jurídico, de ciudadanía). Esto significa que venir al mundo ya no implica inmediatamente la adquisición de un estatuto jurídico. Se vive, pero ya no se tienen derechos. Por tanto, más propiamente, se sobrevive. (Y, de hecho, Agamben escribe que la especificidad de la biopolítica del siglo XX ya no consiste en hacer que la gente muera o viva, sino en hacer que sobreviva).

El totalitarismo aborda esta crisis de manera radical -totalitaria-

gono proprio sul nesso nascita-nazione (come segnala anche la contiguità etimologica dei termini): il fatto bruto della nascita (la nuda vita gettata nel mondo) si converte immediatamente in acquisizione di uno status giuridico, nell'acquisizione della cittadinanza, nell'iscrizione nella nazione. 'Uomo e cittadino': la vita naturale in quanto tale diviene soggetto della sovranità. L'uomo non ha diritti se non in quanto cittadino.

Nel Novecento - nel periodo storico di cui parla Hannah Arendt - lo Stato-nazione entra in crisi. E ciò che entra in crisi è proprio il nesso nascita-nazione. La figura del rifugiato, del profugo, del senza patria, è il sintomo di questa crisi. Così come lo sarà anche l'ebreo, così come oggi la è quella del migrante. Crisis del nesso nascita-nazione: ovvero, si produce uno scollamento tra nascita (vita naturale che viene al mondo) e nazione (acquisizione di uno status giuridico, della cittadinanza). Questo significa venire al mondo non implica più immediatamente un'acquisizione di uno status giuridico. Si vive, ma non si hanno più diritti. Dunque, più propriamente, si sopravvive. (E infatti Agamben scrive che la specificità della biopolitica del ventesimo secolo non è più far morire né far vivere, ma far sopravvivere).

Se convierte en una biopolítica *sin cuestionamientos*: y el exterminio de los judíos debe entenderse como el ejercicio de un dominio total sobre la vida desnuda (como hemos visto, los judíos eran despojados de su ciudadanía antes de ser llevados a los campos). En el totalitarismo, el poder se convierte en una decisión inmediata sobre la vida misma, sobre su valor o no valor: de ahí, por ejemplo, los experimentos sobre los judíos en los campos, pero también (en nuestras democracias) los experimentos sobre los condenados (sobre las vidas ahora privadas de todo valor) en las cárceles. Y, al mismo tiempo, el dato biológico se convierte, sin más mediación, en una tarea política. Hemos visto cómo la biopolítica se caracteriza por asumir como objeto a la “propia población”. En este caso, el totalitarismo lleva esta tarea al extremo: “la política, es decir, modelar la vida del pueblo”, escribió un ideólogo nazi. La política, entonces, se convierte en eugenesia, en selección racial, y asume la tarea de crear a *su* pueblo.

El totalitarismo, en definitiva, se instala en esa desconexión (en esa brecha, en esa tijera) entre nacimiento y nación, en ese espacio donde se nace pero no se tienen derechos. Y es a ese espacio al que Agamben llama el

Il totalitarismo affronta in maniera radicale - totalitaria - questa crisi. Esso diventa una biopolitica *senz'altro*: e lo sterminio degli ebrei dev'essere compreso in quanto esercizio di un dominio totale sulla nuda vita (lo si è visto, agli ebrei veniva tolta la cittadinanza prima di essere condotti nei campi). Nel totalitarismo il potere diventa decisione immediata sulla vita stessa, sul suo valore o sul suo non valore: di qui, ad esempio, le sperimentazioni sugli ebrei nei campi, ma anche (nelle nostre democrazie) gli esperimenti sui condannati a morte (su vita ormai deprivate di ogni valore) nelle carceri. E, contemporaneamente, il dato biologico diventa, senza più mediazioni, un compito politico. Si è visto come la biopolitica si caratterizzi per prendersi in carico come oggetto la ‘popolazione stessa’. Ecco, il totalitarismo porta questo compito all'estremo: ‘politica, cioè il dar forma alla vita del popolo’, scriveva un ideologo nazista. La politica, allora, si fa eugenetica, selezione della razza, e si assume il compito di creare il *suo* popolo.

Il totalitarismo, insomma, si installa in quello scollamento (in quello scarto, in quella forbice) tra nascita e nazione, in quello spazio dove si è nati ma non si

campo. Es un espacio de excepción, pues en él el poder soberano toma en sus mallas la vida desnuda del *homo sacer*. Matable y no prescindible. Fuera de la ley. Sin derechos y fuera de la ley. Fuera de la ley en tanto que totalmente sometido a ella.

Lo escribí en *lager italiani*, y era necesario comprender la centralidad de ese aparente borde del mundo que es un centro de detención de inmigrantes. Cuando escribí el libro, en Italia esos centros se llamaban Centros de Residencia Temporal. Luego cambiaron de nombre varias veces, hasta llamarse Centros de Identificación y Expulsión. Pero la estructura no ha cambiado. Para narrar esos centros, antes del análisis filosófico y político, opté por contar las historias de una serie de personas que habían estado encarceladas allí. De este modo explicaba el motivo:

“Usted nos presentó a Alessandra, la abogada, ¿se acuerda?” “Claro que me acuerdo”, respondieron, sin excepción, “me acuerdo”. Y ya esto de recordar a alguien con quien has hablado apenas un par de minutos marca una diferencia. Significa tal vez que llevan consigo una memoria mayor que la mía, significa tal vez que tienen la atención alerta,

hanno diritti. Ed è quello spazio che Agamben chiama *campo*. Si tratta di uno spazio di eccezione, visto che in esso il potere sovrano prende nella sua maglie la nuda vita dell'*homo sacer*. Uccidibile e non sacrificabile. Fuorilegge. Senza diritti, e fuori dal diritto. Fuori dal diritto in quanto totalmente soggetto ad esso.

Scrivevo questo in *Lager italiani*, ed era necessario per comprendere la centralità di quell'apparente margine del mondo che è un centro di detenzione per migranti. Quando ho scritto il libro, in Italia quei centri si chiamavano Centri di Permanenza Temporanea. Poi hanno cambiato nome più volte, fino a chiamarsi Centri di Identificazione e Espulsione. Ma la struttura non è mutata. Per raccontare quei centri, prima dell'analisi filosofica e politica, avevo scelto di raccontare le storie di una serie di persone che vi erano state recluse. Così ne spiegavo la ragione:

«Ci ha presentato Alessandra, l'avvocato, ricordi?» «Certo che ricordo – hanno risposto, nessuno escluso – mi ricordo.» E già questo ricordare qualcuno con il quale hai parlato giusto un paio di minuti segna una differenza. Vuol dire forse che loro si portano addosso una memoria più grande

siempre vigilante, para tener presente el mapa de esa nueva tierra en la que han entrado. Con esa memoria encima pueden hablar del vacío que son los CPT -los Centros de Estancia Temporal, conviene recordarlo-, el acrónimo inocuo camufla a los reclusos de indeseables, los camufla como lo hacen los medios de comunicación, y de hecho nadie sabe nada. Prueba a preguntar por ahí cuánta gente sabe lo que son los CPT, cuántos saben que hay lagers en nuestras ciudades donde se encierra a alguien por el mero hecho de ser inmigrante, sin haber cometido delito alguno. Hablarles de ese vacío es una prueba para ellos, una prueba de su propio sentido de la orientación. Y también una prueba de valor. Porque hay agujeros en el espíritu que queríamos olvidar cuanto antes, que no se pueden coser, y sólo el olvido puede hacer de cicatriz: queríamos borrar lo que nos ha dolido, y que nos sigue doliendo sólo con hablar de ello. Pero ninguno se negó a hablar de ello, todos quisieron dar nombre a ese vacío que les engulló durante un tiempo sin forma. Todos ellos son voces salvadas. Voces de personas que tuvieron la suerte de salir del CPT en suelo italiano. Que, al menos

della mia, vuol dire forse che hanno l'attenzione desta, sempre vigile, per tenere a mente la mappa di quella terra nuova in cui sono entrati. Con quella memoria addosso possono raccontare di quel vuoto che sono i CPT – i Centri di Permanenza Temporanea, giova ricordarlo, l'acronimo innocuo mimetizza i reclusori degli indesiderabili, li mimetizza come fanno i media, e infatti nessuno sa nulla. Provate a chiedere in giro quanti sanno cosa sono i CPT, quanti sanno che esistono nelle nostre città dei lager dove si rinchioda qualcuno solo perché è un migrante, senza che abbia commesso alcun reato. Raccontare quel vuoto è per loro un mettersi alla prova, mettere alla prova il proprio senso dell'orientamento. E una prova di coraggio, anche. Perché ci sono buchi dello spirito che si vorrebbero dimenticare più in fretta possibile, non si possono ricucire, e solo l'oblio può fare da cicatrice: vorremmo cancellare ciò che ci ha fatto male, e che continua a farci male solo a parlarne. Ma nessuno di loro si è rifiutato di parlarne, tutti quanti hanno voluto dare un nome a quel vuoto che li ha inghiottiti per un tempo privo di forma. Sono tutte voci salvate, queste. Voci di persone che hanno avuto la fortuna di

por un momento, lo consiguieron. Así que este libro sólo puede estar dedicado a todos aquellos con los que no pude hablar, que fueron expulsados, repatriados, que permanecieron invisibles y sin nombre. A los sumergidos.²⁶

En el díptico *The Line*, el artista Adrian Paci ha retratado una fila de personas en la pista de un aeropuerto esperando a un avión ausente²⁷. En la videoinstalación *Centro di Permanenza Temporanea*, esa fila está filmada desde lo alto de la escalerilla de un avión, los vemos subir; luego aparecen los rostros de esos hombres y mujeres, rostros casi inmóviles, con la mirada perdida en el vacío, una naturaleza muerta, un bodegón; luego esos rostros miran a su alrededor, y a su alrededor parecen no ver nada, no encontrar nada; y, finalmente, los vemos a todos juntos, a esos hombres y mujeres, en lo alto de la escalera -y la escalera no sobresale nada, no hay ningún avión esperándoles, están atrapados en un umbral sin movimiento, en una suspensión de la vida que los relega a la impotencia. Es esa suspensión la que queda patente en la expresión *Centro de Estancia Temporal*. La paradoja significativa salta a la vista. Si la permanencia es

uscire dal CPT in suolo italiano. Che, almeno per un momento, ce l'hanno fatta. Dunque questo libro non può che essere dedicato a tutti quelli con cui non sono riuscito a parlare, che sono stati espulsi, rimpatriati, che sono rimasti invisibili e senza nome. Ai sommersi.²⁶

L'artista Adrian Paci ha ritratto, nel dittico *The line*, una fila di persone su una pista di aeroporto in attesa di un aereo assente²⁷. Nella video-installazione *Centro di Permanenza Temporanea* quella fila viene ripresa dall'alto di una scaletta di aereo, lì si vede salire; poi compaiono i volti di quegli uomini e di quelle donne, volti pressoché immobili, con lo sguardo perso nel vuoto, una still life, natura morta; poi quei volti si guardano intorno, e intorno sembra non vedano nulla, non trovino nulla; e, infine, lì si vede tutti insieme, quegli uomini e quelle donne, in cima alla scaletta - e la scaletta aggetta sul nulla, non c'è nessun aereo ad aspettarli, sono presi in una soglia senza movimento, in una sospensione di vita che li consegna all'impotenza. È quella sospensione che è palesemente evidente nell'espressione *Centro di Permanenza Temporanea*. Bal-

una condición que implica estabilidad y duración (hasta el punto de coincidir con la sustancia misma de un sujeto), es inmediatamente negada por la atribución de una temporalidad, de una precariedad que la contradice in adiecto. Los dos términos, en suma, se eluden, y en su lugar sólo queda un vacío. La designación lingüística, por tanto, indica ya plena y completamente el sentido propio de lo designado: una condición de suspensión absoluta. Una suspensión del sentido. El centro en el que existe esta suspensión absoluta del sentido es, por tanto, un (no)lugar de privación, de vaciamiento. Un vaciamiento tanto desde el punto de vista existencial como jurídico.

Quando sei nato non puoi più nasconderti (Cuando naces ya no puedes esconderte) fue la primera película italiana que retrató un CPT, y lo hizo mostrando -en oposición figurativa a la ilimitación del mar- su condición de prisión: la libertad del mar, por un lado, y la privación de libertad, por otro. Una privación de libertad que comienza con la privación de dignidad, dadas las condiciones de hacinamiento y desprecio por la singularidad de los encarcelados. La entrada en el campo está sancionada por el dedo blanco del carabinero que aplasta el dedo negro del migrante para

za agli occhi la significativa paradosità. Se la permanenza è una condizione che implica stabilità e durata (fino a coincidere con la stessa sostanza di un soggetto), essa è immediatamente negata dall'attribuzione di una temporaneità, di una precarietà che la contraddice in adiecto. I due termini, insomma, si elidono a vicenda, e al loro posto non resta che un vuoto. La designazione linguistica, dunque, indica già pienamente e compiutamente il senso proprio di ciò che viene a essere designato: una condizione di assoluta sospensione. Una sospensione di senso. Il centro in cui vige questa assoluta sospensione di senso si pone dunque come (non) luogo di deprivazione, di svuotamento. Uno svuotamento tanto da un punto di vista esistenziale quanto da un punto di vista giuridico.

Quando sei nato non puoi più nasconderti è stato il primo film italiano a rappresentare un CPT, e lo ha fatto mostrandone - in contrapposizione figurale alla sconfinatezza del mare - la condizione di prigionia: la libertà del mare da una parte, dall'altra la privazione di libertà. Una privazione di libertà che comincia con la privazione di dignità, date le condizioni di sovraffollamento e

Figura 4. 7.-

Figura 4.7.-



tomar su huella dactilar, en un procedimiento de fichaje masivo. La sociedad de llegada acoge en bares y rejas al harraga - el aventurero - que se aventura en busca de su libertad. Europa no piensa en el sentido universal de la migración, sino en la invasión que hay que contener: como cantan Assalti Frontali en *Enea super rap*, “Así que cuando vemos a un extranjero por aquí / pensamos en Eneas, en Virgilio, en el Ulises de Homero / llamémosle Zapatero, llamémosle Sarkozy / digámosles a estos señores de aquí: ¡cerremos los CPT! También merece la pena mencionar otras dos canciones que hacen referencia al campo como lugar simbólico de confinamiento, y hacen un llamamiento a la redención: *Con chi fugge* de los Mau Mau²⁸ - “Los que huyen porque hay una guerra / los que han tomado su tierra / los que se salvaron del infierno / acabando en un CIE moderno. [...]. Quien manda ha levantado un muro / una frontera imaginaria / ha dividido esta Tierra / el éxodo es planetario” - y *Soundcheck* de Flavio Giurato²⁹ - “En el centro de acogida de extranjeros reconocido por la Región Lazio / En el centro de acogida de extranjeros Passoscuro / Tú cuando no ves claro / Sal

di misconoscimento della singolarità delle persone recluse. L'entrata nel campo è sancita dal dito bianco del carabiniere che schiaccia il dito nero di un migrante per prenderne l'impronta, in una procedura di schedatura di massa. La società di arrivo accoglie in sbarre e inferriate l'harraga - l'avventurero - che si aventura in cerca della propria libertà. Non è al significato universale del migrare che pensa l'Europa, ma all'invasione da contenere: come cantano gli Assalti Frontali in *Enea super rap*, “Così quando vediamo in giro uno straniero / pensiamo a Enea, a Virgilio, all'Ulisse di Omero / si chiami Zapatero, si chiami Sarkozy / diciamo a 'sti signori qui: chiudiamo i CPT!”. Conviene citare anche altre due canzoni che richiamano il campo come luogo simbolo del confinamento, e chiamano a un riscatto: *Con chi fugge* dei Mau Mau²⁸ - “Chi scappa perché c'è una guerra / chi gli hanno preso la sua terra / chi si è salvato da un inferno / finendo in un CIE moderno. [...]. Chi comanda ha messo un muro / un confine immaginario / si è spartito questa Terra / l'esodo è planetario” - e *Soundcheck* di Flavio Giurato²⁹ - “Al centro di accoglienza alieni riconosciuto da Regione Lazio / Al centro di accoglienza

hijo y deja un vaffanculo”.

Dada la estrecha relación que existe en el imaginario de la emigración, el mar y Lampedusa, no es casualidad que el primer CPT representado en una película sea un campo donde acaban los que desembarcan, el de Lampedusa. El centro de Lampedusa también aparece en el libro que Davide Enia dedicó a Lampedusa:

“Primero se llamó Centro de Estancia Temporal, luego Centro de Identificación y Expulsión, ahora es un Centro de Puntos Calientes, signifique lo que signifique. Cambian los gobiernos, cambian los nombres, pero la estructura sigue siendo la misma: puede albergar a 250 personas, en régimen de urgencia puede llegar a un máximo de 381 camas. [...]. Créeme, Davidù, menos mal que existe este agujero. Es una puerta, una forma de que no se sientan como animales enjaulados. ¿Entiendes? El Centro es una instalación vigilada por la policía, dentro de la cual no se puede entrar sin autorizaciones especiales. Ni siquiera el cura puede entrar. La fachada es segura. Pero siempre ha habido un agujero en la red. Y es un hecho conocido, todo el mundo lo sabe y no se toman medidas. Y afortunadamente no se toma ninguna medida, repito por enésima vez. He aquí un ejemplo concreto de

alieni di Passoscuro / Tu quando non ci vedi chiaro / Parti figlio e lascia un vaffanculo”.

Data la strettissima connessione nell'immaginario di migrazioni, mare e Lampedusa, non è un caso che il primo CPT rappresentato in un film sia un campo in cui finisce chi sbarca - ovvero quello di Lampedusa. Il centro di Lampedusa compare anche nel libro che Davide Enia ha dedicato a Lampedusa:

“Prima si chiamava Centro di Permanenza Temporanea, poi Centro di Identificazione ed Espulsione, ora è un Centro Hot Spot, qualunque cosa significhi. Cambiano i governi, mutano i nomi, ma la struttura rimane sempre quella: può contenere 250 persone, in un regime di emergenza può arrivare massimo a 381 posti letto. [...]. Credimi, Davidù, meno male che c'è 'sto buco. È una porta, un modo per non farli sentire animali in gabbia. Capisci il punto quale è? Il Centro è una struttura presidiata dalle forze di polizia dentro la quale non si può accedere senza autorizzazioni speciali. Manco il prete può entrarci. La facciata è salva. Però nella rete esiste da sempre un buco. Ed è un fatto risaputo, tutti lo sanno e non si interviene. E per fortuna che non si

cómo conviven aquí la emergencia y la hipocresía, la burocracia y la solidaridad, el sentido común y el culto a las apariencias. Lampedusa es un contenedor de opuestos, de verdad”.

Este contenedor de opuestos está eficazmente narrado por las canciones de Giacomo Sferlazzo, el activista de Lampedusa, que dedicó una de ellas al episodio de una huida masiva del centro de la isla en enero de 2009³⁰.

“Abrieron las puertas del centro y salieron los hombres gritando / Y nosotros en la plaza contemplando el ruido del régimen y del mar / Y cuando vinieron gritando el grito fue un lamento / Y lo que ellos querían que fuera terror nosotros lo convertimos en amor sin límites / Y lo que ellos querían que fuera roto nosotros lo convertimos en canto milagroso / Libertad libertad libertad / Y bebieron de nuestras fuentes y comieron de nuestros bolsillos / Y detrás del escenario de los oradores del orden ellos Y lo que querían que se rompiera lo convertimos en canto milagroso / Libertad libertad libertad / Y bebieron de nuestras fuentes y comieron de nuestros bolsillos / Y tras el escenario de los alabadores del orden el guardián amenazó con porras / Y yo vomité fascista y seguí con mi protesta / Y vi entre los muchos uniformes las caras amables del aislamiento / Y lo que ellos querían ser locura noso-

interviene, ripeto per l’ennesima volta. Ecco un esempio concreto di quanto qui convivano assieme emergenza e ipocrisia, burocrazia e solidarietà, buon senso e culto delle apparenze. Lampedusa è un contenitore di opposti, davvero”.

In questo contenitore di opposti è efficacemente narrato dalle canzoni di Giacomo Sferlazzo, l’attivista lampedusano, che ne ha dedicata una all’episodio di una fuga di massa dal centro dell’isola nel gennaio 2009³⁰.

“Aprirono le porte del centro e uscirono gli uomini gridando / e noi in piazza a contemplare il rumore del regime e del mare / E quando arrivarono gridando il grido fu di un unico lamento / E quel che volevano fosse terrore lo trasformammo in smisurato amore / E quel che volevano fosse infranto lo trasformammo in miracoloso canto / Libertà libertà libertà / E s’abbeverarono alle nostre fonti e mangiarono dalle nostre tasche / E dietro al palco degli oranti dell’ordine il tutore minacciava manganelli / Ed io gli vomitai fascista e continuai con la mia protesta / E vidi tra le tante divise le facce amiche dell’isolamento / E quel che volevano fosse pazzia la trasformammo in dolce melodia / Libertà libertà libertà / E poi li riportammo

tros lo convertimos en dulce melodía / Libertad libertad libertad / Y luego los llevamos de vuelta a donde alguien nos enseñó el olor del dolor / Y grité a mi hermano sé ligero y déjate llevar por el viento / y miré a mi agresor y reconocí mi propio descontento / Y lo que ellos querían que fuera sangre de la palma nosotros lo convertimos en salmo religioso / Y lo que ellos querían que fuera sangre de la palma nosotros lo convertimos en salmo religioso”.

También hay otros campos que se relatan en los distintos relatos, y son los libios, que no sólo tienen la estructura jurídica de los лагерs históricos, sino también las condiciones materiales de vida. Así lo relató por primera vez un refugiado etíope en Italia, Dagmawi Yimer, que en 2008 dirigió, junto a Andrea Segre, un documental, *Come un uomo sulla terra*³¹. En él relataba su viaje desde Addis Abeba, pasando por Sudán, cruzando el desierto y llegando a Libia, donde tuvo que soportar mucha violencia por parte de la policía, responsable de abusos, detenciones y deportaciones, sobre lo que Yimer recogió testimonios de muchos otros migrantes etíopes.

El propio Andrea Segre realizó una película en 2017, *L’ordine delle cose*³², en la que relata cómo la frontera italiana y europea se ha ampliado ahora a Libia, algo sobre lo que

dove qualcuno ci mostrò l’odore del dolore / ed io gridai al mio fratello fatti leggero e che ti porti il vento / ed io guardai al mio aggressore e riconobbi il mio stesso malumore / E quel che volevano fosse sangue dal palmo lo trasformammo in religioso salmo / E quel che volevano fosse sangue dal palmo lo trasformammo in religioso salmo”.

Ci sono anche altri campi che vengono raccontati nelle varie narrazioni, e sono quelli libici, che dei lager storici non hanno solo la struttura giuridica ma anche le condizioni materiali di vita. Lo ha per primo raccontato un rifugiato etiope in Italia, Dagmawi Yimer, che nel 2008 ha diretto, insieme a Andrea Segre, un film documentario, *Come un uomo sulla terra*³¹. In esso ha raccontato il suo viaggio da Addis Abeba, passando dal Sudan, attraversando il deserto arrivando in Libia, dove ha dovuto subire numerose violenze dalla polizia, responsabile di soprafazioni, arresti, deportazioni, in merito a cui Yimer ha raccolto testimonianze di molti altri migranti etiopi.

Lo stesso Andrea Segre ha realizzato nel 2017 un film, *L’ordine delle cose*³², che racconta come il confine italiano ed europeo si sia

Figura 4. 8.-

Figura 4.8.-



había realizado un documental once años antes, *A sud di Lampedusa*³³, basado en los hechos relatados en el libro del periodista Stefano Liberti. El protagonista de la película es un funcionario ministerial encargado del control de la inmigración, que coopera con las autoridades libias sin tener en cuenta los derechos humanos. Se pone en contacto con una mujer somalí encarcelada en un centro de detención, prometiéndole ayudarla a ponerse en contacto con un pariente en Italia para llevarla hasta su marido en Finlandia: pero cuando regresa a Italia se olvida de ese compromiso, para no poner en peligro su propia carrera.

LA LUCHA, LA REVUELTA.
Ya he mencionado *Mediterranea*, de Jonas Carpignano, como una de las películas que mejor describe la frontera como frontera. A diferencia de otras películas, *Me-diterranea* hace de los inmigrantes y de su mirada su centro. No son meras víctimas, no están idealizados (en un momento dado el protagonista comete un robo, por necesidad), y la historia no culmina, como en otras películas, en la redención de un protagonista italiano para el que la historia es funcional. Además, aparecen una serie de elementos de la vida cotidiana ordinaria de los emigrantes, que

ormai allargato alla Libia – ciò su cui undici anni prima aveva realizzato un documentario, *A sud di Lampedusa*³³, partendo dalle vicende raccontate nel libro del giornalista Stefano Liberti. Protagonista del film è un funzionario ministeriale addetto al controllo dell’immigrazione, cooperando con le autorità libiche incurante dei diritti umani. Egli entra in contatto con una donna somala reclusa in un centro di detenzione, promettendole di aiutarla a contattare un parente in Italia per farla arrivare da suo marito in Finlandia: ma quando torna in Italia si dimentica di quell’impegno, per non compromettere la propria carriera.

LA LOTTA, LA RIVOLTA
Ho già accennato a *Mediterranea* di Jonas Carpignano come a uno dei film che meglio raccontano il confine come frontiera. Diversamente da altri film, *Mediterranea* fa dei migranti e del loro sguardo il proprio centro. Non sono mere vittime, non vengono idealizzati (a un certo punto il protagonista commette un furto, per bisogno), e la vicenda non culmina, come in altri film, nella redenzione di un protagonista italiano rispetto al quale la storia è funzionale. Compagno inoltre una serie di

no aparecen en otras películas: las tecnologías digitales -teléfono, Internet, Skype, redes sociales como Facebook, que son vectores del deseo de emigrar ya que muestran vidas felices imaginarias e imaginadas de compatriotas que ya están en Italia-, las transferencias de dinero para enviar dinero a la familia³⁴, las centrales telefónicas, la música (como la música de Rihanna que el protagonista escucha con su hija en su videollamada por Skype). Toda una constelación de elementos que Carpignano dedujo de su larga estancia en Rosarno, donde conoció a Koudous Seihon, que le contó su historia, la que luego Carpignano relató en la película -en la que Seihon se interpreta a sí mismo como actor, bajo el nombre de Ayiva.

“Ya quería contar esta historia en 2011/12”, dijo Carpignano, “una historia que en parte tiene conexiones con mi historia personal: mi madre es afroamericana, mientras que mi padre es italiano. Siempre me ha interesado la coexistencia de diferentes razas y especialmente la relación entre los negros y la realidad italiana.”

Sin embargo, la singularidad de la película reside en que se centra en un episodio que simboliza la

elementi di ordinaria quotidianità migrante, che invece in altri film non compaiono: le tecnologie digitali – telefono, Internet, Skype, i social come Facebook che sono vettori del desiderio di migrare in quanto mostrano immaginarie e immaginate vite felici di con-nazionali già in Italia -, i money transfer per inviare il denaro alla famiglia³⁴, i phone center, la musica (come quella di Rihanna che il protagonista ascolta insieme alla figlia nella loro videochiamata in Skype). Tutta una costellazione di elementi che Carpignano ha desunto dalla sua lunga permanenza a Rosarno, dove ha conosciuto Koudous Seihon, che gli ha raccontato la sua storia, quella che Carpignano ha poi raccontato nel film – dove Seihon interpreta se stesso come attore, con il nome di Ayiva.

“Questa storia la volevo già raccontare nel 2011/12” ha detto Carpignano, “una storia che in parte ha delle connessioni con la mia storia personale: mia madre è afro-americana, mentre mio padre è italiano. Mi ha sempre interessato la convivenza tra razze diverse e soprattutto il rapporto tra persone di colore e la realtà italiana.”

377 L’unicità del film sta però

capacidad de resistencia y revuelta de los inmigrantes. El protagonista abandona Burkina Faso, atraviesa los desiertos de Níger, Argelia y Libia a pie o a bordo de un camión, sufre un robo, cruza el mar en un barco sin timonel, se hunde, se salva aferrándose a una red de atún y finalmente llega a Rosarno, donde encuentra a un pariente. Allí empieza a trabajar en un naranjal, como miles de otros inmigrantes. Es explotado por el propietario de la explotación, que lo mantiene trabajando ilegalmente y no lo regulariza como le había prometido. A continuación, la película relata el motín que tuvo lugar en 2010, cuando dos chicos africanos fueron tiroteados por desconocidos en un episodio de intento de matanza al azar. Ante esto, los trabajadores africanos reaccionaron a la condición impuesta de víctimas expiatorias y protagonizaron una protesta trascendental, con un motín como nunca se había visto en Italia. Fue tal explosión porque el tiroteo no fue un episodio aislado, sino la culminación de una práctica constante. El año anterior yo mismo había estado en Rosarno -tierra de la 'ndrangheta- para observar la condición de los trabajadores inmigrantes, que entonces había relatado en el libro *Servi*, el único antes del motín que daba cuenta de esa situación: y el capítulo en cues-

nell'essersi concentrato su un episodio simbolo di una capacità di resistenza e di rivolta da parte degli immigrati. Il protagonista parte dal Burkina Faso, attraversa il deserto nigerino, algerino e libico camminando o a bordo di camion, viene derubato, attraversa il mare su un barcone senza timoniere, affonda, si salva aggrappandosi a una rete per tonni, e infine arriva Rosarno, dove trova un suo parente. Lì comincia a lavorare in un aranceto, come migliaia di altri immigrati. Viene sfruttato da un proprietario agricolo che lo tiene a lavorare in nero e non lo regolarizza come promesso. Poi il film racconta la rivolta che accade nel 2010, quando due ragazzi africani vennero colpiti da proiettili sparati da degli sconosciuti, in un episodio di tentata mattanza casuale. Di fronte a questo, i braccianti africani reagirono alla condizione imposta di vittime espiatorie, e agirono una protesta epocale, con un riot che non si era mai dato in Italia. Fu un'esplosione tale perché la sparatoria non era un episodio isolato, ma il culmine di una pratica costante. L'anno precedente io stesso ero stato a Rosarno – terra di 'ndrangheta – per osservare la condizione degli immigrati braccianti, che avevo poi raccontato nel libro

tion se titulaba *Caccia al nero* (*Caza al negro*).

“El deporte más popular practicado por los jóvenes de Rosarno es la caza del negro. Donde ‘negro’ no designa a un subsahariano, sino que indica indistintamente -sin discriminación- a un africano: de piel oscura o clara es lo mismo. Los lunes por la mañana, en los autobuses a la escuela, los chicos hacen informes de sus respectivas palizas, son motivos para presumir, para honrar, para medir el valor, tantas cruces en el pecho. Hay técnicas, para linchar a un negro. Primero, por supuesto, estar en grupo. Luego acechar en lugares estratégicos, por donde estás obligado a pasar si quieres ir de un punto a otro del país. Lugares como Via Carrara, Via Roma, Via Convento. En Via Convento, por ejemplo, hay un muro desde el que tienes a tiro de piedra a cualquiera que pase por debajo. Pero incluso en el corso (el corso, en ciudades como Rosarno, no tiene otro nombre: es el corso y ya está), incluso en el corso hay guarniciones, esperas a que pase un negro para cazarlo. Hace apenas dos mañanas, cuenta Antonino (lleva el pelo hasta los hombros, un jersey de colores, una cazadora de cuero de ante -incluso cuando camino, oigo a la gente decir “yonqui, maricón, cómo eres...”-), un

Servi, unico prima della rivolta a dar conto di quella situazione: e il capitolo in questione si intitolava *Caccia al nero*.

“Lo sport più praticato dai giovani di Rosarno è la caccia al nero. Dove “nero” non designa un subasahariano, ma indica indistintamente – senza discriminazione – un africano: di pelle scura o chiara è lo stesso. Il lunedì mattina, sugli autobus che portano a scuola, i ragazzi si fanno i reportage dei rispettivi pestaggi, sono motivi di vanto, di onore, a misurare il valore, tante croci sul petto. Ci sono delle tecniche, per linciare un nero. Anzitutto, evidentemente, essere in gruppo. Poi appostarsi nei luoghi strategici, dove sei obbligato a passare se vuoi andare da un punto all'altro del paese. Luoghi come via Carrara, via Roma, via Convento. Su via Convento, ad esempio, c'è un muraglione da dove si ha a portata di sasso chiunque passi di sotto. Ma anche sul corso (il corso, nei paesi come Rosarno, non ha un altro nome: è il corso e basta) – anche sul corso ci sono i presidi, si aspetta che passi un nero per dargli la caccia. Appena due mattine fa, dice Antonino (ha i capelli alle spalle, un maglione colorato, un giubbotto di pelle scamosciato - pure io quando cammino, mi sento dire drogato, frocio, come



Figura 4. 9.-

Figura 4.9.-

chico magrebí corría, aterrorizado, tres de ellos le perseguían, con varas en las manos, le hice subir a mi coche y me lo llevé. Y lo mismo hizo Joseph un tiempo antes con un chico argelino, le perseguían chicos más jóvenes que él, debían tener doce o trece años.

Cuando los veo pasar, me paro a un lado de la carretera y lanzo una piedra al aire, una grande, para demostrarles que no tengo miedo, que estoy dispuesto a reaccionar". Así dice Michael James, liberiano, a quien ya conocí en la antigua refinería de azúcar de Rignano, cerca de Foggia, donde solía recoger tomates, y a quien vuelvo a encontrar en la antigua fábrica de papel de via Spinoza, un lugar que el mejor escenógrafo de Hollywood difícilmente podría representar en toda su apocalíptica escenografía, entras y te encuentras en medio de una cortina de humo, y el resplandor de los fuegos en medio de este resplandor cortado por haces de luz que entran por rendijas del tejado cubiertas de plástico ondulado amarillo, como si fuera una catedral de la desolación, este es el auténtico, muy auténtico páramo que ningún espectáculo ilumina, fuegos para cocinar junto a chabolas de tablones de madera clavados, con paredes de cartón y plástico y más cartón fijadas como tejados, fijadas por zapatos, piedras

sei combinato...), un ragazzino maghrebino correva, terrorizzato, lo rincorrevano in tre, con delle verghe in mano, l'ho fatto salire in macchina e l'ho portato via. E lo stesso ha fatto qualche tempo prima Giuseppe con un ragazzo algerino, a inseguirlo erano dei ragazzi più giovani di lui, avranno avuto dodici o tredici anni.

Io, quando li vedo passare, mi metto sul ciglio della strada, e lancio un sasso in aria, un bel sasso grosso, così gli faccio vedere che non ho paura, che sono pronto a reagire. Così mi dice Michael James, liberiano, che ho già incontrato all'ex zuccherificio di Rignano, vicino a Foggia, dove raccoglieva i pomodori, e che incontro di nuovo all'ex cartiera di via Spinoza, un posto che il miglior scenografo hollywoodiano saprebbe difficilmente restituire in tutto il suo scenario apocalittico, entri e ti trovi in mezzo a una cortina di fumo, e l'abbaglio di fuochi in mezzo a questo luore tagliato da fasci di luce che entrano dalle feritoie del tetto coperte da plastica gialla ondulata, come fosse una cattedrale della desolazione, questa è la vera, realissima wasteland che nessuno spettacolo illumina, fuochi per cucinare accanto alle baracche di assi di legno inchiodate, con pareti di cartone

y botas. Montones de tierra. Basura. Ethernit. Escombros. Ladrillos.

En la gran pared del fondo del cobertizo hay inscripciones y números de teléfono. Entre las inscripciones,

La dilación es un ladrón de tiempo.

Por Goding King, Prisionero del lío de conciencia.

En junio del año pasado irrumpieron en la fábrica de papel, quemaron las chabolas, las llamas llegaron hasta el tejado. En otra ocasión unos chavales, "chicos malos" dijeron los de la papelera, entraron en el patio, Tenéis que marcharos, gritaron, agitando sus pistolas, y esta vez también las pistolas pronunciaron sus palabras a la altura de los ojos, pero esta vez nadie cayó sobre los escombros.

Y si alguien hubiera caído, habría sido un ajuste de cuentas entre estos clandestinos y, por tanto, culpables, personas que tienen que demostrar su inocencia. Como cuando celebraron una fiesta en la plaza por el final del Ramadán, un verdadero gesto político, un gesto fuerte, una manifestación de existencia. Por la noche salieron en pequeños grupos, para no estar solos, pero algunos se vieron obligados a recorrer un tramo de carretera solos, les parecía que no había nadie detrás de ellos, y en cambio aparecieron de

e plastica e ancora cartoni fissati a far da tetto, fissati da scarpe, sassi e stivali. Cumuli di terra. Rifiuti. Ethernit. Detriti. Laterizi.

Sul grande muro in fondo al capannone ci sono scritte, e numeri di telefono. Tra le scritte,

Procrastination is a thief of time
By Goding King, Prisoner of conscience mess.

A giugno dell'anno scorso sono entrati nella cartiera, hanno bruciato le baracche, le fiamme sono arrivate fino al tetto. Un'altra volta dei ragazzini, "bad guys" hanno detto i ragazzi della cartiera, sono entrati in macchina nel cortile, Ve ne dovete andare, hanno gridato, agitavano le pistole, e anche stavolta le pistole hanno declinato il loro verbo ad altezza d'uomo, nessuno però stavolta è caduto sui detriti.

E se qualcuno fosse caduto, si sarebbe trattato di un regolamento di conti tra questa gente clandestina e dunque portatrice di colpa, gente che la propria innocenza deve dimostrarla. Come è successo quando hanno fatto in piazza la festa per la fine del ramadan, un vero e proprio gesto politico, un gesto forte, una manifestazione d'esistenza. A notte se ne sono andati a gruppetti, per non restare soli, ma qualcuno è stato costretto a fare un tratto di

repente, eran realmente hombres negros, inmigrantes ilegales, y se pusieron delante de él y le dijeron: “Negro de mierda, tienes que irte de aquí”, y le dieron una paliza, y el tipo (también negro claro) estaba en el suelo, con la cara cubierta de sangre, alguien llamó a la policía, y la policía le dijo al negro claro: “¿Qué hacías fuera a estas horas?”

Al tercer día de hospital, el niño, en cuanto tuvo fuerzas para levantarse de la cama, se escapó. Porque el inmigrante ilegal, por ley, es él”³⁵.

Este escenario fue la incubadora de una revuelta de época, un motín como nunca se había visto en Italia. El 4 de enero de 2010 se volvieron a producir disparos contra trabajadores inmigrantes, tres resultaron heridos, estalló un nuevo motín, se causaron daños en coches y tiendas, algunos rosignanos se organizaron en equipos con fusiles y bidones de gasolina, y en pocas horas la policía desalojó a toda la gente de piel negra. El Ministro del Interior, el leghista Roberto Maroni, habló de “degradación provocada por los inmigrantes ilegales”, cuando la cuestión había sido la violencia de los italianos contra los inmigrantes y, aún más profunda, la explotación generalizada: no había sido violencia interétnica, sino una lucha por los derechos.

strada da solo, gli pareva che non ci fosse nessuno alle spalle, e invece sono sbucati all’improvviso, loro sì davvero uomini neri, clandestini, gli si sono parati davanti e gli hanno detto Negro di merda devi andartene di qua, e giù botte, il ragazzo (anche lui un nero di quelli chiari) è rimasto a terra, il viso coperto di sangue, qualcuno ha chiamato la polizia, e la polizia al nero chiaro gli ha detto, Ma tu che ci facevi in giro a quest’ora?

Il terzo giorno d’ospedale, il ragazzo, appena ha avuto un po’ di forze per alzarsi dal letto, è scappato. Ché il clandestino, per la legge, è lui.”³⁵

Fu questo scenario a essere l’incubatore di una rivolta epocale, un riot quale non si era mai visto in Italia. Il 4 gennaio 2010 ancora degli spari contro i lavoratori immigrati, in tre sono feriti, scoppia una nuova rivolta, danneggiano auto e negozi, alcuni rosignesi si organizzano in squadre con fucili e taniche di benzina, in poche ore la polizia sgombera tutte le persone di pelle nera. Il ministro dell’Interno, il leghista Roberto Maroni, parla di “degrado portato dai clandestini”, quando la questione era stata una violenza di italiani ai danni di immigrati, e, ancora più a fondo, uno sfruttamento diffuso: non era stata vio-

Tras la revuelta, los inmigrantes escribieron “Seremos recordados” en el muro de la antigua fábrica donde vivían.

La *agenzia de los emigrantes* en forma de conflicto también encuentra pocas representaciones en las canciones. Cuando lo hace, se trata de obras de músicos más o menos militantes y activistas, o que nunca han dudado en tomar partido. Es el caso de Assalti Frontali, que en Piazza

*Indipendenza*³⁶ relatan el desalojo de los jardines de Piazza Indipendenza, una céntrica plaza de Roma, ocupada por un grupo de inmigrantes, en su mayoría refugiados eritreos, que con esa presencia manifestaron a la ciudad su estado de abandono, después de que ya hubieran sido desalojados de un edificio ocupado anteriormente en Via Curtatone. El desalojo de estos refugiados -es decir, personas a las que se ha concedido un estatuto merecedor de protección y que, en cambio, son abandonadas a su suerte- se llevó a cabo con porras, gases lacrimógenos y cañones de agua. Los Assalti Frontali participan en esa lucha cantando sobre el derecho a tomar lo que no se concede: “Roma hierve hoy, es el tercer desalojo en agosto / siento que mi vida fluye / oigo cantar: “Ninguna persona es ilegal” / han ocupado el centro,

lenza interétnica, ma una lotta per i diritti.

Dopo la rivolta, gli immigrati scrissero sul muro della ex fabbrica in cui vivevano scrissero «We will be remembered».

La *agency* dei migranti nella forma del conflitto trova poche rappresentazioni anche nelle canzoni. Quando accade, accade nel caso di opere di musicisti più o meno militanti e attivisti, o che comunque non hanno mai esitato a prendere posizione. È questo il caso degli Assalti Frontali, che in *Piazza Indipendenza*³⁶ raccontano lo sgombero dei giardini di piazza Indipendenza, una piazza centrale di Roma, occupata da un gruppo di migranti, per lo più rifugiati eritrei, che con quella presenza manifestavano alla città il proprio stato di abbandono, dopo che erano già stati sgomberati da un edificio precedentemente occupato in via Curtatone. Lo sgombero di questi rifugiati – dunque persone a cui è stato riconosciuto uno status meritevole di protezione, e che invece vengono lasciati a se stessi – avvenne con manganelli, lacrimogeni e idranti. Gli Assalti Frontali prendono parte a quella lotta cantando il diritto a prendersi ciò che non viene concesso: “Roma bolle oggi, è il terzo sgombero d’agosto / sen-

serás más rico dentro / sti ragazzi so gajardi / han roto la cadena, solucionan el problema / sti ragazzi so gajardi / el lugar es muy bonito, ya sabes, un sitio guay / todo nuevo, cien habitaciones, una ventana / un bonito garito, sólo una mirada / ha cobrado vida, hoy gajardi en la barricada / es un banco, pero está abandonado / un banco ahora retumba como un trueno / todos necesitamos una buena cama y una cocina / dos comidas al día, diez litros de agua cada uno / una pancarta blanca al viento “Siervos de nadie” / somos los dignos, íntegros, burkineses / no hay combatientes extranjeros están Thomas Sankara y El Che”.

Asimismo, muchos años antes, en 1998, el Bandabardò había relatado el desalojo en París, en el '96, de trescientos inmigrantes africanos sin papeles que habían ocupado una iglesia para pedir su regularización: pedían papeles, documentos. Tras casi un mes de ocupación, al amanecer del 23 de agosto del '96, más de mil policías irrumpieron violentamente en la iglesia de San Bernardo y cargaron a los negritos en móviles. A última hora de la tarde, una procesión de miles de personas acudió al centro de detención de Vincennes para exigir

to montare il mio flusso vitale / sento cantare: “Nessuna persona è illegale” / hanno occupato in centro, sarai più ricco dentro / sti ragazzi so gajardi / hanno rotto la catena, risolvono il problema / sti ragazzi so gajardi / il posto è molto bello, sai, una ficata / tutto nuovo, cento stanze, una vetrata / un bel ritrovo, basta un'occhiata / ha preso vita, oggi gajardi in barricata / è di una banca, ma in abbandono / una bancaccia ora rimbomba come un tuono / tutti abbiamo bisogno di un bel letto e una cucina / due pasti al giorno, dieci litri d'acqua ognuno / uno striscione bianco al vento: “Servi di nessuno” / noi siamo i degni, integri, burkinabè / non ci sono foreign fighters c'è Thomas Sankara e El Che”.

Analogamente, molti anni prima, nel 1998, la Bandabardò aveva raccontato lo sgombero avvenuto nel '96 a Parigi di trecento immigrati africani sans papiers che avevano occupato una chiesa per chiedere di essere regolarizzati – chiedevano i papiers, i documenti. Dopo quasi un mese di occupazione, all'alba del 23 agosto del '96 più di mille poliziotti fecero un'irruzione violenta nella chiesa di Saint Bernard e caricarono le persone di pelle nera sui cellulari. Nel tardo pomeriggio

la liberación de los sin papeles, con enfrentamientos con la policía. “Aquí vienen los periódicos y las palizas de los cerdos / enviados a cumplir órdenes geniales: / entrad en las iglesias, encontrad a los Sans Papiers / enviadlos al remitente y *adieu la liberté*”³⁷.

un corteo di migliaia di persone arrivò fino al centro di detenzione di Vincennes per chiedere la liberazione dei sans papiers, con degli scontri con la polizia. “Arrivano i giornali e le botte dei maiali / mandati ad eseguire degli ordini geniali: / entrate nelle chiese, trovate i Sans Papiers / spediteli al mittente e *adieu la liberté*”³⁷.

- 1 Slavoj Žižek, *Contro i diritti umani*, Il Saggiatore, Milano, 2005.
- 2 Marco Rovelli, *Lager italiani*, BUR, Milano, 2006.
- 3 Riccardo Cocciantè, *Clandestini*, in *Notre Dame de Paris* (2002).
- 4 Almamegretta, *Rootz*, in *Lingo* (1998).
- 5 Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca book, Milano, 1980.
- 6 Ivi, p.64.
- 7 Paolo Capodacqua, *L'uomo senza nome*, in *Ferite & feritoie* (2019). 8 Assalti Frontali, *Enea super rap*, in *Un'intesa perfetta* (2008).
- 9 Marco Rovelli, *Servi*, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 22.
- 10 Marco Rovelli, *Il campo*, in *libertAria* (2009).
- 11 Radici nel cemento, *Sogno albanese*, in *Popoli in vendita* (1996).
- 12 Cfr Donatella Di Cesare, *Stranieri residenti*, Bollati, 2015.
- 13 Cit. in ivi, p. 78.
- 14 Ivi, p. 217.
- 15 Dimartino, *Niente da dichiarare*, in *Un paese ci vuole* (2015).
- 16 Le Luci della Centrale Elettrica, *Stelle marine*, in *Terra* (2017)
- 17 Roberti/Suriano, *Apocalypse now*, conversazione con Gianni Amelio, in *Filmcritica*, 449, 1994.
- 18 Cristina Ali Farah, *Madre piccola*, Frassinelli, Roma, 2007.
- 19 Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Roma, 2004, p. 388.
- 20 Ibid.
- 21 bid.
- 22 Ivi, p. 409.

- 23 Ivi, p. 415.
- 24 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005, p. 134.
- 25 Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, passim.
- 26 Marco Rovelli, *Lager italiani*, cit., p.11.
- 27 Cfr. www.klatmagazine.com/art/adrian-paci-interview/8746
- 28 Mau Mau, *Con chi fugge*, in *8000 km* (2016).
- 29 Flavio Giurato, *Soundcheck*, in *Le promesse del mondo* (2017).
- 30 Giacomo Sferlazzo, 24/01/2009, in *Il figlio di Abele* (2009).
- 31 *Come un uomo sulla terra* (2008) di Dagmawi Yimer e Andrea Segre.
- 32 *L'ordine delle cose* (2017) di Andrea Segre.
- 33 *A sud di Lampedusa* (2006) di Andrea Segre.
- 34 Cfr. su questo tema la canzone dei Modena City Ramblers, *We stern union*, in *Dopo il lungo inverno* (2006).
- 35 Marco Rovelli, *Servi*, cit., pp. 32.33.
- 36 Assalti Frontali, *Piazza Indipendenza*, in *1990-2020* (2020).
- 37 Bandabardò, *Sans papiers (iniziali S.P.)*, in *Iniziali bi-bi* (1998).

CAPÍTULO 5.

TRABAJO Y EXPLOTACIÓN

CAPITOLO 5.

IL LAVORO E LO SFRUTTAMENTO

El inmigrante clandestino es el “precario absoluto”. Es el que sufre los efectos devastadores de la precariedad absoluta en su vida cotidiana, en todos los ámbitos de su existencia: laboral, jurídico, habitacional, relacional, afectivo... El inmigrante clandestino es, por tanto, el punto final de un proceso -el de la precariedad- que afecta a todos: ciudadanos y no ciudadanos, garantizados y no garantizados. Es la base de una pirámide social basada en el chantaje: por encima de él se encuentra de hecho el inmigrante regular, un inmigrante clandestino en potencia, que a su vez debe someterse al chantaje laboral para no perder su permiso de residencia y

Il clandestino è il “precario assoluto”. Egli è colui che subisce nella propria quotidianità gli effetti devastanti di una precarietà assoluta, in tutti i campi della propria esistenza: lavorativo, giuridico, abitativo, relazionale, affettivo... Il clandestino è allora il punto terminale di un processo – quello della precarizzazione – che riguarda tutti: cittadini e no, garantiti e no. È la base di una piramide sociale basata sul ricatto: sopra di lui c’è infatti l’immigrato regolare, clandestino potenziale, che a sua volta deve soggiacere al ricatto lavorativo per non perdere il permesso di soggiorno, e accetterà dunque condizioni che

que, por tanto, aceptará condiciones que podrían ser inaceptables para un “ciudadano” que no tenga el fantasma de la clandestinidad y la expulsión. El efecto de esta pirámide es la reducción general de los derechos de *todos los* trabajadores.

Así, el trabajador italiano que ve que el trabajador marroquí acepta un salario más bajo, ritmos y tiempos de trabajo más intensos, arremete contra la presencia de trabajadores inmigrantes: cuando en cambio se trataría de darse cuenta de que para defender los propios derechos la única manera sería asegurarse de que el trabajador marroquí también los tiene, para poder reclamarlos sin verse obligado a aceptar esas condiciones. Como siempre ha sido, la división de los trabajadores es el primer enemigo para los propios trabajadores. Además, la historia italiana nos lo enseña desde este punto de vista: los trabajadores del sur que emigraron al norte después de la Segunda Guerra Mundial fueron considerados esquirolas al principio. Pero luego, en quince años, se desarrolló entre muchos de ellos un fuerte proceso de sindicalización y de *conciencia de clase*, y estuvieron al frente de las vanguardias políticas del “otoño caliente”, de las ocupaciones, de los piquetes. Eran ciudadanos y podían hacerlo. Hoy, los

potrebbero essere inaccettabili per un “cittadino” che non ha lo spettro di essere cacciato nella clandestinità e deportato. L'effetto di questa piramide è l'abbassamento complessivo dei diritti di *tutti* i lavoratori.

Così, il lavoratore italiano che vede quello marocchino accettare un salario minore, ritmi e tempi di lavoro più intensi, si scaglia contro la presenza dei lavoratori immigrati: quando invece si tratterebbe di capire che per difendere i propri diritti l'unico modo sarebbe quello di far sì che anche il lavoratore marocchino li abbia, in modo che potrebbe rivendicarli senza essere costretto ad accettare quelle condizioni. Come sempre è stato, la divisione dei lavoratori è il primo nemico per i lavoratori stessi. Del resto, da questo punto di vista la storia italiana lo insegna: i lavoratori meridionali che emigravano al nord nel secondo dopoguerra erano considerati crumiri, all'inizio. Ma poi, nel giro di quindici anni, tra molti di loro si sviluppò un forte processo di sindacalizzazione, di *coscienza di classe* – e furono in prima fila nelle avanguardie politiche dell'autunno caldo, delle occupazioni, dei picchetti. Erano cittadini, e potevano

inmigrantes, como excluidos de la universalidad de los derechos, no pueden.

La guerra contra los inmigrantes no es sólo un asunto italiano. Pero Italia, en su legislación sobre inmigración, combina las peores herramientas ideadas por la Fortaleza Europa. Creo que esto tiene que ver con una anomalía fundamental del sistema socioeconómico de nuestro país, que exige trabajadores serviles en mayor medida que otros países. Dos hechos. Italia es el país de Europa que ostenta el récord, junto con Grecia, de incidencia de la economía sumergida en el PIB. Cada estudio da estimaciones diferentes, pero todos coinciden en quién lidera el ranking: según un estudio comparativo realizado por la consultora AT Kerney, la economía sumergida en Italia supone el 22,2% del PIB, más que en cualquier otro país de los quince que se incorporaron a la Unión Europea.

Además, la estructura del sistema económico italiano está anormalmente fragmentada, atomizada. Interminables cadenas de externalización, contratación, subcontratación, licitaciones al precio más alto – y la consiguiente necesidad primaria de disponer de una reserva de trabajadores negros y en negro a

farlo. Oggi gli immigrati, in quanto esclusi dall'universalità dei diritti, non possono.

La guerra agli immigrati non è solo un fatto italiano. Ma l'Italia, nella sua legislazione sull'immigrazione, combina gli strumenti peggiori escogitati dalla fortezza Europa. Credo che questo abbia a che fare con un'anomalia di fondo del sistema socioeconomico del nostro paese, che richiede lavoratori servili in misura ancora maggiore degli altri paesi. Due dati. L'Italia è il paese in Europa, che detiene il record, insieme alla Grecia, dell'incidenza dell'economia sommersa sul Pil. Ogni studio dà stime differenti, ma sono tutti concordi nel definire chi guida la classifica: secondo uno studio comparativo effettuato della società di consulenza AT Kerney, il sommerso in Italia conta il 22,2% del Pil, più che in ogni altro paese dei quindici di prima adesione all'Unione Europea.

Inoltre, la struttura del sistema economico italiano è in maniera abnorme frammentata, polverizzata. Catene infinite di esternalizzazioni, appalti, subappalti, gare al massimo ribasso – e conseguente necessità primaria di disporre di un serbatoio di lavoratori neri e

la que recurrir. Como he escrito en *Servi*, el sistema productivo italiano es un sistema que aumenta los beneficios y las rentas, pero descarga los costes sobre los trabajadores autónomos de las microempresas, expuestos a la pérdida de garantías y seguridad. Las medianas y grandes empresas italianas acumulan beneficios (nunca hasta tal punto en la historia del país como en la década 1996/2005, según una encuesta de Mediobanca de 2006), mientras reducen progresivamente el empleo. Son precisamente las pequeñas empresas y las microempresas las que proporcionan puestos de trabajo, sobre las que se descarga de facto el riesgo empresarial mediante el sistema de contratos y licitaciones al precio más alto (un hecho paradójico, dado que sería la justificación ideológica del beneficio capitalista...). Y las microempresas tienen en Italia un peso anormal en comparación con los países de la Europa “avanzada”. De hecho, constituyen el 94% de las empresas italianas y dan empleo a algo menos de la mitad de los asalariados del sector de mercado, el 47,8% para ser exactos, un porcentaje que duplica con creces las cifras francesas y alemanas. Y si los beneficios se quedan en la cúspide de la cadena de producción, todo recae sobre estas empresas,

nerissimi a cui attingere. Come ho scritto in *Servi*, il sistema produttivo italiano è un sistema che aumenta profitti e rendite, ma che scarica i costi sui lavoratori autonomi delle microimprese, esposti alla perdita di garanzie e di sicurezze. Le medie e grandi imprese italiane accumulano profitti (mai in misura così grande nella storia del paese come nel decennio 1996/2005, secondo un'indagine di Mediobanca del 2006), riducendo progressivamente l'occupazione. A offrire lavoro sono appunto le piccole imprese e le microimprese, sulle quali è scaricato di fatto, mediante il sistema degli appalti e delle gare al massimo ribasso, il rischio d'impresa (fatto paradossale, visto che esso sarebbe la giustificazione ideologica del profitto capitalistico...). E le microimprese in Italia hanno un peso abnorme rispetto ai paesi dell'Europa “avanzata”. Costituiscono infatti il 94% delle imprese italiane, e offrono lavoro a poco meno della metà di tutti gli occupati nel settore di mercato, per la precisione al 47,8%, una percentuale più che doppia rispetto ai dati francese e tedesco. E se i profitti restano alle parti alte della catena produttiva, tutto va a scaricarsi su queste

que -trabajando sin capital y sin subvenciones- tienen que arreglárselas de alguna manera con los escasos beneficios que quedan. A su vez, esto hace casi necesario el uso de mano de obra negra, en negro. He aquí, pues, la razón de la guerra contra los inmigrantes. Hay que forjar un sujeto cada vez más privado de derechos.

“Siervos que sirven para servir / y ayudan a desvelar / el carácter criminal de este pacto social / la acumulación primitiva de todo ser vivo / en un caravasar infrahumano / desde las tierras sicilianas hasta el centro de Milán / en un campo o en una cocina / en un invernadero o en una obra / lo importante es no ver / Siervos que sirven para servir y el hecho de morir / es sólo un accidente, una desgraciada eventualidad / una nada que los que sirven llevan bien escrita en la piel / y esta nada no tiene nada de extraño / Siervos hombres de arena / fantasmas de la noche con la lengua demasiado expuesta / cerrad la boca / y volved al silencio que pertenece / a todo buen siervo / de un caravasar infrahumano”¹.

Servi es una canción que escribí en los márgenes del libro, para ser cantada en la obra del mismo nombre puesta en escena con la producción del Teatro della Cooperativa y dirigida por Renato Sar-

imprese, che – lavorando senza capitali e senza sussidi – in qualche modo devono far fronte agli utili risicati che gli restano. A sua volta questo richiede in maniera quasi necessaria l'utilizzo di lavoro nero, e nerissimo. Ecco, allora, il perché della guerra agli immigrati. C'è da forgiare un soggetto sempre più privo di diritti da usare.

“*Servi* che servono a servire / e aiutano a svelare / la natura criminale di questo patto sociale / l'accumulazione primitiva di ogni cosa viva / in un caravanserraglio subumano / Dalle terre siciliane fino al centro di Milano / in un campo od in cucina / una serra od un cantiere / l'importante è non vedere / *Servi* che servono a servire e il fatto di morire / è solo un incidente, eventualità incresciosa / una cosa da niente che chi serve ha ben scritto sulla pelle / e questo niente non è per niente strano / *Servi* uomini di sabbia / fantasmi della notte con lingue troppo esposte / si chiudano le bocche / e tornino al silenzio che compete / ad ogni servo buono / di un caravanserraglio subumano”¹.

Servi è una canzone che scrissi in margine al libro, da cantare nello spettacolo teatrale omonimo messo in scena con la produzione del Teatro della Cooperativa e la regia di Renato Sarti. Essa venne

ti. Se retomó para acompañar la acción escénica de Nicoletta Braga en el festival corciano Medialismi 2.0². La acción de Braga *Una hec-tárea de naranjos, de 2019 work in progress* consistía en plantar una hectárea de naranjos, unos pocos a la vez, en Portugal, Italia, Grecia, España. Teniendo en cuenta que un naranjo ocupa unos 16 metros cuadrados, se necesitan unos 625 naranjos para alcanzar una hectárea. El anagrama de Ha-aranci es Anarquía.

LOS SILLONES

La realidad de la explotación laboral ha encontrado un lugar en la narrativa artística italiana, aunque su representación sea extremadamente menos frecuente que la del viaje. La película *Medi-terránea*, de Carpignano, es desde este punto de vista probablemente la representación más lograda en una película de ficción de la realidad de la explotación laboral de los emigrantes. Tanto por los elementos de la realidad ya mencionados - elementos estructurales de una vida cotidiana que no suelen aparecer en las narraciones, a pesar de su centralidad real - como por el espacio geográfico representado y la historia que en él se desarrolla. Los sucesos de la revuelta de Rosarno se relatan

ripresa per accompagnare l'azione performativa di Nicoletta Braga al Corciano festival Medialismi 2.0². L'azione di Braga *un ettaro di aranci, dal 2019 work in progress* consisteva nella piantumazione di un ettaro aranci, pochi alla volta, in Portogallo, Italia, Grecia, Spagna. Considerando che un albero di arancio occupa circa 16mq, occorrono circa 625 aranci a raggiungere l'ettaro. L'anagramma di Ha-aranci è Anarchia.

I BRACCIANTI

La realtà dello sfruttamento del lavoro ha trovato un posto nella narrazione artistica italiana, anche se la sua rappresentazione è estremamente meno frequente che non la rappresentazione del viaggio. Il film di Carpignano *Mediterranea* è da questo punto di vista probabilmente la rappresentazione più compiuta in un film di fiction della realtà di sfruttamento del lavoro dei migranti. Sia per quegli elementi di realtà di cui si è già detto - elementi strutturali di una quotidianità che solitamente non compaiono nella narrazione, a fronte della loro centralità effettiva - sia per lo spazio geografico rappresentato, e la storia in esso accaduta. A raccontare le vicende della rivolta

en el documental de Andrea Se-gre *Il sangue verde*³, que cuenta las historias de los inmigrantes que protagonizaron el levantamiento, que el gobierno de Berlusconi interpretó inmediatamente como el resultado no de una explotación y una miseria intolerables, sino de una "tolerancia excesiva con la inmigración ilegal". En pocas horas Rosarno fue desalojado, y los funcionarios del gobierno declararon que se restablecería la legalidad y se deportaría a los inmigrantes ilegales. Eran proclamas y nada más, y los inmigrantes desalojados fueron simplemente recogidos y llevados a otros lugares, dispersos por toda Italia, desde Roma hasta Campania. Algunos regresaron pronto a Rosarno. Se-gre fue a reunirse con ellos, para pedirles no sólo que contaran la historia del levantamiento desde su perspectiva, sino también que relataran sus vidas en Italia: las entrevistas se editaron después en el documental junto con el relato del antiguo alcalde comunista de Rosarno, Giuseppe Lavorato, e imágenes de época de campesinos italianos. *Sangre verde*, por tanto, no es tanto un documental sobre el levantamiento como sobre el trabajo agrícola y su explotación, que adquiere un aspecto especialmente denso en Rosarno.

di Rosarno è poi il documentario di Andrea Segre *Il sangue verde*³, che racconta le storie di quei migranti protagonisti della rivolta, che venne immediatamente letta dal governo Berlusconi come esito non di uno sfruttamento e di una miseria intollerabili, ma di una "eccessiva tolleranza nei confronti dell'immigrazione clandestina". In poche ore Rosarno venne sgomberata, e gli esponenti del governo dichiararono che sarebbe stata riportata la legalità, e i clandestini sarebbero stati espulsi. Erano proclami e nient'altro, e gli immigrati sgomberati vennero semplicemente presi e portati altrove, dispersi per l'Italia, da Roma alla Campania. Alcuni tornarono presto a Rosarno. Segre andò a incontrarli, per chiedere loro non solo di raccontare la rivolta dalla loro prospettiva, ma anche di raccontare la loro vita in Italia: le interviste sono state poi montate nel documentario insieme al racconto dell'ex sindaco comunista di Rosarno Giuseppe Lavorato e a immagini d'epoca di contadini italiani. *Il sangue verde*, allora, non è tanto un documentario sulla rivolta quanto soprattutto sul lavoro bracciantile e sul suo sfruttamento - che a Rosarno assume un aspetto particolarmente denso.

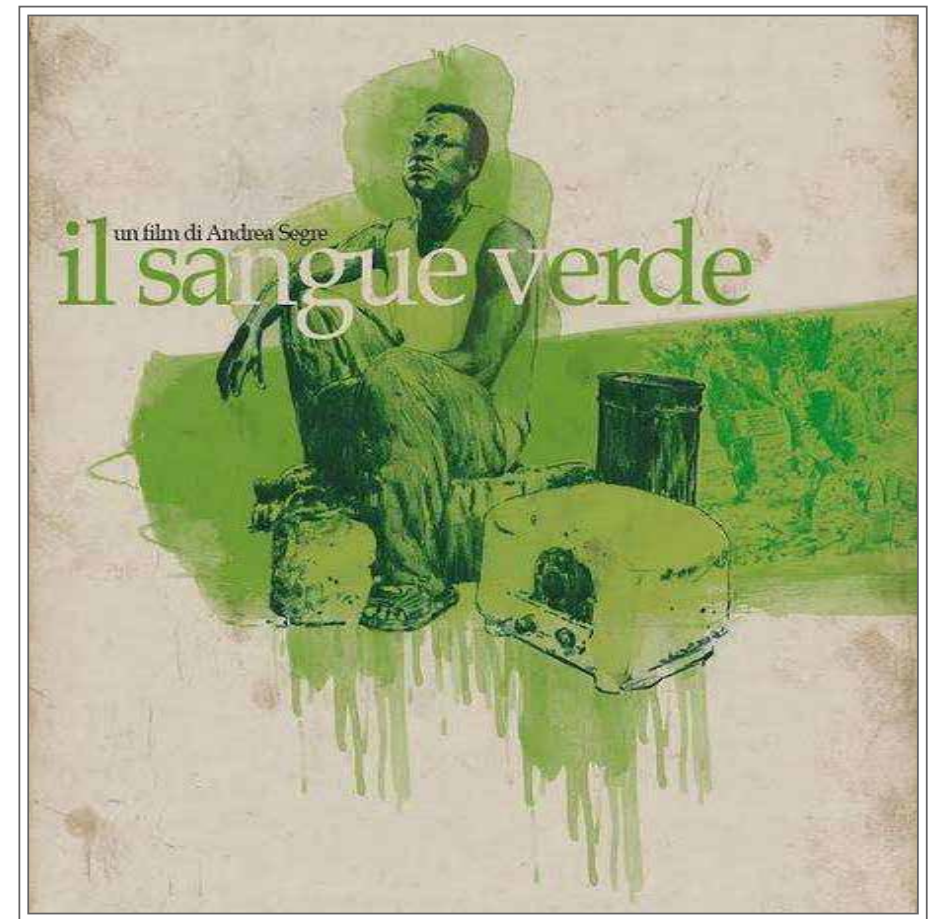


Figura 5. 1.-

Figura 5. 1.-

SANGRE VERDE

De hecho, Rosarno no es sólo uno de esos lugares, como escribí en el capítulo anterior, donde se hace evidente la marginalidad social de los inmigrantes y su papel como chivos expiatorios (la *caza del negro*), sino también uno de los lugares simbólicos del trabajo inmigrante, de su explotación, en su intersección con diferentes niveles inherentes a la estructura profunda de la realidad económica y social de Italia.

“Rosarno se llamaba Americanicchia, antaño, cuando los jornaleros de la región de Jonica iban allí a trabajar, y los grandes comerciantes de Amalfi y Nápoles abrían tiendas, emporios. Hoy, la ‘ndrangheta se lo ha comido todo, compra las tierras fijando los precios mediante amenazas e intimidaciones, el mercado de las naranjas y mandarinas está en manos de un oligopolio criminal, las cooperativas de productores a las que deben acudir los agricultores individuales están vinculadas con las mafias, y son ellas las que gestionan el dinero de la integración en la UE, cuyo apoyo no se dirigía a las estructuras ni a la calidad del producto, sino al precio: esto ha favorecido el fraude organizado a gran escala (las llamadas ‘naranjas de papel’).

[...]

SANGUE VERDE

Rosarno, infatti, non è solo uno di quei luoghi, come ho scritto nel capitolo precedente, dove si fa evidente la marginalità sociale dei migranti e il loro ruolo di capro espiatorio (la *caccia al nero*), ma anche uno dei luoghi simbolo del lavoro migrante, del suo sfruttamento, nel suo intersecarsi con diversi livelli inerenti alla struttura profonda della realtà economica e sociale dell'Italia.

“Rosarno veniva chiamata Americanicchia, una volta, quando i braccianti della Jonica ci andavano a lavorare, e i grandi commercianti amalfitani e napoletani aprivano negozi, empori. Oggi la ‘ndrangheta si è mangiata tutto, si sta comprando le terre stabilendo i prezzi tramite minacce e intimidazioni, il mercato delle arance e dei mandarini è in mano a un oligopolio criminale, le cooperative dei produttori a cui i singoli agricoltori devono rivolgersi sono legate con le mafie, e sono loro che gestiscono il denaro dell'integrazione dell'Unione europea, il cui sostegno non era indirizzato alle strutture o alla qualità de prodotto, ma al prezzo: questo ha favorito truffe organizzate su vasta scala (le cosiddette “arance di carta”).

[...]

Los migrantes son el eslabón más débil de esta cadena: sobre ellos recae principalmente la crisis generalizada producida en el territorio por la hegemonía criminal (que obviamente no duda en utilizarlos en el escalón más bajo de la cadena, para el tráfico de drogas o la prostitución). Un latifundista contó que la ‘ndrangheta también fija la paga diaria de los migrantes, a los que impone una especie de tope: No puedes dar más de este dinero, le dice al campesino. La crisis general del sector ha aumentado la competencia en el mercado laboral por los trabajadores inmigrantes, procedentes de Europa del Este o África. Los subsaharianos -los negros más negros- son los que más han perdido y los que menos trabajan.

La cantidad normal por un día de trabajo es de 25 euros, pero como son inmigrantes ilegales, ocurre más o menos regularmente que algunos cabos no pagan. Los hay que forman parte de un equipo de forma continua, remitiéndose a un cabo “compaesano”, y -en su mayoría- los hay que buscan trabajo día a día, encontrándose antes del amanecer en la calle principal de Rosarno, reunidos en grupos “étnicos”: los magrebíes (los más favorecidos), los rumanos y búlgaros, los romaníes (rumanos también, pero a distancia), los subsaharianos. Como Michael.

[...]

I migranti sono l'anello debole di questa catena: è anzitutto su di loro che si riversa la crisi generalizzata prodotta sul territorio dall'egemonia criminale (che ovviamente non esita a usarli al gradino più basso della catena, per spaccio o prostituzione). Un latifondista ha raccontato che la ‘ndrangheta stabilisce anche la paga giornaliera dei migranti, che impone una sorta di calmiera: Tu non puoi dare più di questi soldi, dice all'agricoltore. La crisi generale del settore ha aumentato la concorrenza sul mercato del lavoro per i braccianti immigrati, dell'est Europa o africani. I subsahariani – i neri più neri - sono quelli che ci hanno rimesso di più, e lavorano di meno.

La cifra normale per una giornata di lavoro è di 25 euro, ma trattandosi di clandestini capita più o meno regolarmente che qualche caporale non paghi. C'è chi fa parte di una squadra in maniera continuativa facendo riferimento a un caporale “compaesano” e – per la maggior parte - c'è chi cerca lavoro giorno per giorno, trovandosi prima dell'alba sulla strada principale di Rosarno, radunandosi a gruppi “etnici”: i maghrebini (quelli più favoriti), i rumeni e i bulgari, i rom (rumeni anche loro, ma a distanza), i subsahariani. Come Michael.

[...]

Son clandestinos, sin ellos las naranjas seguirían en los árboles. Sus padres los necesitan en el campo, pero también sus hijos para apedrearlos, que encuentran en sus figuras expiatorias el blanco ideal de su cultura modelada por la mafia, que se alimenta del sacrificio, como Peppe Valarioti sacrificado en la mesa de un restaurante, esa mafia que hace la cultura, que cada vez más les hace responder, cuando les preguntan ¿qué quieres ser de mayor? - El jefe”⁴.

Hay varios documentales que relatan la explotación de los trabajadores inmigrantes, y lo hacen en una conexión inseparable con su habitación en el territorio, en los lugares del margen.

La cosecha de Andrea Paco Mariani⁵ es un docu-ficción que narra las historias de los jornaleros agrícolas empleados en los invernaderos de la provincia de Latina. En esa parte del Lacio, los jornaleros inmigrantes son principalmente indios sij, unas treinta mil personas originarias del Punjab. Personas que a menudo lo han vendido todo a su país y se ven obligadas a aceptar salarios miserables y jornadas de trabajo muy largas para poder pagar sus deudas. Entre los testimonios recogidos en la película, resulta especialmente interesante el del sociólogo y coo-

Sono clandestini, senza di loro le arance resterebbero sugli alberi. Di loro hanno bisogno i padri nei campi, ma di loro hanno bisogno anche i figli per prenderli a sassate, che nelle loro figure espiatorie trovano il bersaglio ideale della loro cultura modellata dalla mafiosità, che di sacrifici si nutre, come Peppe Valarioti sacrificato su un tavolo di ristorante, quella mafiosità che fa cultura, che sempre più spesso fa rispondere, alla domanda Cosa vuoi fare da grande? - Il boss.”⁴

Sono diversi i documentari che raccontano lo sfruttamento del lavoro bracciantile migrante, e lo fanno in una inscindibile connessione con il loro abitare il territorio, nei luoghi del margine.

The harvest di Andrea Paco Mariani⁵ è una docufiction che racconta le storie dei braccianti impiegati nelle serre della provincia di Latina. In quella parte di Lazio i braccianti immigrati sono soprattutto indiani sikh, circa trentamila persone originarie del Punjab. Persone che hanno spesso venduto tutto al loro paese e si trovano in condizioni di dover accettare salari miseri e orari di lavoro lunghissimi per poter ripagare il debito. Tra le testimonianze raccolte nel film è particolarmente interessante quella del sociologo e

perante Marco Omizzolo, que se hizo pasar por jornalero y trabajó en las condiciones del caporalato. Incluso en el campo de Latina, como en Rosarno, existe un vínculo entre la explotación de la mano de obra inmigrante y la criminalidad: “Además del empresario explotador”, afirma Omizzolo, “hay un sistema muy extendido de delincuencia organizada, que ha hecho de las frutas y hortalizas y de su distribución un negocio muy lucrativo. Y, por supuesto, hay muchos testimonios directos de emigrantes, o de hijos de emigrantes. Estos testimonios se alternan con partes musicales, tanto de blues como de música punjab, y partes de actuación - y es el propio cantante de blues quien pone el rostro del cabo. También hay un momento de *agencia* de la comunidad sij: se relata la huelga del 18 de abril de 2016, cuando cuatro mil jornaleros salieron a la calle reclamando derechos -a la que siguieron despidos y agresiones a algunos de ellos-; y también se muestra la ocupación de algunas granjas donde los trabajadores no habían cobrado sus salarios por parte del líder sij Gurmuk Singh junto a Omizzolo. Dos momentos que recuerdan fuertemente los momentos de ascenso del movimiento obrero y campe-

cooperante Marco Omizzolo, che si è finto bracciante e ha lavorato alle condizioni del caporalato. Anche nelle campagne di Latina, come a Rosarno, c'è un legame tra sfruttamento del lavoro migrante e criminalità: “Oltre all'imprenditore sfruttatore”, dice Omizzolo, “c'è un sistema diffuso di criminalità organizzata, che ha fatto dell'ortofrutta e della sua distribuzione un business molto lucroso”. E ci sono, ovviamente, molte testimonianze dirette di migranti, o figli di migranti. A queste testimonianze si alternano parti musicate, sia blues che musica del Punjab, e parti recitate - ed è il cantante blues stesso che presta il volto al caporale. Non manca nemmeno un momento di *agency* della comunità sikh: si racconta infatti lo sciopero del 18 aprile 2016, quando quattromila braccianti scesero in piazza rivendicando diritti - ciò a cui seguirono per alcuni di loro licenziamenti e aggressioni; e si mostra anche l'occupazione di alcune aziende agricole dove non erano stati pagati salari ai lavoratori messa in atto dal leader dei sikh Gurmuk Singh insieme a Omizzolo. Due momenti che richiamano con forte evidenza i momenti sorgivi del movimento operaio e contadino dei lavoratori

sino italiano, trazando una línea de continuidad en una lucha internacionalista.

La Belleville es un documental de Roberto Tenace y Francesco Bellizzi⁶ sobre el llamado gueto de Rignano, en plena campiña, en la carretera estatal 16 entre Foggia y San Severo, un barrio de chabolas de chapa, madera y cartón (más tarde desalojado, y ahora campamento de caravanas) donde vivían emigrantes que trabajaban en los campos de tomate de la zona de Foggia. Yo también había ido allí, como cuento en *Servi*, llegando a una gran planta industrial, una antigua refinería de azúcar abandonada, conociendo a trabajadores emigrantes con los que más tarde volvería a encontrarme en Rosarno. *La Belleville* narra las historias de los trabajadores africanos que habían estado en el gueto, creado a finales de los años noventa, donde, además del “caporalato” (trabajo forzado), florecían el tráfico de drogas y la explotación de la prostitución; y narra el proceso de emancipación que llevó a la construcción, donde había estado el gueto original, de una aldea autoconstruida, Casa Sankara – llamada así por Thomas Sankara, el símbolo de la redención de las clases trabajadoras africanas, un poco como el Che Guevara del imaginario de ese continente.

italiani, a tracciare una linea di continuità in una lotta internazionale.

La Belleville è un documentario di Roberto Tenace e Francesco Bellizzi⁶ sul cosiddetto ghetto di Rignano, in aperta campagna sulla statale 16 tra Foggia e San Severo, una bidonville di lamiera, legno e cartoni (poi sgomberata, e adesso accampamento di roulotte) dove dimoravano i migranti che lavoravano nei campi di pomodori del foggiano. C’ero andato anch’io, come racconto in *Servi*, arrivando in un grande impianto industriale, un ex zuccherificio abbandonato, incontrando lavoratori migranti che avrei poi incontrato nuovamente a Rosarno. *La Belleville* racconta le storie di braccianti africani che erano stati nel ghetto, creatosi alla fine degli novanta, dove oltre al caporalato fiorivano traffico di droga e sfruttamento della prostituzione; e racconta il processo di emancipazione che ha portato a costruire, là dove sorgeva il ghetto originario, un villaggio autoconstruito, Casa Sankara – che prende il nome da Thomas Sankara, il simbolo del riscatto delle classi popolari africane, un po’ il Che Guevara dell’immaginario di quel continente.

404

En campos adversos, de Matteo Tortone y Andrea Fenoglio⁷ narra la explotación de los jornaleros en una zona del norte de Italia, la campiña de Saluzzo, la mayor zona de cultivo de frutas y hortalizas del Piamonte, donde se co-sechan manzanas, melocotones y kiwis, explotación relatada varios años antes en un libro de historias de una docena de emigrantes que vivían en el almacén de la estación, *Di qui non sono libero*, libro al que yo había escrito el prefacio. En campos adversos cuenta la historia de dos de los muchos emigrantes que han llegado a la zona de Saluzzo para trabajar, pero que se encuentran con que no pueden hacerlo y están atrapados en un tiempo suspendido. Es la tierra, aquí, el lugar de la narración y de la vida: la tierra donde habitan, en un campo de acogida, la misma tierra que años antes había sido expropiada a un campesino que ahora vive en una autocaravana, dentro de una valla, con sus perros. Historias que se entrecruzan y conforman las dos partes del documental: El campo, dirigido por Tortone, que narra la dinámica del campo de acogida, e El recinto de Fenoglio, que narra la vida del campesino. Vidas al margen, llevadas en tierras confinadas, cercadas, márgenes donde la diferencia no viene dada por la nacionalidad ni por un

Su campi avversi di Matteo Tortone e Andrea Fenoglio⁷ racconta lo sfruttamento bracciantile in una zona del Nord Italia, le campagne di Saluzzo, la zona ortofrutticola più estesa del Piemonte dove si raccolgono mele, pesche e kiwi – sfruttamento raccontato diversi anni prima in un libro di storie di una decina di migranti che abitavano nel magazzino della stazione, *Di qui non sono libero*, libro a cui avevo scritto la prefazione. Su campi avversi racconta la storia di due tra i tanti migranti, arrivati nel saluzzese per lavorare, ma che si trovano senza possibilità di farlo, e restano presi in un tempo sospeso. E’ la terra, qui, il luogo del racconto e dell’abita-re: la terra dove loro hanno dimora, in un campo di accoglienza, la stessa che anni prima era stata espropriata a un agricoltore che adesso vive in un camper, dentro un recinto, con i suoi cani. Storie che si incrociano e che compongono le due parti del documentario: Il campo, diretto da Tortone, che racconta le dinamiche del campo di accoglienza, e Il recinto di Fenoglio, che racconta la vita dell’agricoltore. Vite del margine, prese in terra confinate, recintate, margini in cui la differenza non è data dalla nazionalità né da un passaporto, margini di persone

405



Figura 5. 2.-

Figura 5. 2.-

pasaporte, márgenes de personas que viven en una carencia, la carencia de una tierra abandonada: la africana, y la cultivada por su padre.

Por último, cabe mencionar *El nuevo Evangelio*, de Milo Rau⁸, un docu-ficción que, aunque el director es suizo, se basa en hechos y personas relacionados con la inmigración en Italia. Rodada en Matera (al igual que dos películas históricas sobre la vida de Cristo, *El Evangelio según San Mateo*, de Pier Paolo Pasolini, y *La Pasión de Cristo*, de Mel Gibson), narra el desalojo de una zona en la que vivían jornaleros africanos dedicados a la recogida de tomates. A ellos se dirige Yves Sagnet, activista y sindicalista camerunés que había organizado en Nardò la primera huelga histórica de jornaleros agrícolas inmigrantes en la vecina Apulia. Y como ocurrió en la realidad, con Sagnet acudiendo al gueto de jornaleros para organizar la huelga, en la película Sagnet interpreta a Cristo, que anuncia la buena nueva. La organización de la huelga “real” y la realización de la trama de la película tuvieron lugar al mismo tiempo, y la película in-corpora la realidad, tomando forma precisamente en estas referencias recíprocas (empezando por las secuencias en las que vemos las audiciones para la elección de los actores de la película, realizadas entre

che vivono in una mancanza, la mancanza di una terra abbandinata: quella africana, e quella coltivata dal padre.

Va citato infine *Il nuovo vangelo* di Milo Rau⁸, una docufiction che, per quanto il regista sia svizzero, attinge a fatti e persone relative all’immigrazione in Italia. Girato a Matera (come due storici film sulla vita di Cristo, *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini e *La Passione di Cristo* di Mel Gibson), racconta la vicenda dello sgombero di un’area dove dimoravano dei braccianti africani utilizzati per la raccolta dei pomodori. E’ da loro che si reca Yves Sagnet, attivista e sindacalista camerunense che aveva organizzato, nel 2011, il primo storico sciopero dei braccianti immigrati nella confinante Puglia, a Nardò. E com’è successo nella realtà, con Sagnet che va nel ghetto dei braccianti per organizzare lo sciopero, così nel film Sagnet interpreta Cristo, che annuncia la buona novella. L’organizzazione dello sciopero “reale” e la realizzazione della trama del film avvenivano contemporaneamente, e il film ingloba la realtà, prendendo corpo proprio in questi rimandi reciproci (a cominciare dalle sequenze in cui si vedono i provini per la scelta degli attori del film, fatti

los propios habitantes de Matera), en esta dialéctica en la que Sagnet/Jesús se convierte en portador de una proclamación universal, la de los derechos y la justicia para todo ser humano.

Proclamar derechos universales significa reconocer la universalidad de una lucha por reivindicarlos, y antes que eso significa reconocer que la explotación se ejerce sobre los subalternos independientemente de su origen: y reconocer que la explotación de los jornaleros inmigrantes de hoy es la misma que la explotación de los jornaleros italianos de ayer. Así lo hace, por ejemplo, Cesare Basile en una canción, *Maliritta carni*⁹, o *Carne maldita*, en la que relata la vida de los jornaleros-jornaleros-de hoy, que viven en la misma miseria y opresión que los jornaleros de ayer. *Carne maldita* porque se le niega la voz y no puede protestar.

“Vènnunu ‘i jurnatàri / s’agghjùttunu la fami / e ‘mprìnnunu la morti, / tienen los días libres / de la orilla del mar / tienen los sacos / tienen los sacos / tienen los atisbos de la patria / tienen los días libres / de la orilla del mar / Ah, maliritta ‘a carni /

tra gli stessi abitanti di Matera), in questa dialettica in cui Sagnet/Gesù si fa portatore di un annuncio universale, quello dei diritti e della giustizia per ogni essere umano.

Proclamare i diritti universali significa riconoscere l’universalità di una lotta per rivendicarli, e prima ancora significa riconoscere che lo sfruttamento si esercita sui subalterni indipendentemente dalla loro provenienza: e riconoscere che lo sfruttamento del lavoro bracciantile migrante oggi è lo stesso tipo di sfruttamento del lavoro bracciantile italiano ieri. Lo fa, ad esempio, Cesare Basile in una canzone, *Maliritta carni*⁹, ovvero *Carne maledetta*, in cui racconta la vita degli jornaleros – i lavoratori a giornata – odierni, che vivono nella stessa indigenza e oppressione degli jornaleros di ieri. *Carne maledetta* perché le è negata la voce, e non può protestare.

“Vènnunu ‘i jurnatàri / s’agghjùttunu la fami / e ‘mprìnnunu la morti, / vènnunu ‘i jurnatàri / di ‘dda banna ‘ò mari / Scaljàtici ‘i sacchètti / s’aviss-inu arrubbàri / ‘i scorci dî patrùna / vènnunu ‘i jurnatàri / ‘i ‘dda banna ‘ò mari / Ah, maliritta ‘a carni / ca coci sutta ‘u suli / maliritta carni. / Ô funnu dî tabùti / cu l’ossa schit-ti e ‘i manu / a l’àrvulu ‘nchiuvàti



Figura 5. 3.-

Figura 5. 3.-

ca coci sutta ‘u suli / malirìtta carni.. malirìtta ‘a carni / ca nò pari vuci / malirìtta ‘a carni, / malirìtta ‘a carni...”¹⁰

Laura Pinta Cazzaniga realizó una acción artística en Huelva con Fátima, una temporera marroquí, titulada El fruto de la explotación. El cuerpo de Fátima se apodera del fruto de su trabajo -aquello que le es ajeno en la explotación estacional- llevándose a la boca, pisoteándolo -haciéndolo suyo: recuperando de forma iconográfica y salvífica lo que es suyo.¹¹

LOS TRABAJADORES

La representación de trabajadores (obreros de la construcción en obras o trabajadores de fábricas) es más habitual en las películas de ficción. La fábrica es el punto de partida de la narración de *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, de Giordana. El padre del joven Bruno es el dueño de la fábrica, los trabajadores inmigrantes son una presencia cotidiana para Bruno, pero una presencia fantasmal. También lo son en parte para el propio padre de Bruno, que interactúa con ellos sin comprenderlos realmente, sin ser capaz de captar y acomodarse a sus pautas culturales, como queda patente en su perplejidad ante la petición de utilizar

/ préjunu ‘i jurnatàri / di passari ‘u mari / Scaljàtici ‘i sacchètti / s’avissinu arrubbàri / ‘i scorci di dumani / vènnunu ‘i jurnatàri / di ‘ddà banna ô mari / Ah, malirìtta ‘a carni / ca nun pò fari vuci / malirìtta ‘a carni, / malirìtta ‘a carni...”¹⁰

Laura Pinta Cazzaniga ha realizado a Huelva un’azione artistica insieme a Fatima, una bracciante stagionale marocchina, dal titolo Il frutto dello sfruttamento. Il corpo di Fatima si appropriava del frutto del suo lavoro – quello che le viene alienato nello sfruttamento stagionale – portandolo alla bocca, calpestandolo – facendolo suo: riprendendosi in forma iconografica e salvifica ciò che è suo.¹¹

GLI OPERAI

La rappresentazione di operai (edili nei cantieri o operai di fabbrica) è più comune nei film di fiction. La fabbrica è il luogo di partenza della narrazione di *Quando sei nato non puoi più nasconderti* di Giordana. Il padre del giovane Bruno è il padrone della fabbrica, gli operai immigrati sono una presenza quotidiana per Bruno, ma una presenza fantasmatica. Lo sono in parte anche per lo stesso padre di Bruno che interagisce con loro senza davvero comprenderli, senza essere capace di cogliere e accogliere i loro schemi culturali – com’è evidente nel-

una habitación que es un almacén como sala de oración. Una fábrica es un espacio central en *Gomorra*, de Matteo Garrone¹², una película en la que la presencia de inmigrantes es numerosa y constante, en una amplia gama de ocupaciones, ilegales -traficantes de drogas, trabajadores ilegales, conductores de camiones que transportan residuos tóxicos- o legales, como los trabajadores textiles de la fábrica china a la que acude un sastre napolitano para enseñar el oficio: en ambos casos se les representa como figuras al margen, sin garantías ni protección, expuestas a riesgos desmesurados -desde los productos químicos con los que entran en contacto hasta los tiroteos de los que son objeto-. Una fábrica es también el primer lugar de trabajo de la china Li en la película *Io sono Li*, de Andrea Segre¹³: trabaja como costurera en un taller de las afueras de Roma para pagar la deuda contraída al llegar a Italia. Luego la envían a servir en una taberna de Chioggia, frecuentada sobre todo por pescadores ancianos. Es Bepi “el poeta”, que había emigrado a Chioggia desde Yugoslavia en su juventud, quien entabla la relación más amistosa con Li. La taberna se convierte en un lugar donde Li empieza a sentirse reconocida, siente que tiene un rostro: pero

la sua perplessità di fronte alla richiesta di adibire una stanza che è un magazzino a sala di preghiera. Una fabbrica è uno spazio centrale in *Gomorra* di Matteo Garrone¹², film in cui la presenza di immigrati è ampia e costante, in un ampio ventaglio di occupazioni, illegali -spacciatori, lavoratori in nero, guidatori di camion che trasportano rifiuti tossici - o legali, come gli operai tessili della fabbrica di cinesi in cui un sarto napoletano va a insegnare il mestiere: in ambedue i casi essi vengono rappresentati come figure del margine, senza garanzie né protezione, esposti a rischi sovradimensionati – dalle sostanze chimiche con cui sono a contatto alle spartorie di cui sono oggetto. Una fabbrica è anche il primo luogo di lavoro della cinese Li nel film *Io sono Li* di Andrea Segre¹³: lavora come cucitrice in un laboratorio della periferia romana per ripagare il debito contratto per arrivare in Italia. Poi verrà mandata a servire in un’osteria di Chioggia, frequentata prevalentemente da anziani pescatori. E’ Bepi “il poeta”, che in gioventù era immigrato a Chioggia dalla Jugoslavia, a stringere il rapporto più amichevole con Li. L’osteria diventa un luogo dove Li comincia a sentirsi riconosciuta, sente di avere un volto: ma la rela-

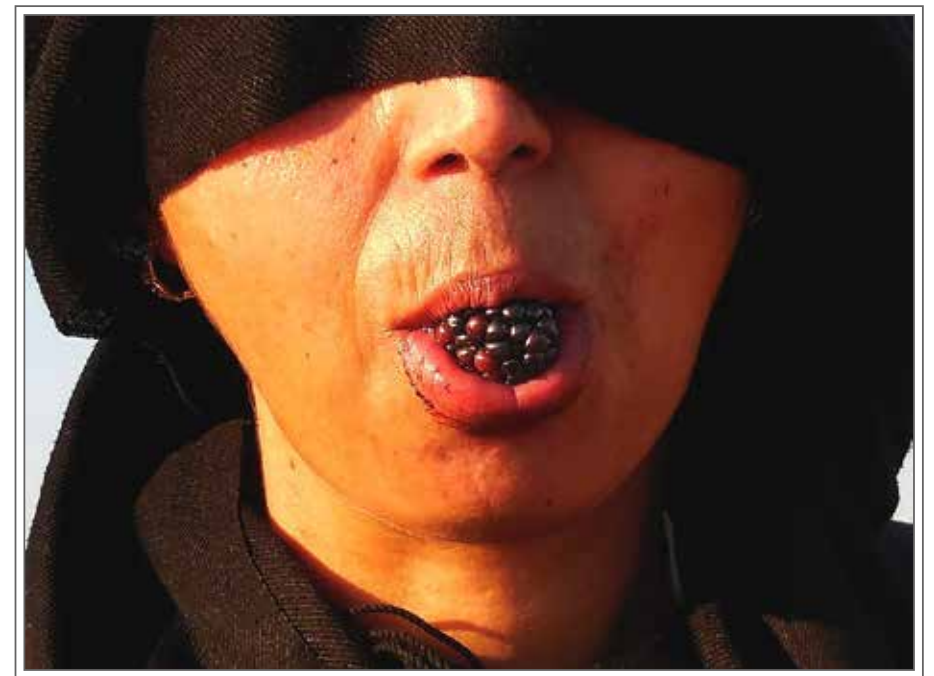


Figura 5. 4.-

Figura 5. 4.-

la relación cada vez más estrecha con Bepi -narrada por Segre en un registro lírico y poético, hecho de palabras no dichas y silencios- está mal vista tanto por los habitantes de Chioggia como por los chinos, y se ve envuelta en la tosca malicia pueblerina, innervada de atávicos prejuicios - “La mafia china manda a sus mujeres a casarse con nuestros viejos por la herencia”, dicen los habitantes de Chioggia-; “Si vuelves a hablar con él, no volverás a ver a tu hijo”, le dicen sus compatriotas a Shun Li- y sofocada por los patrones de Li, que la trasladarán a otro lugar. La historia de dos soledades que se encuentran, la historia de un posible que no fue - sin pies de plomo realistas, pero con la evocación poética de la humanidad del margen cuya fuerte verdad interior se revela.

Hay muchos lugares de trabajo representados en diversas películas, canciones y libros. Una representación especialmente interesante es la que aparece en la película de Daniele Luchetti *La nostra vita*¹⁴: un agujero. Al principio hay una cavidad en un edificio en construcción, un futuro hueco de ascensor donde se vierte la basura. Es allí donde el jefe de obra, Claudio, baja para recuperar un teléfono móvil que suena (el del contratista), y de allí sale un zapato de trabajo, y una cabeza: es

zione sempre più stretta con Bepi – narrata da Segre in un registro lirico e poetico, fatto di non detti e di silenzi - è malvista sia dai chioggiotti che dai cinesi, e viene avvolto dalle rozze malignità di paese, innervate di atavici pregiudizi - “La mafia cinese manda le loro donne a sposarsi con i nostri vecchi per l’eredità”, dicono i chioggiotti; “Se parli ancora con lui, non vedrai più tuo figlio”, dicono a Shun Li i suoi connazionali - e soffocato dai datori di lavoro di Li, che la sposteranno altrove. Una storia di due solitudini che si incontrano, la storia di un possibile che non è stato – senza didascalie realiste, ma con l’evocazione poetica di umanità del margine di cui dischiudere la forte verità interiore.

Sono molti i luoghi di lavoro rappresentati in vari film, canzoni, e libri. Una rappresentazione particolarmente interessante è quella del film *La nostra vita* di Daniele Luchetti¹⁴: un buco. All’inizio c’è una cavità di un palazzo in costruzione, un futuro vano d’ascensore dove si gettano rifiuti. E’ lì che scende il capocantiere, Claudio, per recuperare un cellulare che suona (il cellulare dell’impresario), e lì affiora un’ascarpa da lavoro, e una testa: è il corpo di un lavoratore rumeno in nero

el cuerpo de un trabajador rumano clandestino (clandestino desde hace unos meses, ya que la película es del año siguiente a la entrada de Rumanía en la Unión Europea). En ese momento, todo tiembla: el sonido metálico que acompaña a la secuencia deja claro que todo lo que rodea ese afloramiento está a punto de temblar.

Ese agujero es el signo atronador de una ausencia. El polizón es por definición una presencia ausente, una persona que está ahí pero no debería estar, y es invisible en su ser. Cuando el polizón desciende al agujero, se ve obligado a reconciliarse con lo reprimido, con esa presencia ausente que consiste en su alejamiento del espacio público, donde sólo está presente en efigie, en su representación fantasmal.

Claudio decide no tenerle en cuenta, que se retire. Dice que no sabe quién es, se da la vuelta: ¿para qué llamar a la policía si no es para bloquear la obra? Lo reprimido debe permanecer reprimido, pero ahora es imposible, porque ha salido a la superficie. La vida, entonces, ya no puede ser “nuestra”, la “normal”, encerrada en su propia cotidianidad ordinaria. Tras ese descubrimiento/revelación, las escenas de serenidad familiar adquieren un carácter lúgubre e inquietante, porque, perturbado

(non più clandestino da pochi mesi, visto che il film è dell’anno successivo all’entrata della Romania nell’Unione Europea). Tutto, in quel momento, trema – lo sferagliamento sonoro che accompagna la sequenza fa presente che attorno a quell’affioramento tutto sta per sconvolgersi.

Quel buco è il segno fragoroso di un’assenza. Il clandestino è per definizione una presenza assente, una persona che c’è ma non dovrebbe esserci, ed è invisibile nel suo esserci. Quando il capocantiere scende nel buco, è allora costretto a fare i conti con un rimosso – con quella presenza assente che consiste nella sua rimozione dallo spazio pubblico, dov’è presente solo in efigie, nella sua rappresentazione fantasmatica.

Claudio decide di non considerarlo, quel rimosso. Dice di non sapere chi sia, si volta dall’altra parte: a che serve chiamare la polizia se non a bloccare il cantiere? Il rimosso deve restare rimosso – ma ormai è impossibile, perché è affiorato. La vita, allora, non può più essere “nostra” - quella “normale”, chiusa nella propria ordinaria quotidianità. Dopo quella scoperta/rivelazione, le scene di serenità familiare assumono un carattere lugubre, inquietante - perché inquietato dal perturban-

por lo extraño que ha aflorado, lo *unheimlich*, lo desconocido, el suelo bajo nuestros pies se ha estremecido.

Como un eco de aquel suceso, su mujer muere repentinamente, al dar a luz: la muerte se traga la vida. Y es intentando entrar en el sucio juego de la explotación laboral como Claudio reacciona a su catástrofe personal: pide al empresario que le gestione una subcontrata, a cambio de silencio sobre la muerte del rumano, de la que el empresario tenía conocimiento. La narración fílmica gira en ese momento en torno a las relaciones con los inmigrantes: la compañera y el hijo del rumano muerto (Claudio se llevará a su hijo Andrej a trabajar con él, alojándolo incluso en su propia casa, y se acercará a su madre), y la gestión de la subcontrata implicará las relaciones con los trabajadores ilegales empleados en la obra. Cuando toda la empresa esté a punto de derrumbarse (un negocio fundado en esa mudanza), Claudio confesará al joven Andrej que siempre supo que su padre estaba muerto. Y será esa confesión, ese deseo de considerar que lo que había aflorado ya no podía ser removido, el punto de partida para la reconstrucción de su propia identidad.

te che è affiorato, l'*unheimlich*, il non familiare – la terra sotto ai piedi si è terremotata.

Come un'eco a quell'evento, la moglie muore improvvisamente – di parto: la morte s'inghiotte la vita. Ed è cercando di entrare nel gioco sporco di un lavoro che si fonda sullo sfruttamento del lavoro che Claudio reagisce alla sua personale catastrofe: chiede all'impresario di gestire un subappalto, in cambio del silenzio sulla morte del rumeno, della quale l'impresario sapeva. La narrazione fílmica a quel punto ruota intorno a relazione con immigrati: la compagna e il figlio del rumeno morto (Claudio prenderà il figlio Andrej a lavorare con lui, ospitandolo anche in casa propria, e si avvicinerà a sua madre), e la gestione del subappalto implicherà rapporti con operai clandestini usati nel cantiere. Quando tutta l'impresa starà per crollare (un'impresa fondata su quel rimosso), Claudio confesserà al giovane Andrej che ha sempre saputo che il padre era morto. E sarà quella confessione, quel voler considerare che ciò che era affiorato non si poteva più rimuovere, a costituire il punto di inizio per la ricostruzione della propria identità.

I MERCANTI

LOS COMERCIANTES

Y luego están los que venden. Ya sea en los puestos del mercado o en la playa. El mercado por excelencia es el de Porta Palazzo, en Turín, al que Gianmaria Testa había dedicado una canción de su álbum dedicado a la inmigración¹⁵. Es una canción ligera, a diferencia de las demás del álbum, en la que una chica da a luz en la plaza ("a las siete y cuarenta y cinco / ya había nacido, ya había salido / a las siete y cuarenta y cinco lo pusieron en el puesto de flores"), pero incluso ante la exposición de una vida desnuda recién expuesta al mundo como la de un recién nacido, el guardia interviene con su petición de un documento: "Favoréceme un documento, dice el guardia nada más llegar / atravesado por la carga para ver qué pasaba / favoréceme un documento y también algo que declarar / se trata de un caso de degradación en terreno público municipal".

Había dedicado un capítulo de Servi a relatar la vida cotidiana de un tendero de Porta Palazzo:

"Porta Palazzo es un centro neurál-gico de lo que han dado en llamar "economía de bazar": redes étnicas, familiares y de amistad que atravie-san Europa, desde España a Fran-cia (Lyon, Marsella), pasando por Bélgica y el sur de Italia, a través

E poi ci quelli che vendono. Che siano ai banchi del mercato, o in spiaggia. Il mercato per eccellenza è quello di Porta Palazzo di Torino, a cui Gianmaria Testa aveva dedicato una canzone del suo album tutto dedicato all'immigrazione¹⁵. Una canzone leggera, diversamente dalle altre dell'album, in cui una ragazza partorisce in piazza ("alle sette e 45 / era già nato, era già fuori / alle sette e 45 l'hanno posato sul banco dei fiori"), ma anche di fronte all'esposizione di una nuda vita appena esposta al mondo come quella di un neonato interviene la guardia con la sua richiesta del documento: "Mi favoriscano un documento, dice la guardia appena che arriva / trafelata dal caricamento per vedere che succedeva / Favoriscano un documento e anche qualcosa da dichiarare / questo è un caso di sgravimento sul suolo pubblico comunale".

A raccontare la quotidianità di un commerciante di Porta Palazzo avevo dedicato un capitolo di Servi:

"Porta Palazzo è un punto di snodo di quella che hanno chiamato "economia di bazar": reti etniche, familiari e amicali, che solcano l'Europa, dalla Spagna alla Francia (Lione, Marsiglia) al Belgio all'Italia meridionale, attraverso le quali si

⁴¹⁹ commercia in prodotti che sal-



Figura 5. 5.-

Figura 5. 5.-

de las cuales la gente comercia con productos que se saltan las redes de distribución “normales” y se venden en tiendas, al por mayor o al por menor, o en puestos de mercado.

Descargo los frutos secos. La mayoría de los descargadores son magrebíes. No sé cuántos son ilegales, pero son muchos, la mayoría. Incluso los que tienen papeles trabajan ilegalmente. Cobro 180 euros a la semana, de lunes a sábado. Me levanto a las cuatro, porque tengo que estar allí a las cinco y media. A las dos termino. Pero los sábados no, los sábados hay un lío en el mercado que no se puede pasar, los sábados hay mundo en Porta Palazzo, así que tengo que estar allí a las cuatro, y sigo hasta las ocho de la noche. Por suerte el domingo es día libre... Llevo cuatro años haciendo esto.

[...]

Pero lo peor de todo son los vendedores de menta fresca, pobrecitos... Cogen una caja de madera vacía, le ponen menta y a vender. Luego llega la policía, huyen y pierden toda la menta, porque la policía no quiere que estén en el mercado, todos somos inmigrantes ilegales, pero hay inmigrantes ilegales e inmigrantes ilegales, ellos son los que peor lo pasan.

La menta llega cada semana de

tano le reti di distribuzione “normale”, e che si vendono in negozi, all’ingrosso o al dettaglio, o nei banchi del mercato.

Io scarico la frutta secca. La maggior parte degli scaricatori sono maghrebini. Non so quanti sono clandestini, ma sono tanti, la maggioranza. Del resto, anche quelli che hanno i documenti lavorano al nero. Io prendo 180 euro alla settimana, dal lunedì al sabato. Mi sveglio alle quattro, ché devo essere là alle cinque e mezzo. Alle due finisco. Il sabato no, però, il sabato al mercato c’è un casino che non si passa, c’è il mondo il sabato a Porta Palazzo, così devo essere là alle quattro, e vado avanti fino alle otto di sera. Per fortuna la domenica è di riposo... Sono quattro anni che faccio questa vita.

[...]

Però quelli messi peggio di tutti sono i venditori di menta fresca, poverini... Prendono una cassetta di legno vuota, gli mettono la menta sopra e vendono. Poi arrivano i vigili, loro scappano e perdono tutta la menta, perché i vigili non vogliono che stiano tra i banchi del mercato, siamo tutti clandestini, ma ci sono clandestini e clandestini, loro sono quelli messi peggio.

La menta arriva ogni settimana dal Marocco in aereo, impor-

Marruecos en avión, importada por comerciantes que luego la distribuyen tanto a tiendas como a buhoneros como los de Porta Palazzo, entre el mercado cubierto de la Torre del Reloj y el mercado al aire libre de frutas y verduras, donde trabaja Fuad. Los okupas, los que no son del agrado de la policía, venden caramelos de menta, pero también tarjetas telefónicas de prepago, pan casero (que normalmente también se puede encontrar para comprar en los patios de algunos edificios, vendido por las mujeres que lo elaboran), o los habituales mecheros y esponjas que se compran cerca, en las tiendas de Borgo Dora. Para la mayoría de ellos, ésta es su primera inserción en la nueva ciudad; luego, una vez que han ampliado su red de conocidos, a menudo consiguen encontrar otras oportunidades de trabajo: albañil, pintor, dependiente en un locutorio, o incluso vendedor de humo (actividad a la que se dedican varios senegaleses en Turín, a diferencia del resto de Italia). Después, tras haber acumulado un poco de capital y ampliado su red de conocidos, los más afortunados consiguen abrir su propio negocio.

Fuad tiene suerte porque nunca ha tenido que trabajar de okupa, encontró trabajo enseguida en el mostrador, fuera de los libros y

tata da commercianti che poi la distribuiscono sia a negozi sia a degli ambulanti come quelli di Porta Palazzo, tra il mercato coperto della Torre dell’Orologio e il mercato all’aperto, ortofrutticolo, dove lavora Fuad. Gli abusivi, quelli non graditi ai vigili, vendono menta, ma anche schede telefoniche prepagate, pane fatto in casa (che si può trovare normalmente da comprare anche nei cortili di alcuni palazzi, venduto dalle donne che lo fanno), oppure i soliti accendini e spugne che si comprano lì vicino, nei negozi di Borgo Dora. La maggior parte di loro è il primo inserimento nella nuova città, poi, una volta allargata la rete di conoscenze, spesso riescono a trovare altre possibilità di lavoro: muratore, imbianchino, commesso in un phone center, o anche venditore di fumo (attività che a Torino vede impegnati, diversamente che nel resto d’Italia, diversi senegalesi). Dopodiché, accumulato un po’ di capitale e allargata ancora la rete delle conoscenze, i più fortunati riescono ad aprire un’attività in proprio.

Fuad è fortunato perché non si è dovuto mai mettere a fare l’abusivo, lui ha trovato da lavorare subito al banco, in nero e sottopagato... Ma è fortunato anche perché non lo prendono per maghrebino,

mal pagado... Pero también tiene suerte porque no le toman por magrebí, ni los italianos, ni los marroquíes. Los propios rumanos le toman por uno, su piel muy blanca, su pelo rubio, sus ojos claros. Cuando está detrás del mostrador, los árabes le hablan en italiano, y cuando empieza a hablar árabe, se sorprenden: "Ah, hablas bien el árabe..." Es tan blanco que los italianos suelen confiar en él. Pero cuando va por ahí con un amigo marroquí, y se ve que es africano, su piel es más oscura, Entonces ves que no se fían de él, dice Fuad, Ves a la gente hacer eso, y Fuad se acerca el brazo al cuerpo, Tienen miedo por la bolsa. Te hacen sentir como un criminal.

[...]

Pero, ¿quiere saber por qué el país ve a Europa como a América? ¿Te digo por qué? Es la parábola. Lo único es la parabólica. Cuando ves los anuncios, es un lío... Luego ves a los que vienen de Europa, con el coche grande, un montón de ropa que regalan a todos los familiares, y dices, yo también quiero hacer eso. No piensas que sólo hay unos pocos que vuelven con dinero, no piensas que la mayoría tiene una vida dura. Sólo ves a esos, y tú también quieres hacerlo. Son la confirmación viviente de lo que se ve todos los días en televi-

non gli italiani, né i marocchini. I rumeni stessi lo prendono per uno di loro, la pelle molto bianca, il capello biondastro, gli occhi chiari. Quando lui sta dietro il banco gli arabi gli parlano in italiano, e quando lui comincia a parlare arabo si stupiscono, Oh, parli bene arabo... È così bianco che di lui, in genere, gli italiani si fidano. Ma quando va in giro con un amico marocchino, e quello si vede che è un africano, la pelle è più scura, Allora lo vedi che non si fidano, dice Fuad, Vedi la gente che fa così, e Fuad avvicina il braccio al corpo, Hanno paura per la borsa. Ti fanno sentire un criminale.

[...]

Ma vuoi sapere perché al paese si vede l'Europa come l'America? Ti dico cosa è? È la parabola. L'unica cosa è la parabola. Quando vedi la pubblicità, è un casino. Poi vedi quelli che vengono dall'Europa, con la macchina grande, un sacco di vestiti che regalano a tutti i parenti, e dici, Voglio farlo anch'io. Non pensi che sono pochi quelli che tornano con i soldi, non ci pensi che la maggior parte fa la vita dura. Tu vedi solo quelli, e vuoi farlo anche te. Loro sono la conferma vivente di quello che vedi ogni giorno in televisione"¹⁶.

Da lì era nata la canzone *Il campo*: "Soufiane vende la menta / E'

sión"¹⁶.

De ahí nació la canción *Il campo*: "Soufiane vende menta / Se conforma con estar en la esquina de un mercado desde hace siglos / Soufiane se coloca detrás del puesto / confían en él parece blanco / ojos claros perfectos para un vendedor / Pero te digo una cosa... / Es la parábola / que te sube la tensión / y te empuja a la barcaza".

Y luego están los limpiacristales (cantados en *Lavavetri* por Parto delle Nuvole Pesanti ¹⁷) y los vendedores ambulantes, los que ni siquiera tienen un puesto. Los que cantan, por ejemplo, los Modena City Ramblers, que en *Ahmed l'ambulante*¹⁸ narran, evocando el punto de vista de un africano que se dirige a su divinidad, una historia de violencia ("Cuarenta noches en el frío glacial / bajo un porche desierto / vendí relojes a las estrellas / Ashiwa diosa de la noche / ven y cúbreme de oro / tengo pulseras falsas / y un anillo para cada mano / pero ninguna esposa / La cuadragésima primera noche vinieron a buscarme / golpearon los relojes como conchas / Ashiwa diosa de la noche / déjame volver a casa / tendré una maleta / llena de caramelos y corbatas / y volveré a ver mi pueblo / Así que por diversión o tal vez / porque respondí mal / me rompieron la cabeza con un palo / Ashiwa diosa de la noche / vino a liberarme / mis sienes besó y sané / y no la vieron")

da secoli che si accontenta di stare sull'angolo di un mercato / Soufiane sta dietro il banco / di lui si fidano che sembra un bianco / gli occhi chiari giusti per un venditore / Ma ti dico cosa? / E' la parabola / che ti alza la pressione / e ti spinge sul barcone".

E ci sono poi i lavavetri (cantati in *Lavavetri* dal Parto delle Nuvole Pesanti¹⁷) e i venditori ambulanti, quelli che non hanno nemmeno un banco. Quelli cantati per esempio dai Modena City Ramblers che in *Ahmed l'ambulante*¹⁸ narrano, evocando il punto di vista di un africano che si rivolge alla sua divinità, una storia di violenza ("Quaranta notti al gelo / sotto un portico deserto / Ho venduto orologi alle stelle / Ashiwa dea della notte / vieni a coprirmi d'oro / Ho braccialetti finti / ed un anello per ogni mano / ma nessuna moglie / La quarantunesima notte vennero a cercarmi / pestaron gli orologi come conchiglie / Ashiwa dea della notte / fammi tornare a casa / Avrò una valigia / piena di dolci e di cravatte / e rivedrò il mio villaggio / Così per divertirsi o forse / perché risposi male / mi spaccarono la testa con un bastone / Ashiwa dea della notte / lei venne a liberarmi / le mie tempie lei baciò ed io guarii / e loro no non la videro").

NOTE

- 1.- Marco Rovelli, *Servi*, in *Tutto inizia sempre* (2015).
- 2.- <https://segnonline.it/medialismi-2-0-a-corciano/>
- 3.- *Sangue verde* (2010) di Andrea Segre.
- 4.- Marco Rovelli, *Servi*, cit., pp. 38-40.
- 5.- *The harvest* (2019) di Andrea Paco Mariani.
- 6.- *La Belleville* (2014) di Roberto Tenace e Francesco Bellizzi.
- 7.- *Su campi avversi* (2015) di Matteo Tortone e Andrea Fenoglio.
- 8.- *Il nuovo vangelo* (2020) di Milo Rau.
- 9.- Cesare Basile, *Maliritta carni*, in *S/T* (2013).
- 10.- “Arrivano i lavoratori di giornata / e ingoiano soltanto la fame / ma fecondano anche la morte. / i lavoratori di giornata provengono / dall’altra parte del mare / Controllategli le tasche / se per caso avessero rubato / le briciole dei padroni.. / ch  i lavoratori di giornata giungono / dall’altra parte del mare / Ah, maledetta   quella carne / che suda sotto il sole / Maledetta   quella carne / Al fondo delle loro bare / con le sole ossa e le mani / inchiodate all’albero / i lavoratori di giornata pregano / di oltrepassare il mare / Frugategli nelle tasche / se per caso avessero rubato / perfino le briciole di domani / ch  i lavoratori di giornata provengono / dall’altra parte del mare / Ah, maledetta   quella carne / che non pu  protestare, / maledetta   quella carne, / maledetta   quella carne...
- 11.- <https://www.accesos.info/laura-pinta-trabajadoras>
- 12.- *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone.
- 13.- *Io sono Li* (2011) di Andrea Segre.
- 14.- *La nostra vita* (2011) di Daniele Luchetti.
- 15.- Gianmaria Testa, *Al mercato di porta Palazzo*, in *Da questa parte del mare* (2012).
- 16.- Marco Rovelli, *Servi*, cit., pp. 313-317.
- 17.- Il Parto delle Nuvole Pesanti, *Lavavetri*, in *Il parto* (2004).
- 18.- Modena City Ramblers, Ahmed l’ambulante, in *Combat folk* (1993).

CAPÍTULO 6.

HABITAR EL LUGAR

CAPITOLO 6.

ABITARE IL LUOGO

Habitar significa la relación con el lugar, que en esto caso es el lugar de llegada de un movimiento: esta relación redefine continuamente no sólo la propia identidad, sino también el propio lugar. La identidad se redefine radicalmente al ser arrojado a un mundo completamente nuevo, a un espacio antropológico radicalmente distinto del anterior: el sociólogo Sayad escribe, como es bien sabido, sobre la “doble ausencia del migrante”¹ el sentido de que está ausente de la sociedad de origen (y vive marcado en esa ausencia, constituido por ella) pero también de la sociedad de llegada, donde está marcado a la vez como sujeto que nunca podrá

Abitare significa la relazione con il luogo, che è in questo caso un luogo di arrivo di un movimento: questa relazione ridefinisce continuamente non solo la propria identità, ma anche il luogo stesso. La propria identità è ridefinita radicalmente nell'essere gettata in un mondo completamente nuovo, in uno spazio antropologico radicalmente differente da quello precedente: il sociologo Sayad scrive, com'è noto, di “doppia assenza” del migrante¹, nel senso che egli è assente dalla società di origine (e vive segnato in quella mancanza, costituito da essa) ma anche dalla società di arrivo, dove è marcato sia come soggetto mai integrabi-

integrarse en el espacio comunitario y como pura alteridad, y no reconocido en su diferencia. “La presencia del inmigrante”, escribe Sayad, “es siempre una presencia marcada por la incompletud, es culpable en sí misma. Es una presencia fuera de lugar [déplacée] en todos los sentidos del término”.

El primer *tòpos* con respecto a habitar el lugar de llegada de una migración es el hogar - el lugar concreto donde se encuentra el individuo, pero también, al mismo tiempo, un espacio metafórico que significa la transformación del espacio urbano en su totalidad, como un *hecho social total*.

LA CASA

Adrian Paci, a quien ya hemos mencionado, ha creado quizás la obra más significativa en la representación del hogar como lugar de significación de la propia existencia, y por tanto conectado a la construcción/reconstrucción de la propia identidad: *Home to go*².

Home to go es un proyecto complejo, compuesto de varias piezas. La primera es el propio título, en su formulación paradójica (que coincide con la paradoja de los “Centros de residencia temporal”): si una casa es el lugar donde *quedarse*, aquí la casa es el lugar

le nello spazio comunitario, sia come pura alterità, e non riconosciuto invece nella sua differenza. “La presenza dell’immigrato”, scrive Sayad, “è sempre una presenza segnata dall’incompletezza, è colpevole in sé stessa. È una presenza fuori posto [déplacée] in tutti i sensi del termine”.

Il primo *tòpos* quanto all’abitare il luogo di arrivo di una migrazione è la casa – il luogo concreto dove l’individuo si situa, ma anche, allo stesso tempo, uno spazio metaforico che significa la trasformazione dello spazio urbano nella sua interezza, come *fatto sociale totale*.

LA CASA

Adrian Paci, di cui abbiamo già parlato, ha realizzato l’opera forse più significativa nella rappresentazione della casa come luogo di significazione della propria esistenza, e dunque connesso alla costruzione/ricostruzione della propria identità: *Home to go*².

Home to go è un progetto complesso, composto di vari pezzi. Il primo è lo stesso titolo, nella sua formulazione paradossale (che fa il paio con la paradossalità dei “Centri di Permanenza Temporanea”): se una casa è il luogo *dove stare*, qui la casa è il luogo *da andare*. Si rovescia il senso – gram-

adónde ir. El significado - tanto gramatical como semántico- de la casa se invierte, y se convierte en un signo de movimiento: así, la primera realización de este signo invertido es la instalación presentada con motivo de ZAT-Zone Artistiche Temporanee en Gallarate en 2004, donde un tejado de madera y tejas se colocó boca abajo en el parque frente al museo. Y el tejado, en este vuelco, evocaba un barco - algo que se mueve, que transporta de un lugar a otro, y que no protege.

Home to go es entonces una escultura: un molde del propio cuerpo de Paci, un cuerpo que carga sobre sus hombros un tejado de ladrillo volcado, sujeto a ellos con cuerdas. El hogar es como el caparazón de una tortuga, pero no hay señales de protección o descanso, sólo la fatiga de una pesada carga que llevar.

A casa se va, por último, una serie de fotografías que representan al propio Paci en diversas posiciones -prono, decúbito supino, de rodillas-, con el techo a la espalda; y la central casi evoca una crucifixión.

Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio es una novela de Amara Lakhous³ que, más que ninguna otra obra literaria, pone en

maticale e semantico – della casa, che diventa segno di movimento: perciò, la prima realizzazione di questo segno rovesciato è l’installazione presentata in occasione di ZAT-Zone Artistiche Temporanee a Gallarate nel 2004, dove nel parco antistante al museo venne collocato rovesciato un tetto di legno e tegole. E il tetto, in questo rovesciamento, evocava una barca – qualcosa che si muove, che trasporta da un luogo all’altro, e non protegge.

Home to go è poi una scultura: il calco del corpo dello stesso Paci, un corpo che trasporta un tetto di mattoni rovesciato sulle spalle, ad esse assicurato con delle corde. La casa è come il carapace di una tartaruga, ma non c’è segno di protezione o di riposo, ma solo la fatica di un fardello pesantissimo da portare.

Home to go, infine, è una serie di fotografie che ritraggono lo stesso Paci in varie posizioni – prone, supine, inginocchiate – col tetto sulla schiena; e quella centrale evoca quasi una crocefissione.

Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio è un romanzo di Amara Lakhous³ che più di ogni altra opera letteraria mette in scena la casa come metafora



Figura 6. 1.-

Figura 6. 1.

escena el hogar como metáfora de las relaciones que habitan el espacio urbano globalizado. Lakhous, argelina llegada a Italia en 1995, narra la historia de un asesinato, lo que cada inquilino del edificio -situado en una plaza multiétnica de Roma- cuenta, a modo de deposición, su versión de los hechos (cada capítulo se titula “La verdad de...”). Los inquilinos, en su mayoría inmigrantes, defienden al sospechoso, Amedeo, argelino como el autor de la novela, que luego resulta ser inocente, frente al prejuicio de los investigadores. Pero el elemento relevante de la novela es el espacio común, contenedor de tensiones culturales, malentendidos, proximidad, afecto, negociaciones... En la narración surgen fracturas culturales: entre italianos e inmigrantes (con la portera Benedetta -súcubo de la extendida ideología del choque de civilizaciones- que considera a los inmigrantes todos iguales y a todos igual de subdesarrollados, gente que viene a Italia a robar trabajo), entre italianos del norte y del sur, entre inmigrantes de distintos orígenes (el bengalí Iqbal que odia a todos los pakistaníes), entre musulmanes y católicos: el bloque de pisos se convierte en una metáfora del espacio urbano de un mundo globalizado, donde basta

delle relazioni che abitano lo spazio urbano globalizzato. Lakhous, un algerino arrivato in Italia nel 1995, racconta la storia di un omicidio, ciò di cui ogni inquilino del palazzo – situato in una piazza che è quella multiétnica di Roma – racconta, in una sorta di deposizione, la propria versione dei fatti (ogni capitolo si intitola “La verità di...”). Gli inquilini, che sono per lo più immigrati, difendono il sospettato, Amedeo, algerino come l'autore del romanzo, che si scoprirà poi innocente, a fronte del pre-giudizio degli inquirenti. Ma l'elemento rilevante del romanzo è lo spazio comune, contenitore di tensioni culturali, incomprensioni, vicinanze, affettività, negoziazioni... Nella narrazione emergono le fratture culturali – tra italiani e immigrati (con la portiera Benedetta – succube dell'ideologia diffusa dello scontro di civiltà - che ritiene i migranti tutti uguali e tutti egualmente sottosviluppati, gente che viene in Italia a rubare il lavoro), tra italiani settentrionali e meridionali, tra immigrati di diversa provenienza (il bengalese Iqbal che odia tutti i pakistani), tra musulmani e cattolici: il condominio diventa metafora dello spazio urbano di un mondo globalizzato, dove basta un nonnulla per far scatenare un

lo más mínimo para desencadenar un conflicto basado en la incomprensión y la falta de comprensión y aceptación de la diferencia. Lakhous lo consigue dando dignidad de historia a cada una de las voces que narra, con una profundidad de campo que en absoluto se daba por descontada en su registro elegido de “comedia italiana”. De este mosaico *à la Rashomon* también emerge con fuerza el imaginario italiano sobre la emigración, con sus estereotipos y clichés.

En un texto dedicado a esta novela⁴, Lorenzo Casini hace referencia al binomio política vs. policía desarrollado por Jacques Rancière⁵, afirmando que en esta narración emerge una “dimensión política” capaz de “hacer ver” y “hacer oír” lo que antes era invisible e indecible dentro del orden social. En este sentido, fue el propio Lakhous quien había declarado en una entrevista que su intención era centrarse en el espacio simbólico que ocupan los inmigrantes, y en cómo su visibilidad fuera de las esferas que normalmente se les asignan no está contemplada en el imaginario existente. “Creo”, había dicho, “que la gestión del espacio es fundamental porque es precisamente en este plano donde afloran las contradicciones de la sociedad italiana, que por un lado teme a los

confitto fondato su fraintendimenti e mancata comprensione e accettazione della differenza. Lakhous fa questo dando dignità di storia a ogni voce che racconta, con una profondità di campo che non era affatto scontata nel registro di “commedia all’italiana” da lui scelto. Da questo mosaico *à la Rashomon*, emerge anche con forza l'immaginario italiano sulle migrazioni, con i suoi stereotipi e i luoghi comuni.

In un testo dedicato a questo romanzo⁴, Lorenzo Casini fa riferimento al binomio politica vs. polizia sviluppato da Jaques Rancière⁵, dicendo che in questa narrazione emerge una “dimensione politica” che è capace di “far vedere” e “far ascoltare” ciò che prima era invisibile e indicibile all'interno dell'ordine sociale. In questo senso, era stato Lakhous stesso ad affermare in un'intervista che la sua intenzione era focalizzarsi sullo spazio simbolico occupato dai migranti, e su come nell'immaginario esistente non sia contemplata la loro visibilità al di fuori degli ambiti a loro normalmente assegnati. “Io credo”, aveva detto, “che la gestione dello spazio sia fondamentale perché è proprio su questo piano che vengono fuori le contraddizioni della società italiana, che da una parte teme gli

migrantes y por otro les confía a los ancianos, a los niños, las llaves de casa, en definitiva, su propia intimidad doméstica”⁶. Y respecto a la centralidad del ascensor en la economía narrativa de la novela, afirmó: “En *Scontro di civiltà* elegí el ascensor porque quería reflexionar sobre la pregunta: ¿cómo po-demos vivir juntos? El ascensor es el lugar donde hay que estar en estrecho contacto y se siente el olor, el perfume de los demás: mi-rándose a los ojos, hay que decirse algo. Eso es: esa misma incomodi-dad me interesaba mucho”.

En la narración, el ascensor es un acumulador de tensiones -los que querrían aire acondicionado, los que querrían crucifijos, los que querrían normas de comportamiento que pro-hibieran fumar y comer- hasta que se convierte en el lugar del asesinato: el conflicto, en su paroxismo, estalla en una violencia brutal. Establecer una serie de normas, por ejemplo, prohi-bir los cigarrillos y la comida.

Ese ascensor, en su espacio estre-cho y cerrado, se convierte en una metáfora de todo el espacio urba-no: como escribe Graziella Parati, “Roma constituye una red de es-pacios y lugares donde las exclu-siones crean el mapa de la ciudad”. Lakhous describe a sus personajes inmigrantes excluidos del uso de un ascensor, maltratados por la po-

emigrati, dall’altra affida lo ro gli anziani, i bambini, le chiavi di casa, insomma la propria intimità domestica”⁶. E rispetto alla centra-lità dell’ascensore nell’economia narrativa del romanzo ha detto: “In *Scontro di civiltà* ho scelto l’a-scensore perché volevo riflettere sulla domanda: come convivere insieme? L’ascensore è il luogo in cui si deve stare a stretto contatto e si sente l’odore, il profumo de-gli altri: guardandosi negli occhi qualcosa bisogna dire. Ecco: pro-prio quell’imbarazzo a me interes-sava molto”.

Nella narrazione, l’ascensore è un accumulatore di tensioni – chi vorrebbe il condizionatore, chi vorrebbe il crocifisso, chi vor-rebbe regole di comportamento proibendo fumo e cibo – fino a diventare il luogo dell’omicidio: il conflitto, al suo parossismo, esplode in violenza bruta. Mettere una serie di regole, per esempio, proibire sigarette e cibo.

Quell’ascensore, nel suo spazio angusto e chiuso, diventa la metáfora dell’intero spazio urba-no: come scrive Graziella Parati, “Roma costituisce una rete di spazi e località dove le esclusioni creano la mappa della città. Lakhous descrive i suoi personaggi migranti esclusi dall’uso di un ascensore, maltrattati dalla polizia

licía porque no pueden expresarse en un italiano correcto y expulsados de lugares históricos porque no cumplen los requisitos para ser turistas”⁷.

En ese contenedor espaciotemporal que es el edificio de aparta-mentos Piazza Vittorio -que representa Piazza Vittorio, es decir, Roma, es decir, la ciudad global y multiétnica- se encuentran, como señala Grace Russo Bullaro⁸, tres posibles enfoques de la cultura de acogida.

Por un lado, el rechazo a integrarse, la incapacidad de aceptar la nueva condición y de definir y reestructurar una nueva identidad, actitud que encarna Parviz Mansoor Samadi, un restaurador iraní que ha emigrado por moti-vos políticos, quedándose su familia en Shiráz: siente que está de paso, que algún día volverá al país, y por eso se niega a aprender la lengua italiana y odia la alimentaciòn italiana. En el polo opuesto, el deseo de integración, como el de Iqbàl Amir Allah, el comerciante bengalí que da a su recién nacido un nombre italiano.

En medio, o más bien dislocado con respecto a estos dos ejemplos, se encuentra Amedeo, el protagonista de la novela, cuyo “nuevo” nombre italiano no fue elegido por él, sino que le fue dado por los demás en virtud de su excelen-

perché non si possono esprimere in un italiano corretto, ed espulsi dai luoghi storici perché non si qualificano come turisti”⁷.

In quel contenitore spaziotemporale che è il condominio di piazza Vittorio – che rappresenta piazza Vittorio, ovvero Roma, ovvero la città globale e multiétnica – sono tre, come osserva Grace Russo Bullaro⁸, gli approcci possibili nei confronti della cultura ospitante.

Da una parte, il rifiuto di integrarsi, l’incapacità di accettare la nuova condizione e di definire e ristrutturare una nuova identità – atteggiamento impersonato da Parviz Mansoor Samadi, un ristorante iraniano emigrato per motivi politici, con la propria famiglia rimasta a Shiráz: lui si sente di passaggio, un giorno tornerò al paese, e perciò rifiuta di imparare la lingua italiana e odia il cibo italiano. Al polo opposto, il desiderio di integrazione, come quello di Iqbàl Amir Allah, il commerciante bengalese che dà un nome italiano al proprio nuovo nato.

In mezzo, o meglio dislocato rispetto a questi due esempi, Amedeo, il protagonista del romanzo, il cui “nuovo nome” italiano non è stato da lui scelto, ma dato dagli altri in virtù della sua ottima conoscenza sia della lingua che

te conocimiento tanto de la lengua como de la cultura italianas, hasta el punto de ser considerado por muchos -por el propio Iqbal, por ejemplo- como un italiano modelo, que se relaciona conveniente, y cristianamente, con los inmigrantes. La integración no es su deseo, porque no existe una sociedad homogénea en la que integrarse: Amedeo se percibe a sí mismo como un sujeto en construcción, como un sujeto en construcción es la propia sociedad italiana, y del cambio de la sociedad italiana él mismo se siente parte activa. Esto es lo que hace el propio autor de la novela, Lakhous, cuando primero auto-traduce su novela y luego escribe directamente en italiano las novelas siguientes.

En todo esto está en juego el concepto de identidad: que nunca es algo homogéneo y estable, sino una constelación móvil en perpetua transformación. Como dice el propio Lakhous en la entrevista antes mencionada, “la identidad basada en elementos culturales es una fosilización, una esclerotización, que pierde la realidad de la singularidad con su historia, sus características... La identidad es algo de lo que hay que desprenderse. ¿Quién soy yo? ¿Quién es usted? ¿Quiénes son ellos? Son preguntas estúpidas [...] Es maravilloso liberarse de las cadenas de la identidad

della cultura italiana, tanto da essere ritenuto da molti – da Iqbal stesso, ad esempio – come un italiano modello, che si rapporta convenientemente, e cristianamente, con gli immigrati. L'integrazione non è un suo desiderio, perché non c'è una società omogenea in cui integrarsi: Amedeo si percepisce come un soggetto in divenire, come soggetto in divenire è la stessa società italiana, e del cambiamento della società italiana lui stesso si sente parte attiva. Ciò che poi è quanto fa lo stesso autore del romanzo, Lakhous, quando prima autotraduce il proprio romanzo e poi scriverà direttamente i romanzi successivi in italiano.

In gioco, in tutto questo, è il concetto di identità: che non è mai qualcosa di omogeneo e stabile, ma una mobile costellazione in perenne trasformazione. Come dice lo stesso Lakhous nell'intervista prima citata, “l'identità basata su elementi culturali è una fossilizzazione, una sclerotizzazione, che perde la realtà della singularità con la sua storia, le sue caratteristiche... L'identità è qualcosa di cui bisogna liberarsi. Chi sono io? Chi sei tu? Chi sono loro? Sono domande stupide [...] È meraviglioso potersi liberare dalle catene dell'identità che ci

que nos llevan a la ruina”.

El hogar también ocupa un lugar central en *Fra-intendimenti*, una colección de cuentos de Kaha Mohamed Aden⁹, nacido en Mogadiscio y llegado a Pavía a los 21 años, en 1996. El título de la colección es elocuente: relata un espacio intermedio, una práctica de negociaciones y traducciones simbólicas y culturales, una identidad fluida, situada en la frontera, que habita un espacio multilingüe y multiidentitario, un espacio constantemente habitado por las posibilidades del fracaso. Las historias que cuenta Aden son también historias fronterizas: tienen lugar tanto en Somalia como en Italia, no idealizan ninguna patria, narran las cuestiones altamente problemáticas de una tierra y de la otra (la guerra en Somalia, el racismo en Italia). Ninguna de las dos es realmente el hogar: el hogar es un proceso de construcción, y es un proceso que tiene lugar a través del lenguaje, que no sólo es el hogar original de lo humano, sino también el lugar transcendental de toda posibilidad de escucha. Y en Italia uno no se siente en casa ni porque domine mal la lengua ni porque no se le escuche, como tampoco se escucha demasiado a un inmigrante, dice

portano alla rovina”.

La casa è un luogo centrale anche in *Fra-intendimenti*, raccolta di racconti di Kaha Mohamed Aden⁹, nata a Mogadiscio e arriva-ta a Pavia a 21 anni, nel 1996. Il titolo della raccolta è eloquente: racconta uno spazio di mezzo, in between, una pratica di negoziazioni e traduzioni simboliche e culturali, un'identità fluida, che si situa sulla frontiera, che abita uno spazio plurilinguistico e pluriidentitario, uno spazio abitato costantemente dalle possibilità del fallimento. Anche la storia che Aden racconta sono storie di frontiera: si svolgono sia in Somalia che in Italia, non idealizzano alcuna patria, narrano le questioni fortemente problematiche sia in una terra che nell'altra (la guerra in Somalia, il razzismo in Italia). Nessuna delle due è davvero casa: la casa è un processo di costruzione, ed è un processo che si attua mediante la lingua, la quale è non solo la dimora originaria dell'umano, ma anche il luogo transcendente di ogni possibilità di ascolto. E in Italia non ci si sente a casa sia perché si pa-droneggia male la lingua sia perché non si è ascoltati, come non viene ascoltato troppo spesso,



Figura 6. 2.-

Figura 6. 2.

la propia Aden, aunque se haya convertido en ciudadano italiano tras diecinueve años de residencia¹⁰. Este no sentirse en casa se materializa en el relato *Apriti Sesamo*, donde la protagonista, inmigrante, invita a su casa a dos personas que luego la agreden (una inversión de la visión dominante en el imaginario italiano, la de la invasión por parte de los inmigrantes: aquí son los dos italianos los invasores): y cuando la policía acude a su llamada, en lugar de detener a los agresores, le piden el permiso de residencia y la detienen.

ALIMENTOS

Otro *tòpos* implicado en la materialidad cotidiana de la existencia que entraña cuestiones identitarias fundamentales es la comida. Ya en la primera novela de Lakhous, la comida es un significante central de la identidad: Parviz, el restaurador iraní, odia la comida italiana, y esto remite a su negativa a integrarse en la sociedad italiana, vinculada a su miedo a perder su identidad, a permanecer atado a su cultura de origen, instalado en su propia pertenencia. La comida, al fin y al cabo, es el significante primario de la relación con el Otro: el Otro materno te alimenta, y rechazar la comida significa rechazar la relación con el Otro, significa

dice la stessa Aden, un migrante anche quando è diventato cittadino italiano dopo diciannove anni di residenza¹⁰. Questo non sentirsi a casa viene materializzato nel racconto *Apriti Sesamo*, dove la protagonista, immigrata, invita in casa due persone che poi la aggrediscono (un rovesciamento della visione dominante nell'immaginario italiano, quello dell'invasione da parte degli immigrati: sono i due italiani, qui, gli invasori): e quando arrivano su sua chiamata i poliziotti, invece di arrestare gli aggressori le chiedono il permesso di soggiorno e arrestano lei.

IL CIBO

Un altro *tòpos* implicato nella quotidiana materialità dell'esistenza che implica fondamentali questioni identitarie è il cibo. Già nel primo romanzo di Lakhous il cibo è un significante identitario centrale: Parviz, il ristoratore iraniano, odia il cibo italiano, e ciò rimanda al suo rifiuto di integrarsi nella società italiana, legato alla paura di perdere la propria identità, restando legato alla propria cultura d'origine, installato nella propria appartenenza. Il cibo, del resto, è il significante primario della relazione con l'Altro: l'Altro materno ti nutre, e rifiutare il cibo significa rifiutare la relazione

encerrarse en una frontera que excluye cualquier posibilidad de ser violado, evitar cualquier relación que pudiera ser transformadora. También en el relato *Salchichas*, Igiaba Scego¹¹, autora italiana de familia somalí, utiliza el significante 'comida' en clave identitaria. La protagonista, a pesar de tener pasaporte italiano, está traumatizada por la norma de la ley Bossi-Fini (que regula la gestión de la inmigración en Italia desde 2002) que obliga a tomar las huellas dactilares a todo inmigrante, evocando un fichaje masivo y una criminalización de los inmigrantes *tout court*. Así, intenta un ejercicio de transformación, una especie de rito de iniciación para la integración en una nueva cultura: intenta comer salchichas -carne de cerdo prohibida por su propia religión islámica, que la considera impura- en un intento de acceder a una nueva identidad, negando la antigua. El intento, sin embargo, fracasa estrepitosamente, en un chorro de vómito producido por la sensación de asco y náusea ante el mero olor de las salchichas: como si dijera que la transformación es un proceso relacional complejo que debe tener sus propios tiempos y posibilidades de desarrollo, que no hay transformación subjetiva que no implique el cuerpo⁴⁴³ habitando un mundo, el

con l'Altro, significa rinchiusersi dentro un confine che esclude ogni possibilità di essere violato, evitando ogni relazione che possa essere trasformativa. Anche nel racconto *Salsicce*, Igiaba Scego¹¹, autrice italiana di famiglia somala, usa il significante cibo in chiave identitaria. La protagonista, per quanto abbia il passaporto italiano, è rimasta traumatizzata dalla norma della legge Bossi-Fini (che dal 2002 regola la gestione dell'immigrazione in Italia) che impone che a ogni immigrato debbano essere prese le impronte digitali, evocando una schedatura di massa e una criminalizzazione dei migranti *tout court*. Così, si prova in un esercizio di trasformazione, una sorta di rito di iniziazione all'integrazione in una nuova cultura: prova a mangiare delle salsicce - carne di maiale vietata dalla propria religione islamica, che la ritiene impura - per tentare di accedere a una nuova identità, negando quella vecchia. Il tentativo, però, fallisce miseramente, in un getto di vomito prodotto dal senso di disgusto e di nausea per il solo odore delle salsicce: come a dire che la trasformazione è un processo relazionale complesso che deve avere i suoi tempi e le sue possibilità di sviluppo, che non c'è trasformazione soggettiva che

cuerpo vivido tal y como lo piensa la fenomenología, el cuerpo que es “el vehículo del ser en el mundo, y para un ser vivo tener un cuerpo significa incorporarse a un entorno definido, fundirse con determinados proyectos y comprometerse con ellos continuamente”¹².

Laila Wadia, escritora de origen indio, también utiliza varias veces el significante ‘comida’ para abordar cuestiones de identidad e integración social¹³. Los protagonistas de la novela *Amiche per la pelle*¹⁴ son cinco familias que viven en el mismo bloque de pisos de Trieste, todos de orígenes diferentes: albaneses, indios, chinos, bosnios, además de una familia italiana. Es la misma chica que les enseña italiano la que les cuenta lo importante que es pasar por la comida para integrarse en la cultura local: “recorrer las fiestas, disfrutar de las enormes parrillas de carne, ir a las osmizze para probar el vino de los campesinos y los alimentos que producen: queso fresco, salami, jamón crudo, manteca, tocino y huevos cocidos”. Pero, ¿qué ocurre cuando se prohíbe la carne de cerdo en una cultura? Además, Trieste es una auténtica tierra fronteriza, y una tierra fronteriza es su cocina: en este sentido es un puesto avanzado de Italia, que es una tierra de cocinas muy diferentes. Así pues, si

non sia trasformazione che riguarda il corpo che abita un mondo, il *corpo vissuto* così come lo pensa la fenomenologia, il corpo che è «il veicolo dell’essere al mondo, e per un vivente avere un corpo significa unirsi a un ambiente definito, confondersi con certi progetti e impegnarsi continuamente».¹²

Anche Laila Wadia, scrittrice di origini indiane, usa più volte il significante cibo per affrontare questioni identitarie e di integrazione sociale¹³. Protagoniste del romanzo *Amiche per la pelle*¹⁴ sono cinque famiglie che vivono in uno stesso condominio a Trieste, tutte di provenienza diversa: albanese, indiana, cinese, bosniaca, oltre a una famiglia italiana. È la stessa ragazza che insegna loro l’italiano a dire quanto sia importante passare del cibo per integrarsi nella cultura locale: “fare il giro delle sagre, gustare le enormi grigliate di carne, andare alle osmizze per assaporare il vino dei contadini e i cibi di loro produzione: formaggio fresco, salame, prosciutto crudo, lardo, pancetta e uova sode”. Ma cosa succede quando la carne di maiale è vietata da una cultura? E poi, Trieste è una vera e propria terra di confine, e una realtà di confine è la sua cucina: in questo senso è un avamposto dell’Italia, che è terra di cucine molto diffe-

la cocina, como dice la bosnia Marinka, constituye “los cimientos de una cultura”, ¿cocinar jota -un plato típico triestino- es realmente la mejor manera de integrarse?

WADIA

En el cuento *Chicken Curry* de Wadia, la comida adquiere un significado a brumador, que es rechazado por sus hijas nacidas en Italia en nombre de la integración: Anandita rechaza todos los elementos de la cultura india, llegando incluso a tener un novio italiano de familia legista, y habla con horror del “pan indio relleno de verduras bañadas en aceite y especias que su madre le hace llevar al colegio para merendar”. Cuando llegan amigos italianos a casa, suplica a su madre que cocine una pasta con tomate, a pesar de que a sus amigos -de nuevo, una serie de malentendidos- les habría encantado comer al estilo indio. “Mis padres son indios de piedra que siguen pensando que viven en una choza de barro en el oscuro pueblo de Mirapur, en el centro de la India, con sus dos vacas y tres cabras. En cambio, llevan más de 20 años viviendo aquí, en el centro. ... A pesar de su larga estancia en Italia, mamá siempre viste al estilo indio, luciendo un sari chillón tras otro”¹⁵.

renti tra di loro. Se dunque la cucina, come dice la bosniaca Marinka, costituisce “le basi di una cultura”, cucinare la jota – piatto tipico triestino – sarà davvero il modo migliore di integrarsi?

WADIA

Nel racconto *Curry di pollo* di Wadia, il cibo assume una valenza soverchiante, che viene rifiutata dalle figlie nate in Italia in nome dell’integrazione: Anandita rifiuta ogni elemento proprio della cultura indiana, fino ad avere un fidanzato italiano di famiglia leghista, e parla con orrore del “pane indiano farcito di verdure strangolate nell’olio e nelle spezie che la mamma fa portare a scuola per merenda”. Quando arrivano amici italiani a casa, scongiura la madre di cucinare una pasta al pomodoro, anche se poi gli amici – ancora, una serie di fra-intendimenti – avrebbe fatto piacere mangiare all’indiana. “I miei sono dei flinstones indiani che pensano ancora di vivere in una capanna di fango nell’oscuro villaggio di Mirapur nell’India centrale con le loro due mucche e le tre capre. Invece da più di vent’anni abitano qui nel centro di Milano. ... Nonostante la lunga permanenza in Italia, mamma si veste sempre all’indiana, sfoggiando un sari

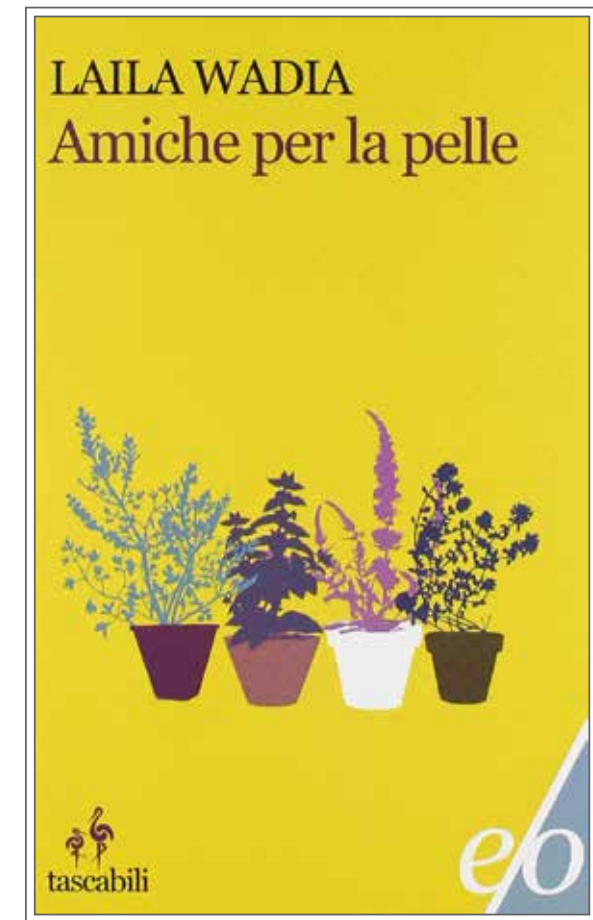


Figura 6. 3.-

Figura 6. 3.

La comida y la ropa como significantes de identidad están presentes, de forma muy similar, en mi novela *La doppia presenza*¹⁶, cuyo título sigue el modelo de *La doppia assenza* (*La doble ausencia*) de Sayad, invirtiendo la ausencia en presencia, ya que esta expresión me pareció más adecuada para relatar la condición identitaria de los hijos de inmigrantes nacidos en Italia, que están totalmente presentes en la cultura italiana, pero al mismo tiempo son portadores de otra cultura, tanto cuando han sido plenamente educados en ella como cuando aparentemente se sabe poco o nada de la cultura original, ya sea por elección de los padres o por rechazo del adolescente - pero incluso en este caso desempeña un enorme papel como reprimido, un reprimido que la joven protagonista de la novela, Sara, decide en un momento dado sacar a la superficie.

LA CIUDAD

La organización del espacio urbano y su significado son siempre el resultado de un devenir histórico y de una transformación social. En las ciudades, la recomposición de la cultura material de sus habitantes es inmediatamente visible en la dislocación espacial de los lugares: en los espacios urbanos nacen nuevos lugares, pero antes se redefinen

sgargiante dopo l'altro"¹⁵.

Cibo e vestiario come significanti identitari che sono presenti, in maniera molto simile, nel mio romanzo *La doppia presenza*¹⁶, il cui titolo è modellato su *La doppia assenza* di Sayad, rovesciando assenza in presenza poiché tale espressione mi pareva più adatta per raccontare la condizione identitaria dei figli di immigrati nati in Italia, che sono totalmente presenti nella cultura italiana, ma allo stesso tempo sono portatori di un'altra cultura, sia quando sono stati educati pienamente in essa ma anche quando della cultura originaria apparentemente si conosce poco o nulla, vuoi per scelta dei genitori vuoi per rifiuto dell'adolescente - ma anche in questo caso essa gioca un ruolo enorme come rimosso, un rimosso che la giovane protagonista del romanzo, Sara, decide a un certo punto di far affiorare.

LA CITTA'

L'organizzazione dello spazio urbano e il suo significato sono sempre l'esito di un divenire storico e di una trasformazione sociale. Nelle città si rende immediatamente visibile, nella dislocazione spaziale dei luoghi, la ricomposizione della cultura materiale dei suoi abitanti: negli spazi urbani

y refuncionalizan los ya existentes. Como escribe de Certeau¹⁷, "El espacio es el efecto producido por operaciones que lo orientan, lo circuncian, lo temporalizan y lo hacen funcionar como una unidad polivalente de programas en conflicto o de proximidad contractual. [En resumen, el espacio es un lugar practicado]".

Las estaciones, las plazas, las calles -los lugares al aire libre- son los primeros espacios objeto de apropiación simbólica por parte de los inmigrantes, que empiezan a redefinir su identidad precisamente en su relación con el espacio urbano. Y entonces surgen nuevos lugares de agregación y socialidad, ya sean lugares de consumo, como los emporios, de relación, como los locutorios o las transferencias de dinero, o de oración, como las mezquitas. En esta dislocación que redefine el sentido del espacio, en esta nueva geografía humana que se crea, pueden surgir conflictos, ya que los emigrantes intentan re-producir sus hábitos culturales en su nuevo entorno: el caso típico de este conflicto, como señala Vera Horn¹⁸, es la mezquita, que no por casualidad está presente desde las primeras novelas de escritores emigrantes llegados a Italia, como en el caso de *Fiamme in paradiso* de Smari Abdel Malek.

nascono nuovi luoghi, ma prima ancora quelli già esistenti vengono risignificati e rifunzionalizzati. Come scrive de Certeau¹⁷, "È spazio l'effetto prodotto dalle operazioni che l'orientano, lo circoscrivono, lo temporalizzano e lo fanno funzionare come unità polivalente di programmi conflittuali o di prossimità contrattuali. [...] In breve, lo spazio è un luogo praticato".

Le stazioni, le piazze, le strade - i luoghi dell'aperto - sono i primi spazi soggetti a una appropriazione simbolica da parte degli immigrati, che cominciano a ridefinire la propria identità proprio nella propria relazione con lo spazio urbano. E poi nascono nuovi luoghi di aggregazione e socialità - che siano luoghi di consumo, come gli empori, di relazione, come i call center o i money transfer, o di preghiera, come le moschee. In questa dislocazione che ridefinisce il senso dello spazio, in questa nuova geografia umana che viene a crearsi, possono nascere conflitti, allorché i migranti tentano di riprodurre le proprie abitudini culturali nel loro nuovo ambiente: il caso tipico di questo conflitto, come osserva Vera Horn¹⁸, è la moschea, che non a caso è presente sin dai primi romanzi degli scrittori migranti giunti in Italia, come nel caso di *Fiamme in para-*

Figura 6. 4.-

Figura 6. 4.



La plaza es un lugar recurrente, ya que es el lugar por excelencia de reunión de los emigrantes. En la novela *Adua*, de Igiaba Scego, está escrito así:

“La plaza era un caos envuelto por los gases de los autobuses que, como ballenas varadas, ocupaban los compartimentos de las terminales. La gente migraba frenéticamente e incluso los más viejos estaban poseídos por una delirante ansiedad de velocidad, se corría transversalmente hacia un futuro incierto y a menudo completamente aleatorio. La Piazza dei Cinquecento parecía más una autopista que una plaza. No era lugar para detenerse a charlar. Las palabras se perdían en un gorgoteo inconexo que a veces resultaba inquietante. La Piazza dei Cinquecento estaba ligada a mi historia como ninguna otra: la plaza de los emigrantes, de las primeras llegadas, de todas las partidas, de mis muchos pesares. En esa plaza tan desconectada de sí misma, me he encontrado y perdido mil veces”¹⁹.

Frenesí, velocidad, paso, dislocación, desorientación: esta plaza se convierte en metáfora de la condición del emigrante. Pero a diferencia de ésta, que es el punto de entrada y salida de la ciudad, es el lugar del encuentro. Así ocurre en otra de las novelas de Lakhous, *Divorcio en el islámico de Viale*

diso di Smari Abdel Malek.

La piazza è un luogo ricorrente, essendo il luogo per eccellenza del ritrovo dei migranti. Nel romanzo di Igiaba Scego *Adua* se ne scrive così:

“La piazza era un caos avvolta dai gas degli autobus che, come balene spiaggiate, occupavano i vani dei capilinea. La gente migrava frenetica e anche i più anziani erano posseduti da un’ansia delirante di velocità. Si correva trasversalmente verso un futuro incerto e spesso del tutto casuale. Piazza dei Cinquecento più che una piazza sembrava un’autostrada. Non era un posto in cui fermarsi a fare due chiacchiere. Le parole si perdevano in un gorgoglio sconnesso che a tratti inquietava. Piazza dei Cinquecento legata alla mia storia come nessuna- Piazza dei migranti, dei primi arrivi, di tutte le partenze, dei miei tanti rimpianti. In quella piazza così sconnessa da sé, io mi sono ritrovata e persa mille volte”¹⁹.

Frenesia, velocità, passaggio, dislocamento, disorientamento, spaesamento: questa piazza diventa metafora della condizione del migrante. Ma diversamente da questa, che risulta punto d’ingresso e di uscita per la città, è il luogo dell’incontro. Lo è in un al-

Marconi, donde la plaza del mercado es el lugar de la diferencia que mezcla, pero también el lugar donde se exponen los estereotipos. Una pequeña plaza es el locutorio, que es el cruce en la novela, y que es siempre un lugar de encuentro, pero también un lugar donde se establecen y entretienen relaciones, donde se busca y se encuentra información de todo tipo, desde vivienda hasta trabajo, además de representar, por supuesto, el vínculo con el país de origen y los familiares que se han quedado allí. En *La pequeña madre* de Ubah Cristina Ali Farah, el locutorio de Xassan es uno de los principales lugares de encuentro, además del restaurante donde comen la comida del pueblo y la tienda de Qanar donde compran ropa tradicional.

Son los lugares abiertos los que los inmigrantes buscan para encontrarse, para reconocerse, para sentir que siguen formando parte de un todo relacional, frente a la soledad que perciben a su alrededor en el paisaje que les ha acogido. Su agrupación asusta al italiano acostumbrado al aislamiento en el que vive, pero es ese mismo aislamiento -que la ciudad no sea realmente un *paísaje* humano- lo que asusta al inmigrante. En la novela de Gabriella Ghermandi *Reina de flores y perlas*, la protagonista, Bechelek, escribe a los

tro romanzo di Lakhous, *Divorzio all’islamica in viale Marconi*, dove la piazza del mercato è il luogo della differenza che si mescola, ma anche il luogo dove gli stereotipi vengono esposti. Una piccola piazza è il call center, che è il luogo di snodo nel romanzo, e che è sempre luogo di ritrovo, ma anche luogo dove si stabiliscono e intrattengono relazioni, dove si cercano e si trovano informazioni di ogni tipo, dalla casa al lavoro – oltre che, ovviamente, rappresentare il legame col paese d’origine e i familiari là rimasti. In *Madre piccola* di Ubah Cristina Ali Farah il call center di Xassan è uno dei luoghi principali dell’incontro, oltre alla trattoria dove si mangiano cibi del paese, e il negozio di Qanar dove si acquistano i vestiti tradizionali.

Sono i luoghi aperti che gli immigrati cercano per incontrarsi, riconoscersi, per sentirsi ancora parte di un insieme relazionale – a fronte della solitudine percepita intorno a loro nel paesaggio che li ha accolti. Il loro raggrupparsi spaventa l’italiano abituato all’isolamento in cui vive, ma è proprio quell’isolamento – quel non essere la città davvero *paesaggio umano* – a spaventare l’immigrato. Nel romanzo di Gabriella Ghermandi *Regina di*

miembros de su familia que se han quedado en Etiopía:

“Queridos todos, Italia no es lo que imaginaba. Es un país extraño. Parece un lugar de soledad. La gente vive encerrada en sus casas. No hay café entre vecinos, no hay asociaciones de vecinos. Los ancianos se quedan solos, los niños no salen y caminan de casa en casa, llamándose para jugar. Los adultos viven como pajaritos, abandonan el nido al amanecer y regresan tarde por la noche. Todo sucede deprisa, siempre deprisa. Parece que les gusta mucho correr. La frase más típica es *no tengo tiempo, tengo prisa*. Pero todas sus carreras no tienen destino. En este país hay riqueza, luz en las calles por la noche, con filas y filas de farolas, hay hospitales que te curan, trenes, autobuses. Hay tanta comida, tanta que puedes tirar sin preocuparte, y no hay mendigos a los que dar las sobras de tu almuerzo, pero a pesar de todo esto, a pesar de su riqueza, no son felices. No utilizan su riqueza para alegrarse y sigo sin entender qué hacen realmente con ella...”²⁰.

“Roma y Mogadiscio, mis dos ciudades, son como siameses separados al nacer. Una incluye a la otra y viceversa. Al menos así es en mi universo de significados”²¹: este es el núcleo conceptual de

fiori e di perle, così scrive la protagonista Bechelek ai familiari rimasti in Etiopia:

“Cari tutti, l'Italia non è come l'immaginavo. È uno strano paese. Sembra il luogo della solitudine. La gente vive chiusa nelle proprie case. Non c'è il caffè tra i vicini, non ci sono le associazioni di quartiere. Gli anziani stanno soli, i bambini non escono ed entrano da una casa all'altra, chiamandosi l'un l'altro per giocare. Gli adulti vivono come uccellini, escono all'alba dal nido e tornano la sera tardi. Tutto avviene di corsa, sempre di corsa. Pare che a loro piaccia molto correre. La frase più tipica è *non ho tempo, ho fretta*. Ma tutta la loro corsa non ha una meta. In questo paese c'è la ricchezza, la luce nelle strade di sera, con file e file di lampioni, ci sono ospedali che ti guariscono, treni, autobus. C'è tanto cibo, tanto da poterne buttare senza preoccuparsi, e non ci sono mendicanti a cui dare gli avanzi del tuo pranzo, ma nonostante tutto ciò, nonostante il loro benessere, non sono felici. Non usano la loro ricchezza per allietarsi e ancora non ho capito cosa se ne fanno veramente...”²⁰.

«Roma e Mogadiscio, le mie due città, sono come gemelle siamesi separate alla nascita. L'una include l'altra e viceversa. Almeno così è nel mio universo di senso»²¹:

La mia casa è dove sono de Igiaba Scego, que desarrolla un personal re-mapeo del espacio urbano de Roma, y su propia toponimia de la memoria. Graziella Parati habla de justicia espacial en relación con la escritura de Scego, destinada a establecer una nueva práctica discursiva en el espacio urbano de Roma²². En *La Mia casa è dove sono*, Igiaba Scego redibuja el mapa de Roma: no un mapa con fronteras, sino un mapa transnacional. El trabajo de este libro se basa en la no aceptación de un mapa como texto definido y establecido de una vez por todas, sino modificable en relación con la presencia de los seres humanos que pueblan ese espacio urbano cartografiado, sus deseos y sus derechos. Así, Scego dibuja su propio mapa imaginario en el que los lugares romanos se unen a los somalíes. Primero, la narradora Igiaba y sus familias intentan dibujar un mapa de Mogadiscio, una ciudad destruida por la guerra civil, que ya no existe: reconstruyendo su forma, haciendo memoria entre los escombros de los recuerdos, están los pies, que “al final son sólo mi historia. Soy yo y mis pies. Sí, mis pies...”. La identidad es móvil, dinámica, y el hogar, como en la obra de Adrian Paci, es lo

questo il nucleo concettuale di *La mia casa è dove sono* di Igiaba Scego, che sviluppa una personale ri-mappatura dello spazio urbano di Roma, e una sua personale toponomastica della memoria. Graziella Parati parla di giustizia spaziale in relazione alla scrittura di Scego, tesa a stabilire una nuova pratica discursiva nello spazio urbano di Roma²². In *La mia casa è dove sono*, Igiaba Scego ridisegna la mappa di Roma: non una mappa dotata di confini, ma una mappa transnazionale. Il lavoro di questo libro si fonda sulla non accettazione di una mappa come un testo definito e stabilito una volta per sempre, ma modificabile in relazione alla presenza degli umani che popolano quello spazio urbano mappato, ai loro desideri e i loro diritti. Così Scego traccia una sua mappa immaginaria dove i luoghi romani sono legati a quelli somali. Prima, la narratrice Igiaba e i suoi parenti provano a tracciare la mappa di Mogadiscio, una città distrutta dalla guerra civile, che non esiste più: a ricostruirne la forma, a farne memoria in mezzo a quelle macerie dei ricordi, sono i piedi, che «alla fine sono solo la mia storia. Sono io e i miei piedi. Sì, i miei piedi...». L'identità è mobile, dinamica, e la casa, come

que llevamos auestas.

Tras reescribir el mapa de Mogadiscio como signo de inclusión, rechazando los nombres coloniales, y reapropiarse de la geografía y el espacio de Mogadiscio, Scego pasa al mapa de Roma. Que está escrito en su propio cuerpo, como muestra la portada del libro Porque Roma es su mapa afectivo, que se resignifica continuamente al volver sobre su propia experiencia emocional con la memoria. “Italia había olvidado su pasado colonial. Había olvidado que había hecho sufrir a somalíes, eritreos, libios y etíopes. Había borrado esa historia de un plumazo”²³.

“Es en la vitalidad del movimiento de las emociones y los cuerpos donde Igiaba funda la posibilidad de transformaciones del espacio”, escribe Parati. “El proyecto del narrador de construir una identidad requiere una modificación del espacio mediante un uso híbrido del lenguaje: italiano, románico y somalí. La interacción entre dos espacios -Roma en Mogadiscio y Mogadiscio en Roma- es la conexión que Igiaba necesita para crear una geografía personal pero inclusiva que pueda reflejar su singularidad dispersa por el espacio. Ella es miembro de una multitud, una de los muchos so-

nell’opera di Adrian Paci, è ciò che ci portiamo sulle spalle.

Riscritta la mappa di Mogadiscio in segno di inclusività, rifiutando i nomi coloniali, e riappropriati la geografia e lo spazio di Mogadiscio, Scego passa alla mappa di Roma. Che è scritta sul suo stesso corpo, come mostra la copertina del libro Perché Roma è la sua mappa affettiva, che viene continuamente risignificata ripercorrendo con la memoria la propria esperienza emotiva. «L’Italia si era dimenticata del suo passato coloniale. Aveva dimenticato di aver fatto subire l’inferno a somali, eritrei, libici ed etiopi. Aveva cancellato quella storia con un facile colpo di spugna»²³.

“È nella vitalità del movimento delle emozioni e dei corpi che Igiaba fonda la possibilità di trasformazioni dello spazio” scrive Parati. “Il progetto della narratrice di costruire un’identità richiede una modificazione dello spazio mediante un uso ibrido del linguaggio: italiano, romanesco e somalo. L’interazione tra due spazi Roma a Mogadiscio e Mogadiscio a Roma - è la connessione necessaria a Igiaba per creare una geografía personal e a llo stesso tempo inclusiva che può riflettere la sua singolarità disseminata nello spazio. Lei è un membro di

malíes afectados por el dictado y la consiguiente guerra civil. Su experiencia es única, similar, pero al mismo tiempo muy diferente de la de los demás”²⁴.

Los recuerdos del narrador recomponen un mapa descompuesto, basado en sus propios afectos, su historia personal y familiar. Inicia lo que Parati llama una “ciudadanía afectiva”. Y comienza el trazado de su mapa partiendo de una ausencia, un lugar del olvido que es la Piazza di Porta Capena donde se instaló la estela de Axum, en su momento “robada” a la Etiopía conquistada por el régimen fascista. En 2002 fue finalmente devuelta a Etiopía, y esa ausencia creó una geografía justa: sin embargo, ese vacío ha permanecido vacío, donde más bien debería haber estado marcado por algo que mantuviera viva la memoria del colonialismo italiano, de lo que significó para este país y para otros. En cambio, ese recuerdo simplemente se ha borrado. En su lugar, dos columnas para las víctimas del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. “De todos modos, algo iba profundamente mal. De hecho, lo que faltaba era mi África. Allí. Mi África que había sido masacrada allí. [...] Sentí que allí faltaba una placa

una moltitudine, uno dei tanti somali colpiti dalla dittatura e dalla conseguente guerra civile. La sua esperienza è unica, simile ma allo stesso tempo molto differente dalle altre”²⁴.

Le memorie del narratore ricompongono una mappa scomposta, in base alle proprie affezioni, alla propria storia personale e familiare. Dà inizio a quella che Parati chiama una “cittadinanza affettiva”. E inizia la tracciatura della sua mappa a partire da un’assenza, un luogo di oblio che è piazza di porta Capena dove era installata la stele di Axum, a suo tempo “rubata” all’Etiopia conquistata dal regime fascista. Nel 2002 finalmente è stata riconsegnata all’Etiopia, e quell’assenza ha creato una geografia equa: eppure quel vuoto è rimasto vuoto, laddove avrebbe piuttosto dover essere marcato da qualcosa che tenesse viva la memoria del colonialismo italiano, di ciò che esso ha significato per questo paese e per gli altri. Quella memoria, invece, è stata semplicemente cancellata. Al suo posto, due colonne per le vittime dell’11 settembre 2001 a New York. «C’era qualcosa di profondamente sbagliato lo stesso. Infatti, era la mia Africa che mancava all’appello. Ecco. La mia Africa che in quel luogo era stata trucidata. [...] Sen-

dedicada a las víctimas del colonialismo italiano”²⁵.

En cambio, un recuerdo vivo es la mencionada Piazza dei Cinquecento (dedicada a los quinientos soldados que murieron en la Batalla de Dogali con la que Italia intentó en vano atacar Etiopía desde Eritrea en 1887), donde se ressignifica con la densa presencia diaria de los emigrantes actuales.

Y luego hay otros lugares que redefinir afectivamente: la estación Termini, el Teatro Sistina, el Estadio Olímpico. Un último apunte sobre el Estadio: ese estadio tan vinculado al pasado fascista (“Al principio, el Estadio Olímpico se llamaba Estadio de los Cipreses. Se suponía que era una obra monumental que celebraba el esplendor del régimen fascista. El estadio era sólo una parte de un ambicioso proyecto que pretendía crear una ciudad deportiva dentro de Urbe. Lo que hoy es el Foro Itálico se llamaba Foro Mussolini, y todo en el proyecto inicial estaba destinado a exaltar el modelo físico que el régimen quería imponer a los italianos”²⁶) se vuelca en su propio lugar emocional fundamental: allí Scego iba a ver los partidos de la Roma durante su adolescencia, y allí reconstruyó una especie de sentido de re-significación de su propio yo, en

tivo che lì mancava una targa dedicata alle vittime del colonialismo italiano».²⁵

Una memoria vivente è invece la già citata piazza dei Cinquecento (dedicada ai cinquecento soldati morti nella battaglia di Dogali con cui l'Italia aveva cercato invano di attaccare nel 1887 l'Etiopia dall'Eritrea), dove essa viene risignificata dalla folta presenza quotidiana dei migranti odierni.

E poi ci sono altri luoghi da risignificare afectivamente: la Stazione Termini, il Teatro Sistina, lo Stadio Olimpico. Sullo Stadio conviene riportare un'ultima nota: quello stadio così legato al passato fascista («All'inizio lo Stadio Olimpico si chiamava stadio dei Cipressi. Doveva essere un'opera monumentale che celebrava gli sfarzi del regime fascista. Lo stadio era solo una parte di un progetto ambizioso che avrebbe dovuto creare dentro l'Urbe una città dello sport. Quello che oggi è il Foro Italico si chiamava Foro Mussolini e tutto nel progetto iniziale doveva esaltare il modello fisico che il regime voleva imporre agli italiani»²⁶) viene rovesciato in un proprio luogo affettivo fondamentale: lì Scego andava a vedere le partite della Roma durante l'adolescenza, e lì ricostruiva una sorta di senso di risignificazio-

unos años en los que “mi diferencia era un canto rodado. Hubiera pagado por ser como los demás, anónimo. En cambio, era negro, de pelo rizado y neutro, tal vez las uñas de mis pies. Destacaba entre tanto blanco”²⁷.

“¿Soy un participante? ¿Soy un espectador? ¿Hasta qué punto puedo pertenecer a este lugar?”, esta es la pregunta que se repite en la obra de videoarte *In search for nothing* de Francesco Bartoli²⁸. In search for nothing surge de una semana que Bartoli pasó en el primer centro de acogida de menores extranjeros no acompañados de Ragusa para realizar un taller de videoarte con los jóvenes huéspedes del centro. Una pregunta, por tanto, que resuena aún más plena y dramática, la de quien no ha nacido en Italia, pero de repente se encuentra allí, en su propia soledad, y debe relacionar-se con lo desconocido - y con un desconocido que a menudo no le quiere allí.

“Quería que los inmigrantes salieran de su centro”, escribió Bartoli, “y, con la excusa de aprender un nuevo medio de expresión como el vídeo, conquistaran el espacio urbano de la ciudad interactuando con los

ne del proprio Sé, in anni in cui «la mia differenza era un m acigno. Avrei pagato per poter essere come gli altri, anonima. Invece ero nera, con i capelli ricci, e di neutro avevo forse le unghie dei piedi. Spiccavo in mezzo a tutto quel bianco»²⁷.

“Sono un partecipante? Sono uno spettatore? Fino a che punto posso appartenere a questo luogo?”, questa la domanda che viene ripetuta nel lavoro videoartistico *In search for nothing* di Francesco Bartoli²⁸. *In search for nothing* nasce da una settimana di permanenza di Bartoli nel centro di primissima accoglienza per minori stranieri non accompagnati di Ragusa per svolgere un laboratorio di videoarte con i ragazzi ospiti della struttura. Una domanda, dunque, che risuona ancora più piena e drammatica, quella di chi non è nato in Italia, ma ci si trova d'improvviso, nella propria solitudine, e deve relazionarsi con l'ignoto - e con un ignoto che spesso non lo vuole lì dove sta.

“Volevo che i migranti uscissero dal loro centro”, ha scritto Bartoli, “e che, con la scusa di imparare un nuovo mezzo di espressione come il video, potessero conquistare lo spazio urbano della città



Figura 6. 5.-

Figura 6. 5.-

habitantes de su comunidad de acogida. Durante el curso de videoarte, creamos performances que tenían la capacidad de dialogar y/o contrastar con la realidad y la cultura circundantes.

La película comienza con paisajes del pueblo y entrevistas a los ancianos locales, que cuentan sus problemas en una lengua/dialecto incomprensible para los italianos no sicilianos. En este contexto interactúan los jóvenes emigrantes. Se presentan en la plaza con un espejo delante de la cara: pasa un italiano, se pone delante de ellos y, mirándose a la cara, se ven a sí mismos.

Luego, por la tarde, juegan al fútbol en una plaza con italianos, y por la noche se disponen como esculturas a lo largo de las paredes de las casas, se extienden por las escaleras y a lo largo de las calles como un marcaje, como si se apropiaran simbólicamente del espacio.

La película termina con unos italianos deconstruyendo clichés sobre los inmigrantes, mientras una mano dibuja los contornos de una barrera contra inmigrantes rodeada de alambre de espino, trazando los bordes y el alambre hasta borrar toda la barrera.

La estación es un lugar liminal

interagendo con gli abitanti della comunità che li ospita. Durante il corso di video arte abbiamo realizzato delle performance che avessero la capacità di dialogare e/o contrastare con la realtà e la cultura circostante.

Il film inizia con paesaggi del paese, e con interviste ad anziani del luogo, che raccontano i loro problemi, in una lingua/dialecto incomprensibile per gli italiani non siciliani. È in questo contesto che interagiranno i ragazzi migranti. Che si presentano in piazza con uno specchio davanti al volto: un italiano passa, gli si mette davanti, e guardandolo in volto vede se stesso.

Poi di sera giocano a pallone in una piazza con degli italiani, e di notte si dispongono come delle sculture lungo i muri delle case, si distendono su scalinate e lungo strade come una marcatura, come ad appropriarsi simbolicamente dello spazio.

Il film si chiude con alcuni italiani che decostruiscono i luoghi comuni sugli immigrati, mentre una mano disegna i contorni di una barriera contro i migranti contornata col filo spinato, ricalca i bordi e il filo fino a cancellare l'intera barriera.

por excelencia, una frontera donde la ciudad y su exterior, el dentro y el fuera, el aquí y el en otra parte, la pertenencia y la no pertenencia se mezclan y se refunden incesantemente. Como escribe Simone Brioni en su detallado análisis dedicado a la representación de la estación Termini en obras literarias y cinematográficas²⁹, “a partir de los años ochenta, Termini volvió a ocupar un papel simbólico central en la geografía urbana de la capital de Italia, ya que el barrio de Esquilino se convirtió en el más multiétnico de Roma, donde los inmigrantes representan el 15% de la población total”, renovando así esa representación de la estación como lugar de encuentro de inmigrantes ya presente a principios del siglo XX y que persiste en el panorama artístico tras la Segunda Guerra Mundial.

La estación se representa ante todo como un espacio de socialización. Así es en *La madrecita* de Farah, donde esta socialización parece basarse en un sufrimiento común, una condición común de ausencia y desarraigo que lleva a reunirse para sentir la pertenencia -y se encuentra cierto sentido de pertenencia precisamente en un lugar fronterizo. Termini, escribe Farah, está “llena de dolor”, es “una encrucijada, un coágulo de dolor, una

La stazione è un luogo liminare per eccellenza, un confine dove la città e il suo fuori, l'interno e l'esterno, il qui e l'altrove, l'appartenenza e la disappartenenza si mescolano e si rifondono incesantemente. Come scrive Simone Brioni in una sua dettagliata analisi dedicata alla rappresentazione della stazione Termini nelle opere letterarie e cinematografiche²⁹, “a partire dagli anni Ottanta, Termini ritorna ad occupare un ruolo simbolico centrale nella geografía urbana della capitale d'Italia, poiché il rione Esquilino è diventato il quartiere più multiétnico di Roma, dove gli immigrati rappresentano il 15% della popolazione totale”, rinnovando dunque quella rappresentazione della stazione come luogo di incontro per gli immigrati già presente nei primi del Novecento e persiste nello scenario artistico del secondo dopoguerra.

La stazione è anzitutto rappresentata come spazio di socializzazione. Lo è in *Madre piccola* di Farah, dove questa socializzazione appare fondata su una comune sofferenza, una comune condizione di assenza e sradicamento che conduce a incontrarsi per sentirsi appartenenti – e si trova un po' di senso di appartenenza proprio in un luogo di confine. Termini, scrive Farah, è “piena di dolore”,



Figura 6. 6.-

Figura 6. 6.-

antesala del olvido”, donde uno se encuentra con aquellos que tienen un “fardo cargado de sufrimiento”, y que están aquejados por “una enfermedad de demasiada soledad”, que viven una “vida sin ataduras, una vida sin lugares”. Y que busca, por tanto, un lugar en lo que típicamente se considera un no-lugar (es decir, según la definición de Marc Augé, entendido como un espacio en el que no se establecen vínculos y en el que uno no se identifica³⁰), pero que se convierte, gracias a la presencia de los desarraigados, en un lugar de pertenencia.

Brioni observa cómo esta doble representación de Termini como no-lugar (y como no-lugar abur-guesado, que empuja a los inmigrantes a una marginación cada vez mayor) y como espacio de socialización es característica de la película de Claudio Noce *Good Morning Aman*³¹, que narra la amistad entre dos personajes marginales, un inmigrante somalí que se dedica a la limpieza y un exboxeador retirado. Termini es el lugar donde Aman ve encarnada una vida mejor al contemplar un coche expuesto; donde las vidas se bifurcan en distintas direcciones, cuando es allí donde Aman se encuentra con un amigo que se marcha a Londres, donde ha encontrado

“crocevia, coagulo di dolore, anticamera dell’oblio”, dove si incontra chi ha un “fagotto carico di sofferenze”, e d’è afflitto da “una malattia di troppe solitudini”, che vive una “vita slegata, vita senza luoghi”. E che cerca, dunque, un luogo in quello che viene tipicamente considerato un non-luogo (ovvero, secondo la definizione di Marc Augé, inteso come uno spazio dove non si stabiliscono legami e dove non ci si iscrive identitariamente³⁰), ma che diventa, grazie alla presenza degli sradicati, un luogo di appartenenza.

Brioni osserva come questa duplice rappresentazione di Termini come un non-luogo (e un non-luogo gentrificato, che spinge i migranti a una crescente marginalizzazione) e come uno spazio di socializzazione è propria del film *Good Morning Aman*³¹ di Claudio Noce, che racconta l’amicizia tra due figure marginali, un immigrato somalo adetto alle pulizie e un pensionato ex pugile. Termini è il luogo dove Aman vede incarnata una vita migliore contemplando un’auto esposta; dove le vite si biforcano in direzioni diverse, quando è lì che Aman incontra un amico che parte per Londra dove ha trovato un lavoro; dove incontra una donna italiana,

trabajo; donde conoce a una mujer italiana, marginada como él, y por tanto el lugar de un amor imposible entre personas de culturas diferentes. En las novelas escritas por inmigrantes, sin embargo, Brioni observa que la representación de Termini como lugar de pertenencia y no como no-lugar es definitivamente predominante. Como, por ejemplo, escribe Scego en el libro antes citado: “Aún no sabía que una vida tranquila no podía separarse de ella. Porque allí estaba el principio. Allí estaba enterrado mi cordón umbilical. Entonces quizá mi hogar fue la estación Termini. El principio que no debía olvidar”³². O, en *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Lakhous escribe: “Termini significa que el viaje ha terminado. Hay algo extraño en esta ciudad. Es muy difícil marcharse”³³. “Cuando sentía mi alma inundada de nostalgia y melancolía, corría como un naufrago superviviente a la estación de Termini en busca de consuelo. Allí veía gente en movimiento, en busca de nuevos destinos, nuevas caras y nuevas experiencias”³⁴.

La estación es entonces un refugio para los que no tienen otra morada posible: una alternativa a la falta de hogar (Malek en *Llamas en el Paraíso* define la estación como “el único destino para los que no tienen ninguno”).

emarginata come lui, e dunque il luogo di un amore impossibile tra persone di culture diverse. Nei romanzi scritti da scrittori immigrati, però, Brioni rileva che è decisamente prevalente la rappresentazione di Termini come luogo di appartenenza piuttosto che come non-luogo. Come, ad esempio, scrive Scego nel libro già citato: “Non sapevo ancora che una vita serena non poteva prescindere da lei. Perché lì c’era il principio. Lì era seppellito il mio cordone ombelicale. Allora forse la mia casa era la Stazione Termini. Il principio che non dovevo dimenticare”³². Oppure, in *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Lakhous scrive: “Termini vuol dire che il viaggio è finito. Questa città ha qualcosa di strano. È molto difficile andarsene”³³. “Quando sentivo la mia anima inondata di nostalgia di casa e malinconia, correvo come un naufrago sopravvissuto alla stazione Termini per conforto. Lì avrei visto persone in movimento, alla ricerca di nuove destinazioni, nuovi volti e nuove esperienze”³⁴.

La stazione è poi rifugio per chi non ha altra dimora possibile: alternativa all’assenza di una casa (Malek in *Fiamme in paradiso* definisce la stazione “l’unica meta di chi non ne ha nessuna”

Salah Methnani escribe en *Inmi-grantes*: “Con otros cuatro, nos dirigimos a la estación. El tren, que los norteafricanos llaman el fajaa (que significa: angustia, peligro), es la última alternativa a los internados y a los centros de primera acogida... Bajamos por la última vía a la derecha, con precaución, procurando evitar a los policías. En la oscuridad, al final, caminamos por las vías. La caminata duró mucho tiempo hasta que encontramos un buen tren en el que pasar la noche”

El resultado, como escribe Brioni, es que “definir Termini como un no-lugar es un privilegio que no parecen compartir los inmigrantes que viven los espacios de la estación dándoles nuevos significados”. La estación es “un lugar donde se puede encontrar la división de clases, la precariedad y la desesperación que la modernización ha generado para algunas personas, en lugar de un lugar donde se potencian las oportunidades que ofrece la modernidad”.

La película de Carmine Amoroso *Cover boy*³⁵ retrata la ambigüedad intrínseca de un lugar como la actual estación de Termini (pero que también podría ser cualquier otra estación de metro o cualquier otra gran ciudad). Ioan, el protagonista de la película, llega a Italia proce-

Scrive Salah Methnani in *Immigrati*: “Con altri quattro, ci dirigiamo verso la stazione. Il treno, che è i nordafricani, chiama el fajaa (vuol dire: angoscia, pericolo), è l’ultima alternativa alle pensioni e ai centri di prima accoglienza... Abbiamo percorso l’ultimo binario sulla destra, con cautela, facendo attenzione a scansare i poliziotti. Nel buio, in fondo, ci siamo messi a camminare sulle rotaie. La camminata è durata parecchio, prima di trovare un treno buono per passarci la notte”.

Ne risulta, come scrive Brioni, che “definire Termini come un nonluogo è un privilegio che non sembra essere condiviso dagli immigrati che vivono gli spazi della stazione dando loro nuovi significati”. La stazione è “un luogo in cui si può incappare nella divisione di classe, nel precariato e nella disperazione che la modernizzazione ha generato per alcune persone, anziché un luogo in cui si esaltano le opportunità offerte dalla modernità”.

Il film *Cover boy* di Carmine Amoroso³⁵ mette in scena quell’in-trinseca ambiguità di un luogo come l’odierna Stazione Termini (ma che potrebbe essere anche un’altra stazione metropolitana o di una grande città). Ioan, il pro-

dente de Rumanía y baja del tren en Termini. Se le encuadra, en plano largo, en el atrio de la estación, entre la multitud, desconcertado, a los pies de un gigantesco cartel publicitario de Emporio Armani. Es un anticipo de la historia de la película, en la que la moda es el escenario central en términos de imaginería: pero además de ser un sueño -el sueño de un inmigrante en busca de fortuna- es también un signo de la sociedad que le espera, una sociedad en la que el espectáculo de la mercancía es el rasgo dominante para todos, italianos e inmigrantes. La estación, por tanto, se convierte en la puerta de entrada a una sociedad en su realidad material y sus conflictos, así como en su imaginación. Como observa O’Healey, que dedica un análisis en profundidad a la película, *Cover boy* “se diferencia de casi todas las demás películas italianas con personajes inmigrantes al mostrar que, a pesar de la xenofobia y el racismo dirigidos contra los inmigrantes, muchos italianos comparten con ellos un sentimiento de precariedad económica y el deseo de asegurarse una vida mejor”³⁶. Ioan encuentra trabajo en un túnel de lavado, uno de esos típicos empleos mal pagados en los que predominan los inmigrantes, tras lo cual conoce a un italiano, Michele, con el que

tagonista del film, arriva in Italia dalla Romania e scende dal treno a Termini, e viene inquadrato, in campo lungo, nell’atrio della stazione, tra la folla, spaesato, ai piedi di un gigantesco manifesto pubblicitario di Emporio Armani. È un’anticipazione della storia del film, in cui la moda è lo scenario centrale in termini di immaginario: ma oltre a essere un sogno – il sogno di un immigrato in cerca di fortuna – è anche un segno di quella società che lo attende, una società in cui lo spettacolo della merce è la cifra dominante per tutti, italiani e immigrati. La stazione, allora, diventa la porta d’accesso a una società nella sua realtà materiale e nei suoi conflitti, oltre che nel suo immaginario. Come osserva O’Healey, che al film dedica un’analisi approfondita, *Cover boy* “si discosta da quasi tutti gli altri film italiani con personaggi immigrati mostrando che, nonostante la xenofobia e il razzismo rivolti agli immigrati, molti italiani condividono con loro il senso di precarietà economica e il desiderio di assicurarsi una vita migliore”³⁶. Ioan trova un posto di lavoro in un lavaggio auto, uno di quei tipici lavori pagati male prevalentemente destinati agli immigrati, dopodiché incontra un italiano, Michele,

comparte el alquiler de un piso destartado en las afueras de Roma: la periferia urbana, y los suburbios romanos, son obviamente un lugar típico para las narrativas sobre la inmigración, como veremos con más detalle en breve.

Ioan y Michele son despreciados por la casera: las fronteras están en todas partes, y no son sólo entre inmigrantes e italianos, sino que son fronteras relacionadas con la posición dentro de la jerarquía socioeconómica. Es la propiedad transitiva de la opresión, esa sensación de distancia y superioridad aprendida en la propia posición subordinada que tan pronto como es posible se derriba sobre quienes se percibe que ocupan una posición inferior en la jerarquía inflexión de la película llega cuando se fija en él, mientras pasea por la calle, una fotógrafa de moda que, impresionada por su aspecto, empieza a fotografiarle, y luego se lo lleva con ella a Milán para que se convierta en modelo, lo que le permite regularizarse; Ioan se convertirá también en su amante. Pero se siente violado cuando ve su propia imagen manipulada en un póster en el que aparece desnudo ante un soldado rumano que le apunta con un fusil, en un evidente recuerdo de los sucesos del 89. Es entonces cuando Ioan descubre que ha sido violado.

con cui condivide un affitto in un appartamento malandato alla periferia di Roma: le periferie urbane, e le borgate romane, sono ovviamente un luogo tipico delle narrazioni sulla migrazione, come vedremo più nel dettaglio tra breve.

Ioan e Michele sono disprezzati dalla padrona di casa: i confini sono ovunque, e non sono solo tra immigrati e italiani, ma sono confini legati alla posizione all'interno della gerarchia socioeconomica. È la proprietà transitiva dell'oppressione, quel senso di distanza e di superiorità appreso nella propria posizione subalterna che appena possibile viene rovesciato su chi viene percepito occupare una posizione inferiore nella gerarchia. La svolta del film arriva quando viene notato, mentre cammina per la strada, da una fotografa di moda, la quale, colpita dal suo aspetto, comincia a fotografarlo, per poi portarlo con sé a Milano e facendolo diventare un indossatore, ciò che gli consente di essere regolarizzato; Ioan diventerà anche il suo amante. Ma sentirà di subire una violenza, quando vedrà la propria immagine manipolata in un manifesto che lo raffigura nudo davanti a un soldato rumeno col fucile puntato, in un evidente richiamo degli

Es entonces cuando Ioan descubre el poder de las imágenes: seducen al observador, pero esa seducción oculta dinámicas de poder inscritas en ellas, un análogo en el universo de lo imaginario de ese mecanismo que Marx había llamado "fetichismo de la mercancía" -que, por otra parte, son precisamente el objeto central de ese imaginario.

PERIFERIAS Y DIFERENCIA

Las dos películas mencionadas anteriormente entre las que narran la vida de los inmigrantes en la periferia urbana no se mencionan por casualidad, sino porque, al relatar lugares poco frecuentados por las narrativas, nos muestran una mirada diferente sobre la figura del inmigrante en la que merece la pena detenerse. No es casualidad que dos películas que huyen de clichés y estereotipos, y que intentan contar la historia de la diferencia como tal, sin reducirla a lo no idéntico, lo hagan situando sus historias en los lugares más marginales, los que están fuera de la vista, donde cualquier operación de cartografía y re-proposición es más difícil. Ambas cuentan la historia de dos adolescentes en conflicto con sus familias. Ambas son películas de directores que han producido documentales con anterioridad. Y ambas evocan -implícita

eventi dell'89. È allora che Ioan scopre il potere delle immagini: che seducono l'osservatore, ma quella seduzione occulta dinamiche di potere in esse inscritte, un analogo nell'universo dell'immaginario di quel meccanismo che Marx aveva definito "fetichismo delle merci" - le quali, del resto, sono esattamente l'oggetto centrale di quell'immaginario.

LE PERIFERIE E LA DIFFERENZA

I due film citati prima tra quelli che raccontano vite di immigrati nelle periferie urbane non erano citati a caso, ma perché, raccontando luoghi poco frequentati dalle narrazioni, ci mostrano uno sguardo diverso sulla figura del migrante su cui vale la pena soffermarsi. Non è un caso che due film che sfuggono a cliché e stereotipi, e cercano di raccontare la differenza in quanto tale, senza ridurla al non-identico, lo fanno situando la propria storia nei luoghi più marginali, quelli sottratti alla vista, dove si rende più difficile qualsiasi operazione di mappatura e di riappropriazione. Ambedue raccontano la storia di due adolescenti in conflitto con la propria famiglia. Ambedue sono film di registi che hanno prima prodotto documentari. E, ambedue, evocano -



Figura 6. 7.-

Figura 6. 7.-

o explícitamente- los lugares y la poética de Pier Paolo Pasolini.

Saimir es el título de la película de Francesco Munzi³⁷, y el nombre de su protagonista. Saimir es un niño albanés que vive con su pa-dre en Pomezia, una localidad de la costa tirrena no lejos de Roma, y le ayuda en la “gestión” de inmigrantes sin permiso de residencia, transportándolos con su furgoneta al trabajo, buscándoles alojamiento en casas ocupadas o en granjas en ruinas. Saimir vive en silencio esta condición familiar, que en la película se hace progresivamente más y más intolerable, también a fuerza de enamorarse de una chica italiana, que le muestra la incompatibilidad de los dos mundos. El silencio es la cifra de Saimir, la cifra de su progresivo rechazo de (su) mundo. Saimir se desprenderá de su mundo cuando su intolerabilidad estalle al enfrentarse al transporte de un compatriota menor de edad hacia sus nuevos explotadores. Allí tendrá lugar su revuelta edípica contra su padre autoritario y grosero, dis-tanciándose de él.

Cada uno en la película habla su propia lengua: la dominante, por tanto, es el albanés de padre e hijo, que el espectador sigue con subtítulos. Subtítulos que no hay cuando Saimir se une a los roma-

implicitamente o explícitamente – i luoghi e la poetica di Pier Paolo Pasolini.

Saimir è il titolo del film di Francesco Munzi³⁷, e il nome del suo protagonista. Saimir è un ragazzo albanese che vive col pa-dre a Pomezia, una località sulla costa tirrenica non lontana da Roma, e lo aiuta nella “gestione” da caporalato di immigrati senza permesso di soggiorno, trasportandoli col suo furgone al lavoro, trovandogli sistemazioni abitative in case occupate o cascine diroccate. Saimir vive in silenzio questa condizione familiare, che nel film si fa progressivamente sempre più intollerabile, anche in virtù di un innamoramento con una ragazza italiana, che gli mostra l’incompatibilità dei due mondi. Il silenzio è la cifra di Saimir, la cifra del suo progressivo rifiuto del (suo) mondo. Saimir si distaccherà dal suo mondo quando l’intollerabilità esplode di fronte al trasporto di una connazionale minorenne verso i suoi nuovi sfruttatori. Lì si compirà la sua rivolta edípica, contro il padre autoritario e rude, allontanandosene.

Nel film tutti parlano la propria lingua: quella dominante, dunque, è l’albanese di padre e figlio, che lo spettatore segue con i sottotitoli. Sottotitoli che non

nies esclavos para cometer un robo en una villa: el punto de vista de la película es el de Saimir, y los subtítulos faltan porque él mismo no entiende lo que dicen sus compañeros romaníes.

La película transcurre en paisajes poco vistos en el cine, como suburbios poblados por inmigrantes, un campamento romaní, pequeñas granjas donde los inmigrantes trabajan ilegalmente. Y cuenta una historia desde su propio punto de vista, con una mirada distanciada, sin idealización de ningún tipo. Como escribe O’Healey, “el reto para los artistas que representan a los “otros” étnica, racial o económicamente está marcado por la necesidad de observar, respetar y “traducir” las diferencias del otro, evitando al mismo tiempo las trampas del borrado, la desautorización o la distorsión fantasmática”. El mayor riesgo que hay que evitar, presente a lo largo de la historia de las prácticas representacionales, es el mecanismo de construir al otro simplemente en términos del yo: como lo opuesto al yo, un proceso que confunde al otro con el yo”³⁸. Y Munzi lo consigue: “El protagonista de la película está ciertamente lejos de ser idealizado. Puede ser simpático, incluso admirable, pero también es a menudo un adolescente rudo y recalcitrante”.

ci sono quando Saimir si aggrega a dei rom slavi per compiere un furto in una villa: il punto di vista del film è quello di Saimir, e i sottotitoli mancano perché lui stesso non capisce quel che dicono i suoi coetanei rom.

Il film si svolge in paesaggi poco frequentati dai film, come i quartieri periferici popolati da immigrati, un accampamento rom, le piccole imprese agricole dove gli immigrati lavorano in nero. E racconta sguardo distaccato, senza idealizzazioni di sorta, una storia assumendo il suo stesso punto di vista. Come scrive O’Healey, “la sfida per gli artisti che rappresentano coloro che sono etnicamente, razzialmente o economicamente “altri” è segnata dalla necessità di osservare, rispettare e “tradurre” le differenze dell’altro, evitando al contempo le trappole della cancellazione, del disconoscimento o delle distorsioni fantasmatiche. Il rischio maggiore da evitare, che si riscontra in tutta la storia delle pratiche rappresentative, è il meccanismo di costruzione dell’altro semplicemente in termini di sé: come l’opposto di sé, un processo che confonde l’altro con il sé stesso”³⁸. E Munzi riesce a far questo: “Il protagonista del film è certamente lontano dall’essere idealizzato. Può essere simpatico, persino ammirevole, ma spesso è anche un

Claudio Giovannesi tituló su película *Alí tiene los ojos azules*³⁹ como homenaje explícito a Pasolini, que dio este título a una colección de cuentos de Pasolini, donde había un poema, *Prima profezia* (*Prime-ra profecía*), que cuenta cómo “Alí con los ojos azules / uno de los muchos hijos de hijos, / descenderá de Argel, en barcos / a vela y a remo. Serán / con él miles de hombres / con los pequeños cuerpos y ojos / de los pobres perros de sus padres / en barcos botados en los Reinos del Hambre”⁴⁰ (poema del que yo mismo recité una gran parte al final de mi canción *Servi*, citada en el capítulo anterior).

El protagonista de la película es Nader, un joven de 16 años, hijo de egipcios, que comete atracos y robos junto con un amigo italiano, Stefano. Nader lleva lentillas azules, por lo que realmente tiene los ojos azules, los tiene por la sociedad italiana por la que quiere ser reconocido: Nader quiere integrarse por asimilación, negando su propia alteridad. En este sentido, es la inversión del anhelo de Pasolini, donde el *Alí de ojos azules* vendría a desquiciar a la moribunda sociedad italiana y europea, sería el portador de una revolución de época. Nader

adolescente rude e recalcitrante”.

Claudio Giovannesi ha intitolato il suo film *Alì ha gli occhi azzurri*³⁹ come omaggio esplicito a Pasolini, che diede questo titolo a una raccolta di racconti di Pasolini, dov'era una poesia, *Prima profezia*, che racconta come “Alì dagli Occhi Azzurri / uno dei tanti figli di figli, / scenderà da Algeri, su navi / a vela e a remi. Saranno / con lui migliaia di uomini / coi corpicini e gli occhi / di poveri cani dei padri / sulle barche varate nei Regni della Fame”⁴⁰ (una poesia di cui io stesso ho recitato un'ampia parte in coda alla mia canzone *Servi*, citata nel capitolo precedente).

Il protagonista del film è Nader, un sedicenne figlio di egiziani, che compie rapine e furti insieme a un amico italiano, Stefano. Nader porta le lenti a contatto azzurre, e dunque ha davvero gli occhi azzurri, li ha per la società italiana dalla quale vuole essere riconosciuto: Nader desidera integrarsi per assimilazione, negando la propria alterità. In questo senso, è il rovesciamento dell'anelito pasoliniano, dove gli *Alì dagli occhi azzurri* sarebbero arrivati a scardinare la morente società italiana ed europea, sareb-

es diferente de todos sus amigos: no ve las relaciones reales que le rodean, sino que con esas lentes azules apunta a otra sociedad, que está en otra parte, que le llama a abandonar los signos de su origen, y a dejar un día esa Ostia en la que vive con sus padres (la misma Ostia en la que mataron a Pasolini). Nader vive, pues, en una doble desaprobación: vive en conflicto con sus padres, que le reprochan que no vaya a la mezquita y que para ellos las relaciones prematrimoniales son inconcebibles, y menos aún con una mujer italiana (“No estamos en contra de ellos, somos diferentes de ellos”, dice su madre en árabe); pero luego, cuando entra en clase, en la escuela hotelera de Fiumicino a la que asiste, marca su diferencia con los italianos, retirando el crucifijo de la pared, diciendo que no representa su religión. Nader, en definitiva, escenifica plenamente esa doble presencia de la que escribía antes, entendida como eminente condición identitaria de las llamadas segundas generaciones.

OTRA VIDA

Riace es una ciudad de Calabria que se ha convertido en un símbolo para todos los italianos que creen en el valor de la acogida

bera stati i portatori di una rivoluzione epocale. Nader è diverso da tutti i suoi amici: non vede le relazioni reali che lo circondano, ma con quelle lenti azzurre mira a una società altra, che sta altrove, che lo chiama ad abbandonare i segni della sua origine, e a lasciare un giorno quella Ostia dove vive con i suoi genitori (proprio quella Ostia dove Pasolini venne ucciso). Nader vive perciò in una doppia disappartenenza: vive il conflitto con i genitori che lo rimproverano perché non va in moschea e perché per loro è inconcepibile il sesso prematrimoniale, tantomeno con un'italiana (“Non siamo contro di loro, siamo diversi da loro” dice la madre in arabo); ma poi quando entra in classe, nell'istituto alberghiero di Fiumicino che frequenta, marca la propria differenza anche dagli italiani, togliendo il crocifisso dal muro, dicendo che non rappresenta la sua religione. Nader, insomma, mette in scena compiutamente quella doppia presenza di cui ho prima scritto, intesa come condizione identitaria eminente delle cosiddette seconde generazioni.

UN ALTRO ABITARE

Riace è un paese in Calabria divenuto un simbolo per tutti gli italiani che credono nel valo-



Figura 6. 9.-

Figura 6.9.-

y en la práctica de la interacción entre las diferencias: en 1998, tras el desembarco en Riace Marina de doscientos refugiados procedentes del Kurdistan, la asociación Città Futura decidió ayudarles poniendo a su disposición las viejas casas abandonadas por sus propietarios, que, en una ciudad como Riace marcada por la emigración, eran muchos. Desde entonces, el alcalde Mimmo Lucano ha orientado toda su gestión hacia la integración, tanto de los refugiados como de los inmigrantes irregulares: ha abierto escuelas, financiado microactividades, talleres, bares, panaderías y la recogida selectiva de basuras puerta a puerta con burros.

En 2014, Valeria Sanguini creó una instalación en el pueblo de Riace, titulada *La Tenda_7 km*. La intervención artística de Sanguini consistió en extender una cortina de cintas de raso a través del pueblo junto con los habitantes de Riace, por calles, pisos, ventanas, sobre tejados, balcones, por jardines. Así lo cuenta el autor: “Trazamos una gran cortina de líneas de raso de colores por las calles, que partiendo de los balcones de la sede de Città Futura, recorría, atravesaba, conectaba, casas y calles del pueblo para definir un nuevo mapa de relaciones y contactos. Dibujar lanzando, atravesando, rodando y ser-

re dell'accoglienza e nella pratica dell'interazione tra differenze: nel 1998, dopo lo sbarco di duecento profughi dal Kurdistan a Riace Marina, l'associazione Città Futura ha deciso di aiutarli mettendo a disposizione le vecchie case abbandonate dai proprietari, che, in un paese come Riace segnato dall'emigrazione, erano tante. Da allora il sindaco Mimmo Lucano ha orientato tutta l'amministrazione all'integrazione, sia di rifugiati sia degli immigrati irregolari: ha aperto scuole, finanziato microattività, laboratori, bar, panetterie, e la raccolta differenziata porta a porta realizzata con asini.

Nel 2014 Valeria Sanguini ha realizzato un'installazione nel paese di Riace, intitolata *La Tenda_7 km*. L'intervento artistico di Sanguini è consistito nello stendere una tenda di nastri di raso attraverso il villaggio insieme alla gente di Riace, per strade, appartamenti, finestre, sopra i tetti, balconi, attraverso i giardini. Così racconta l'autrice; Abbiamo disegnato per le strade una grande Tenda fatta di linee di raso colorate, che partendo dai balconi dalla sede di Città Futura, ha investito, attraversato, collegato, abitazioni e strade del borgo a definire una nuova mappa di rapporti e contatti.

482 Disegnare lanciando,

percorrendo, arrotolando e snodando percorsi e' stato il nostro esercizio quotidiano. Ogni barriera o ostacolo sul nostro procedere e' stato affrontato e nella maggior parte dei casi valicato, attraversato anche grazie alla collaborazione della popolazione che ci ha aperto le porte, permesso di attraversare i loro domicili, accedere a tetti e balconi, aiutato con corde mani e braccia. Abbiamo teso 7km di linee di colore attraverso il borgo di Riace. 7 sono i chilometri che separano Riace dal mare, mare dal quale arrivano persone che sfuggono alle loro patrie, nelle quali non e' possibile vivere e che a Riace vengono accolte dal 2009. La Tenda_7 km e' un'azione che ha voluto coinvolgere i piu' giovani abitanti del borgo e tutti coloro che ha incontrato lungo il percorso celebrando e condividendo nel gesto semplice e ripetuto del segnare/percorrere, un luogo di incontro unico”⁴¹.

La misma operación se reactivó dos años más tarde en el MAAM, el Museo dell'Altro e dell'Altrove de Roma, que es el segundo ejemplo de “otro vivir”, y esta vez se titula *La Tenda_al MAAM*. Como escribe la propia Sanguini, “líneas verticales atraviesan una sala abandonada, una verticalidad que no conoce forma fija. La Tenda es completa. El horizonte no está de-

percorrendo, arrotolando e snodando percorsi e' stato il nostro esercizio quotidiano. Ogni barriera o ostacolo sul nostro procedere e' stato affrontato e nella maggior parte dei casi valicato, attraversato anche grazie alla collaborazione della popolazione che ci ha aperto le porte, permesso di attraversare i loro domicili, accedere a tetti e balconi, aiutato con corde mani e braccia. Abbiamo teso 7km di linee di colore attraverso il borgo di Riace. 7 sono i chilometri che separano Riace dal mare, mare dal quale arrivano persone che sfuggono alle loro patrie, nelle quali non e' possibile vivere e che a Riace vengono accolte dal 2009. La Tenda_7 km e' un'azione che ha voluto coinvolgere i piu' giovani abitanti del borgo e tutti coloro che ha incontrato lungo il percorso celebrando e condividendo nel gesto semplice e ripetuto del segnare/percorrere, un luogo di incontro unico”⁴¹.

La stessa operazione è stata riattivata due anni dopo al MAAM, il Museo dell'Altro e dell'Altrove di Roma, che è il secondo esempio di “un altro abitare”, e stavolta s'intitola *La Tenda_al MAAM*. Come scrive la stessa Sanguini, “linee verticali attraversano una sala abbandonata, una verticalità che non conosce una forma fissa.

finido, ya no se encuentra con la tierra, flota y puede aventurarse en busca de nuevos caminos y pistas. Cintas de terciopelo dibujan meridianos magnéticos sobre el metal de estos muros, donde el color se une al gesto, los límites se niegan y las grietas se abren a un panorama posible”⁴².

Una vez más, las cintas de terciopelo marcan el espacio de un territorio fronterizo, donde la frontera se vive a diario: no una ciudad va-ciada y repoblada, sino un antiguo matadero repoblado y convertido en museo habitado. En 2009, un grupo de personas sin hogar, en una ciudad llena de casas sin gente, cortó las cadenas de una verja de una fábrica abandonada -un antiguo matadero- para reapropiarse del derecho a habitar, aquel que fundamenta el derecho a la ciudad del que escribió Lefebvre. Roma es una ciudad milenaria que se ha repensado a sí misma en un espacio dado y que a lo largo de los siglos se ha redefinido construyéndose como una sucesión de estilos y de historias estratificadas. En la modernidad, y más aún en la posguerra, ha iniciado en cambio una espantosa expansión de casas generalmente feas y con pocos servicios, convirtiéndose en un suburbio sin fin.

Como escribe Massimo Mazzone en *Artslife*: “Una metrópolis

La Tenda è completa. L'orizzonte non è definito, non incontra più la terra, galleggia e può avventurarsi in avanti alla ricerca di nuovi percorsi e indizi. Nastri di velluto disegnano meridiani magnetici sul metallo di queste pareti, dove il colore incontra il gesto, i confini sono negati e le fessure si aprono su un possibile panorama”⁴².

Anche stavolta i nastri di velluto marcano lo spazio di un territorio di confine, dove il confine si vive quotidianamente: non un paese svuotato e ripopolato, ma un ex macello ripopolato e divenuto museo abitato. Nel 2009, un gruppo di persone senza casa in una città piena di case senza persone, tagliava le catene di un cancello di una fabbrica abbandonata - un ex macello - per riappropriarsi del diritto all'abitare, quello che sostanzia il diritto alla città di cui scriveva Lefebvre. Roma è una città millenaria che si è ripensata in uno spazio determinato e nel corso dei secoli si è ridefinita costruendosi come un susseguirsi di stili e storie stratificati. Nella modernità e ancora di più nel dopoguerra si è invece ha iniziato una espansione orrenda di case generalmente brutte e con scarsi servizi, diventando una infinita periferia.

484

de desesperados, históricamente mal administrada, una necrópolis de ‘zombies-nosferatu’ no del todo vivos y no del todo muertos, caminando a trompicones durante el día, en un tráfico caótico, sin servicios mínimos, engullidos hoy por un bache, mañana por un autobús en llamas, pasado mañana por metros que no existen, y cuando existen, permanecen cerrados a cada pestaneo, por no hablar de la basura y los jabalíes. Roma deslumbrada por su pasado y las mentiras de la propaganda política, aquí sobreviven los romanos. Una ciudad entregada al tráfico, entregada a los coches, entregada a la especulación de la construcción, entregada a los amos de la necrópolis, amos de todo amos de nada”⁴³.

Con este telón de fondo, desde la ocupación romana del BPM - Blocchi Precari Metropolitani, (una de las tres plataformas romanas que llevan años luchando por el derecho a la vivienda, junto con la plataforma por el derecho a la vivienda y Acción) se injertó un proyecto del antropólogo Giorgio de Finis para construir un museo habitado en el espacio multiétnico del antiguo matadero. El resultado es una ciudad mestiza, donde conviven personas de todas las edades y procedencias, convirtiéndose en

Come scrive Massimo Mazzone su *Artslife*: “Una metropoli di disperati storicamente mal amministrati, una necropoli di “zombie-nosferatu” non del tutto vivi e non ancora morti che arrancano per sfangare la giornata, in un traffico caotico, senza servizi minimi, ingoiati oggi da una buca voragine, domani da un bus in fiamme, dopodomani da metropolitane che non esistono, e quando esistono, restano chiuse a ogni battito di ciglia, per non parlare di immondizia e cinghiali. Roma abbagliata dal proprio passato e dalle menzogne della propaganda politica, qui sopravvivono i romani. Una città regalata al traffico, regalata alle automobili, regalata alla speculazione edilizia, regalata ai padroni della necropoli, padroni di tutto padroni di niente”⁴³.

A fronte di questo scenario, da quell'occupazione romana dei BPM - Blocchi Precari Metropolitani, (una delle tre piattaforme romane che lottano da anni per il diritto alla casa insieme alla piattaforma per il diritto all'abitare e a Action) si è innestato un progetto dell'antropologo Giorgio de Finis per costruire un museo abitato nello spazio multiétnico dell'ex macello. Ne è nata una città meticciosa, dove convivono persone di ogni età,

485

un caso de estudio que ha creado escuela en el mundo.

El primer paso de Giorgio de Finis fue rodar la película *Space Metropolitiz*⁴⁴ en 2011, donde los pobres construyen un cohete para ir a la Luna, ya que en la Tierra nadie los quiere. Y mientras los habitantes, los “metropolitanos”, hacen la película y fabrican el cohete, comienza también la historia del MAAM Museo del Otro y del En Otro Lugar de Metropolitiz, inaugurado en 2012, el primer y único museo habitado del mundo -donde se instalan numerosas obras de arte, empezando por una Venus de trapos que donó Michelangelo Pistoletto.

Aquí comienza la ósmosis entre centro y periferia, comienza un modelo museístico único, que verá a de Finis dirigir el proyecto Macro Asilo⁴⁵, el Museo difundido en Formello⁴⁶, y finalmente el Museo delle Periferie y el Festival allí promovido titulado IPER que existe desde 2021⁴⁷. A partir de cientos de obras donadas, cada sábado hay una fiesta, una visita guiada, una ósmosis entre centro y periferia, desarrollando un modelo de convivencia y producción cultural.

di ogni provenienza, che divengono un caso di studio che ha fatto scuola nel mondo.

Il primo passo di Giorgio de Finis, fu di girare, nel 2011, il film *Space Metropolitiz*⁴⁴, dove i poveri costruiscono un razzo per andare sulla Luna, visto che sulla Terra nessuno li vuole. E mentre gli abitanti, i “metropolitiziani”, fanno il film e fanno il razzo, inizia anche la storia del MAAM Museo dell’Altro e dell’Altrove di Metro-poliz, che aprirà nel 2012, il primo e unico museo abitato al mondo – dove sono installate molte opere d’arte, a cominciare da una Venere degli stracci che Michelangelo Pistoletto ha donato.

Inizia da lì l’osmosi tra centro e periferia, inizia un modello di museo unico al mondo, che vedrà de Finis dirigere il progetto Macro Asilo⁴⁵, il Museo diffuso di Formello⁴⁶, infine il Museo delle Periferie e il Festival ivi promosso intitolato IPER che esiste dal 2021⁴⁷. A partire da centinaia di opere in dono, ogni sabato c’è una festa, una visita guidata, una osmosi tra centro e periferia, sviluppando un modello di convivenza e di produzione culturale.

- 1 Abdelmalek Sayad, *La doppia assenza*, Raffaello Cortina, Milano, 2002.
- 2 <https://archivioraam.org/en/artwork/home-to-go23>
- 3 Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, e/o, Roma, 2006.
- 4 Lorenzo Casini, *Immaginario, migrazione e politica nella scrittura di Amara Lakhous*, in In: *Im@go. A Journal of the social Imaginary*, 7 – 2016, pp. 170-182.
- 5 Jacques Rancière, *La Mésestente. Politique et philosophie*, Galilée, Parigi, 1995.
- 6 Daniela Brogi, *Le catene dell’identità. Conversazione con Amara Lakhous*, in *Between* n.11, 2011.
- 7 Graziella Parati, *Where Do Migrants Live? Amara Lakhous’ “Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio”*, in *Annali d’Italianistica*, Vol. 28/2010, pp. 432.
- 8 Grace Russo Bullaro, *Building an Identity in the New Italian Pluricultural Society: Competing Theories on Europe’s Future and Lakhous’ Clash of Civilizations Over an Elevator* in Grace Russo Bullaro, Elena Benelli *Piazza Vittorio*, in *Shifting and Shaping a National Identity: Transnational Writers and Pluriculturalism in Italy Today*, Troubador publishing, Leicester, 2014, pp. 8-17.
- 9 Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, nottetempo, Roma, 2010.
- 10 Simone Brioni, *Memory, Belonging and the Right for Representation: Questions of Home in Kaha Mohamed Aden’s Fra-intendimenti*, in Grace Russo Bullaro, Elena Benelli *Shifting*, cit., pp. 25-34
- 11 Igiaba Scego, *Salsicce*, in AA. VV., *Pecore nere*, Laterza, Roma, 2005.
- 12 Maurice Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto*, Il Saggiatore, Milano, 1979, p. 83.
- 13 Cfr. Elena Benelli, *Come diventare italiani in 24 ore: Reconfiguring Italian Identity in Laila Wadia’s Narrative* in Grace Russo Bullaro, Elena Benelli *Shifting*, cit., pp. 86-109.
- 14 Laila Wadia, *Amiche per la pelle*, e/o, Roma, 2007.
- 15 Laila Wadia, *Curry di pollo*, in AA. VV., *Pecore nere*, Laterza, Roma, 2005, pp. 39-40.
- 16 Marco Rovelli, *La doppia presenza*, Arkadia, Cagliari, 2022.



Figura 6. 10.-

Figura 6.10.-

17 Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001, p. 176.

18 Vera Horn, *Reinterpretazione degli spazi urbani nella letteratura italiana della migrazione*, in *Shifting*, cit., p. 173.

19 Igiaba Scego, *Adua*, Giunti, Firenze, 2015, pp.168-169

20 Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma, 2011, pp. 258-259.

21 Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, Rizzoli, Milano, 2010, p. 14.

22 Graziella Parati, *Emotional maps and affective citizenship*, in *Migrant writers and urban space in Italy*, cit., p. 157.

23 Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, cit., p. 20.

24 Graziella Parati, *Emotional maps and affective citizenship*, cit., p. 158

25 Rino Bianchi, Igiaba Scego, *Roma negata*, Ediesse, Roma, 2014, p. 17.

26 Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, cit. p. 124

27 *Ivi*, p. 140.

28 www.tribune.com/mostre-evento-arte/francesco-bartoli-in-sear-ch-for-nothing/

29 Simone Brioni, *L'Italia, l'altrove*. Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press, Venezia, 2022.

30 Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmoder-nità*, Elèuthera, Milano, 1993.

31 *Good Morning Aman* (2009) di Claudio Noce.

32 Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, cit., p. 103.

33 Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, cit., p. 166.

34 Amara Lakhous, *Piazza Vittorio: A Cure for Homesickness*, in *Review: Literature and Arts of the Americas*, 42(1), pp. 134-7.

35 *Cover boy* (2006) di Carmine Amoroso.

36 Aine O'Healey, *Migrant Anxieties: Italian Cinema in a Transnational Frame*, Indiana University Press, Bloomington, 2019, ebook.

37 *Saimir* (2004) di Francesco Munzi.

38 Aine O'Healey, *Migrant Anxieties*, cit.

39 *Ali dagli occhi azzurri* (2012) di Claudio Giovannesi.

40 Pier Paolo Pasolini, *Ali dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano, 1965.

41 <http://www.the-tent.net/7-km-from-the-sea/>

42 *Ivi*.

43 <https://artslife.com/2019/03/28/10-anni-roma-maam-museo-altro-altrove-occupazione-metropoliz/>

44 <https://www.youtube.com/user/SpaceMetropoliz>

45 <https://www.macroasilo.it/>

46 <http://www.formello.org/nuke/modules.php?name=News&file=article&sid=2527>

47 <https://www.museodelleperiferie.it/pagine/iper-festival-delle-periferie>
<https://iperfestival.it/>



Figura 6. 11.-

Figura 6.11.-

CONCLUSIONES

CONCLUSIONI

¿De qué manera la condición de los migrantes -una de las condiciones humanas y políticas más decisivas de nuestro tiempo- ha sido relatada en Italia en los últimos veinte años en las obras de arte -artes visuales, escénicas, cinematográficas, musicales y literarias?

Frente a un orden del discurso social cada vez más basado en la exclusión, ¿pueden las artes ser inclusivas? ¿Puede el arte representar el reverso del sentido común y ser arte que salva?

El objetivo de este trabajo fue construir una constelación de *topoi*, de formas típicas de representar la figura del migrante que atraviesa las diferentes artes con-

In che modo la condizione dei migranti —una delle condizioni umane e politiche più decisive della nostra epoca— è stata raccontata in Italia negli ultimi vent'anni nelle opere d'arte, arti visive, performative, cinematografiche, musicali e letterarie?

A fronte di un ordine del discorso sociale ogni volta più fondato sull'esclusione, le arti possono essere inclusive? E' l'arte in grado di rappresentare il rovescio del senso comune, e essere arte che salva?

L'obiettivo di questo lavoro è stato quello di costruire una costellazione di *tòpoi*, di modi tipici di rappresentare la figura del migrante che attraversa le diverse

sideradas, constituyendo así una reflexión sobre el sentido de estos modos de representación

Trascendental para toda representación del migrante es la frontera, concepto ambiguo que indica tanto lo que separa como lo que une. La **frontera** es el *cum-finis*, donde se juntan las propias finitudes: un límite que no separa, sino que une. Un lugar que con-funde, donde uno pierde su identidad, para encontrarla transformada por la apertura al otro, al mundo. La frontera es el pliegue de un devenir común.

En este sentido, frontera es el concepto implícito en lo humano entendido como relación: como dijo un gran psiquiatra estadounidense, fundador de la neurobiología interpersonal, Daniel J. Siegel: “El Yo no es un sustantivo singular, sino un verbo plural. No somos un yo aislado y separado, sino un proceso de “autocreación” en constante emergencia, conectado a otros yoes en evolución”. En la misma línea, para redefinir el “qué es” de lo humano, el antropólogo Francesco Remotti ha propuesto “sostituire “individuo” por “compartidor”: “lo que habitualmente se llama individuo (un árbol, un caballo, una persona) no es en realidad más que un com-

arti prese in considerazione, costituendo dunque una riflessione sul significato di queste modalità di rappresentazione.

Trascendentale di ogni rappresentazione del migrante è il confine, concetto ambiguo che indica tanto ciò che separa quanto ciò che unisce.

Confine è il *cum-finis*, dove si mettono insieme le proprie finitudini: limite che non separa, ma unisce. Luogo che *con-fonde*, dove si smarrisce la propria identità, per ritrovarla trasformata dall'apertura all'altro – al mondo. Il confine è piega di un comune divenire.

In questo senso, confine è il concetto implicato nell'umano inteso come relazione: come ha detto un grande psichiatra statunitense, fondatore della neurobiologia interpersonale, Daniel J. Siegel: «Il Sé non è un sostantivo singolare, ma un verbo plurale. Non siamo un Sé isolato e separato, ma un processo costantemente emergente di “creazione del Sé” collegato ad altri Sé in evoluzione». Nello stesso senso, per ridefinire il “che cos'è” dell'umano l'antropologo Francesco Remotti ha proposto di “sostituire «individuo» con «condividuo»: «ciò che di solito viene definito individuo (un albero, un cavallo, una persona) altro non è in realtà che un dividuo,

partidor, del mismo modo que lo que se llama identidad no sería en realidad más que un conjunto más o menos organizado de semejanzas y diferencias”.

Pero no es éste el caso en el discurso público contemporáneo. Las identidades -individuales y sociales al mismo tiempo- se presentan cada vez más fuertes, cerradas, definidas. Cuando en la Europa fortaleza de este primer cuarto del siglo XXI se habla de fronteras, se alude inmediatamente a la frontera política, que se convierte en un muro. El que nos separa de los migrantes que quieren cruzarlo. Y que, al hacerlo, niega lo humano, si es cierto, como escribe la filósofa Donatella Di Cesare en su libro *Stranieri residenti* (Extranjeros residentes), “emigrar es ese continuo asomarse, que corresponde al latido mismo de la existencia, a su excentricidad constitutiva”.

Si, por lo tanto, la frontera es un lugar de intersecciones y contaminaciones -incluso en forma de conflicto, incluso en forma de dominación que produce un conflicto- que genera un nuevo espacio, un espacio que supera las oposiciones dicotómicas y binarias del nosotros contra ellos, en la frontera entendida como muro el nosotros se endurece idénticamente, y determina un ellos radical y fatalmente separado.

esattamente come ciò che si dice identità in realtà non sarebbe altro che un grumo, più o meno organizzato, di somiglianze e differenze».

Ma non è così nel discorso pubblico contemporaneo. Le identità —individuali e sociali insieme—si propongono come sempre più forti, chiuse, definite. Quando nell'Europa fortezza di questo primo quarto del XXI secolo si parla di confine, allora, si intende subito il confine politico. Che diventa muro. Quello che ci separa dai migranti che vogliono attraversarlo. E che, così facendo, nega l'umano, se è vero, come scrive la filosofa Donatella Di Cesare, nel suo libro *Stranieri residenti*, “migrare è quel continuo sporgersi fuori, che corrisponde al battito stesso dell'esistenza, alla sua costitutiva eccentricità”.

Se dunque la frontiera è un luogo di incroci e contaminazioni —anche in forma di conflitto, anche in forma di dominazione che produce un conflitto— che genera uno spazio nuovo, uno spazio che supera le opposizioni dicotomiche e binarie del *noi* contro *loro*, nel confine inteso come **muro** il *noi* si irrigidisce identitariamente, e determina un *loro* radicalmente e destinalmente separato.

La frontera europea es a la vez **frontera** y **muro**. Es frontera como acontecimiento relacional transformador, espurio, proliferante, un lugar que conecta dinámicamente diferentes localizaciones espacio-temporales. Un proceso, y no una fijeza. Por tanto, una pregunta fundamental es: ¿cómo se narra una tierra fronteriza? ¿Cómo se propone un éxodo relacional y coral a partir de una mirada espectacular? ¿Con qué frecuencia se representa esta dimensión de la frontera en las distintas artes?

En el discurso público, el Otro es sobre todo el **invasor**. El extranjero es narrado como invasor y como alteridad ajena (el término inglés *alien* traduce bien la construcción del extranjero como alteridad). La alteridad se transforma en una imagen invertida de uno mismo, asumiendo los caracteres negativos, donde la identidad es lo positivo. Este es, al fin y al cabo, el viejo mecanismo de producción de la alteridad analizado por Said en *Orientalismo*. No vemos al otro, sino la imagen que proyectamos sobre él. Y es una imagen que dice más de nosotros mismos que del otro.

En las producciones artísticas, el muro se narra como lugar de tragedia, pero también como lugar de paso. El muro puede conver-

Il confine europeo è sia **frontiera** che **muro**. È frontiera in quanto evento di relazione trasformatore, spurio, proliferante, luogo che connette dinamicamente luoghi spaziotemporali differenti. Un processo, e non una fissità. Questione cardine, allora, è: come si racconta una terra di frontiera? Come si propone uno sguardo relazionale e corale – esodico – fuori da uno sguardo spettacolare? Quanto spesso si riesce a rappresentare questa dimensione della frontiera, nelle varie arti?

Nel discorso pubblico, l'Altro è principalmente **l'invasore**. Lo straniero viene raccontato come un invasore e come un'alterità aliena (il termine inglese *alien* rende bene la costruzione dello straniero in quanto alterità). L'alterità viene trasformata in un'immagine rovesciata di sé, assumendo i caratteri negativi, laddove l'identità è il positivo. È questo, del resto, il secolare meccanismo di produzione dell'alterità analizzato da Said in *Orientalismo*. Non si vede l'altro, ma l'immagine che noi proiettiamo su di lui. Ed è un'immagine che racconta più di noi stessi che non dell'altro.

Nelle produzioni artistiche, il muro viene raccontato come luogo di tragedia, ma anche come luogo di passaggio. Il muro può

tirarse en una puerta, donde el otro puede ser contado, devolviéndole su dignidad de sujeto.

Viaje y camino son otros dos conceptos clave que no se superponen, sino que pueden considerarse en una relación dialéctica.

La palabra **viaje** deriva del latín *viaticum*, o “lo que concierne al camino”, lo que el viajero necesita para sobrevivir en el trayecto. El viaje no es el viaje en sí, sino lo que acompaña al viaje. El viaje no es sólo un movimiento en el espacio, sino que es la experiencia subjetiva del viajero, esa experiencia que necesariamente le transforma. Si el viaje es el “desprendimiento de lo idéntico”, como escribe el filósofo Franco Riva, “el otro nombre del viaje es libertad”.

Hoy, sin embargo, la palabra “viaje” es una palabra baúl, vaciada de significado: indica sobre todo una práctica consumista de masas. ¿preservará el acontecimiento de la migración la verdad del “viaje”? En el viaje como viaje, la relación con la alteridad no es algo externo, sino una modificación incesante de una identidad que se pone continuamente en juego. Esto no sólo se aplica al viaje de un individuo, sino a un viaje colectivo: el de un pueblo que quiere liberarse de sus cadenas. Este viaje es, pues, un **éxodo**.

diventare una porta, dove si può raccontare l'altro restituendogli la sua dignità di soggetto.

Viaggio e strada sono altri due concetti chiave che non si sovrappongono, ma anzi possono essere considerati in una relazione dialettica.

La parola **viaggio** deriva dal latino *viaticum*, ovvero “ciò che riguarda la via”, ciò che serve al viaggiatore per sopravvivere durante il cammino. Il viaggio non è il cammino stesso, ma ciò che accompagna il cammino. Il viaggio non è solo un movimento nello spazio, ma è l'esperienza soggettiva di chi lo compie, quell'esperienza che necessariamente lo trasforma. Se il viaggio è il “distacco dall'identico”, come scrive il filosofo Franco Riva, “l'altro nome del viaggio è la libertà”.

Oggi però la parola “viaggio” è una parola baule, svuotata di senso: indica soprattutto una pratica consumistica di massa. Sarà l'evento della migrazione a conservare la verità del “viaggio”? Nel viaggio in quanto viaggio, la relazione con l'alterità non è qualcosa di esteriore, ma una modificazione incessante di un'identità continuamente rimessa in gioco. Questo non vale solo per il viaggio di un singolo, ma per un viaggio collettivo: quello di un popolo che si vuole affrancare dalle proprie catene. Questo viaggio, allora, è un **esodo**.

En el que no se pierde la realidad y la dignidad de la singularidad, pero que confluye en un movimiento colectivo, multitudinario, que la precede y la trasciende. Y si la figura del viaje es un concepto abstracto, la figura del **camino** por donde discurre ese éxodo conserva esa materialidad que lo convierte, en términos de Bachtin, en uno de los cronotopos más clásicos de las narraciones. La carretera es uno de los lugares narrativos donde esta fusión de espacio y tiempo se hace más evidente: en ella, el espacio, que es una progresión de un lugar a otro, viene a coincidir con el tiempo, una progresión de un antes a un después.

Por razones geo-históricas obvias, el **mar** es el cronotopo absolutamente predominante en los relatos artísticos de las migraciones. El mar incluye una serie de elementos: el puerto, el barco, la barca, las olas, la espuma. Todos ellos elementos de una unidad espaciotemporal que es el lugar específico del imaginario italiano contemporáneo -no sólo artístico- de las migraciones. Cuando se narra el “viaje” de los emigrantes, siempre es en el mar. Lo que desaparece en este imaginario narrativo es que la mayoría de los migrantes llegan por tierra.

El mar implica la muerte, lo irre-

Dove non si perde la realtà e la dignità della singolarità, ma essa viene a confluire in un movimento collettivo, multitudinario, che la precede e la trascende. E se la figura del viaggio è un concetto astratto, la figura della **strada** dove procede quell'esodo conserva quella matericità che la rende, nei termini di Bachtin, un cronotopo tra i più classici nelle narrazioni. La strada è uno dei luoghi narrativi dove questa fusione di spazio e tempo si fa più evidente: in essa lo spazio, che è una progressione da un luogo a un altro, viene a coincidere col tempo, una progressione da un prima a un poi.

Per ragioni geostoriche evidenti, il **mare** è il cronotopo assolutamente prevalente nei racconti artistici delle migrazioni. Nel mare rientrano una serie di elementi: il porto, la nave, la barca, le onde, la schiuma. Tutti elementi di un'unità spaziotemporale che è il luogo specifico dell'immaginario italiano contemporaneo - non solo artistico - delle migrazioni. Quando si racconta “il viaggio” dei migranti lo si racconta sempre nel mare. Ciò che scompare, in questo immaginario narrativo, è che la maggior parte dei migranti arrivano via terra.

Il mare implica la morte, l'irrap-

presentable, la eliminación de un trauma que aflora continuamente

Un último elemento del cronotopo del mar es la presencia de lo sagrado. Ante la muerte, ante su inminencia, se reza. La oración como última invocación de salvación, como desvelamiento de un imposible, como materialización de un milagro, como atribución de sentido al naufragio del sentido, como resistencia a lo irredimible. Especularmente, lo sagrado también aparece en la representación de la condición migrante como exposición a la muerte. Y en la cultura cristiana, el cuerpo expuesto a la muerte recuerda inmediatamente al cuerpo de Cristo.

Mientras el emigrante siga siendo emigrante y “viaje”, su condición parece universalizable, porque el viaje es una condición metafísica y ontológica de lo humano en la que cualquiera puede reconocerse. Más aún, el mensaje consiste en relatar las penurias y dificultades del viaje, para permitir al oyente empatizar. Se trata de una persona que sufre, ¿cómo no identificarse con ella, que experimenta esos límites de lo humano que afortunadamente para ti no se tocan? Así que colócate en la postura de aceptación hacia él. Cuando uno decide escribir una canción sobre el viaje del emigrante,

presentabile, la rimozione di un trauma che continuamente affiora.

Un ultimo elemento del cronotopo mare è la presenza del **sacro**. Di fronte alla morte, alla sua imminenza - si prega. La preghiera come ultima invocazione di salvezza, come dischiusura di un impossibile, come materializzazione di un miracolo, come attribuzione di senso al naufragio del senso, come resistenza all'irredimibile. Specularmente, il sacro compare anche nella rappresentazione della condizione migrante come esposizione alla morte. E nella cultura cristiana il corpo esposto alla morte richiama immediatamente il corpo di Cristo.

Finché il migrante resta migrante, e “viaggia”, la sua condizione sembra universalizzabile, perché il viaggio è una condizione metafisica e ontologica dell'umano in cui è possibile per chiunque riconoscersi. Ancora di più, il messaggio è quello di raccontare le durezze e le difficoltà del viaggio, per mettere in condizione chi ascolta di empatizzare. Questa è una persona che soffre, come puoi non identificarti in lui, che sperimenta quei limiti dell'umano che per tua fortuna a te non sono toccati? Dunque, disponiti nella postura dell'accoglienza nei suoi confronti. Quando si decide di scrivere una

ésta es siempre la intención: provocar una identificación empática que favorezca la aceptación. Esto se hace mediante una comunicación fuertemente emocional basada en una retórica hecha de *topoi* elementales (el mar, la muerte, el viaje, el viento...) que pertenecen a los fundamentos arquetípicos del ser humano.

Sin embargo, el riesgo de esta operación es permanecer en una relación asimétrica: reconocer al otro como víctima no implica reconocerlo como sujeto de derechos. Siempre hay alguien que observa desde fuera su miserable condición y se mueve, compasivo, hacia él. No es él quien habla, somos nosotros quienes hablamos de él, o por él. Y hablamos de él como de una víctima, como de un ser al borde de la vida, expuesto a la muerte. Pero no como un ser humano que vive, ama, desea, trabaja, come y sobre el que actúan las más variadas pasiones.

Si la representación de la condición migrante en las artes encuentra su lugar de elección en el mar, como contenedor universal de una tragedia que despierta compasión por la víctima, mucho menos investigada es la condición del migrante como sujeto atrapado en relaciones y dispositivos de poder, y menos aún como su-

canzone sul viaggio del migrante è sempre questa l'intenzione; innescare un'identificazione empatica che favorisca l'accoglienza. Lo si fa con una comunicazione fortemente emotiva fondata su una retorica fatta di *tòpoi* elementari (il mare, la morte, il viaggio, il vento...) che appartengono ai fondamenti archetipici dell'umano.

Il rischio di questa operazione, però, è permanere in una relazione asimmetrica: riconoscere l'altro in quanto vittima non implica riconoscerlo in quanto soggetto portatore di diritti. C'è sempre qualcuno che osserva da fuori la sua condizione miserabile, e si muove, compassionevolmente, verso di lui. Non è lui a parlare, siamo noi a parlare di lui – o per lui. E ne parliamo in quanto vittima, in quanto essere sul limite della vita, esposto alla morte. Ma non come umano che vive, ama, desidera, lavora, abita, mangia, ed è agito dalle passioni le più varie.

Se la rappresentazione della condizione migrante nelle arti trova il suo luogo d'elezione nel mare, in quanto contenitore universale di una tragedia che suscita compassione per la vittima, assai meno indagata è la condizione del migrante in quanto soggetto preso in rapporti e dispositivi di potere, e ancor meno in quanto

jeto que ejerce alguna forma de resistencia contra ellos. El viaje y el mar aluden a un imaginario ciertamente universal, aluden a una condición existencial del ser humano: pero ¿es menos universal la condición del ser humano como sujeto concreto concretamente situado dentro de unas relaciones de poder espaciotemporalmente dadas? Representar el mar, y la muerte ligada a él, es una forma legítima y acertada de representar la condición del emigrante, pero si ello no va unido a la representación de sus condiciones materiales de existencia, corre el riesgo de ser una fácil estratagema retórica para evocar y despertar la piedad en el espectador de la obra sin llevarle a reflexionar sobre la realidad material de esa víctima por la que se busca compasión.

Es más difícil para el arte contar la condición del “inmigrante”, es decir, la realidad menos poética, menos universalizable, menos emotiva de quienes luchan por sobrevivir en una realidad de racismo y explotación, con los problemas cotidianos del trabajo, la vivienda, las relaciones humanas. En particular, es más difícil para las canciones, que –rápidas y concisas como una oración– buscan más un asidero emocional en el

soggetto che mette in atto una qualche forma di resistenza nei loro confronti. Il viaggio e il mare alludono a un immaginario che è certo universale, alludendo a una condizione esistenziale dell'umano: ma è forse meno universale la condizione dell'essere umano come soggetto concreto e concretamente situato entro rapporti di potere spaziotemporalmente dati? Rappresentare il mare, e la morte ad esso legata, è un modo legittimo e doveroso di rappresentare la condizione migrante, ma se questo non si lega alla rappresentazione delle sue condizioni materiali di esistenza rischia di essere un facile stratagemma retorico di evocare e suscitare pietà nel fruitore dell'opera senza condurlo a riflettere sulla realtà materiale di quella vittima per la quale si chiede compassione.

E' più difficile per l'arte raccontare la condizione di “immigrato”, ovvero la realtà meno poetica, meno universalizzabile, meno emotiva, di chi lotta per sopravvivere in una realtà di razzismo e sfruttamento, con i problemi quotidiani del lavoro, della casa, delle relazioni umane. In particolare, risulta più difficile per le canzoni, che – rapide e concise come una preghiera – mirano più alla presa emotiva sull'ascoltatore che

oyente que la reflexión sobre una condición.

El concepto de **excepción** nos sirve entonces para pensar la relación con la alteridad en sus términos políticos y jurídicos. De la universalidad de los derechos humanos, los otros están excluidos. No se les aplica y, por tanto, deja de ser universal. Se trata de un estado paradójico, como paradójico es el concepto de excepción pensado por Giorgio Agamben, donde aquel que es desterrado -objetado- es incluido en la ley a través de su propia exclusión. A quien es objeto de la excepción no se le puede decir si está dentro o fuera del sistema legal, ya que la ley se relaciona con él precisamente abandonándolo, dejándolo a sí mismo, a su vida desnuda, desprovisto de toda protección. Y la suspensión del derecho universal se manifiesta físicamente en los campos donde se suspende el derecho, a saber, los centros de detención de los llamados inmigrantes ilegales, los llamados inmigrantes **clandestinos**.

En el discurso público, clandestino ha adquirido una connotación decididamente negativa: es un nombre indefinido y colectivo para esa gran masa oscura designada en su temible alteridad que he mencionado antes. En la representación artística, esta connota-

non alla riflessione su una condizione.

Il concetto di **eccezione** allora ci serve per pensare la relazione con l'alterità nei suoi termini politici e giuridici. Dall'universalità dei diritti umani *gli altri* sono esclusi. Essa per loro non vale, e dunque smette di essere universale. E' uno stato paradossale, come paradossale è il concetto di *eccezione* pensato da Giorgio Agamben, dove chi viene messo al bando – *eccepito* - viene incluso nel diritto mediante la sua stessa esclusione. Chi è oggetto dell'eccezione non si può dire se sia dentro o fuori dall'ordinamento giuridico, dacché il diritto si pone in relazione con lui esattamente abbandonandolo, lasciandolo a sé, alla sua *nuda vita*, privo di qualsivoglia protezione. E la sospensione del diritto universale si manifesta fisicamente nei **campi** dove il diritto si sospende, ovvero i centri di detenzione per migranti cosiddetti illegali, i cosiddetti **clandestini**.

Nel discorso pubblico, clandestino ha assunto una connotazione decisamente negativa: è un nome indefinito e collettivo per indica quella grande massa oscura designata nella sua paurosa alterità di cui dicevo prima. Nella rappresentazione artistica, questa

ción negativa desaparece. Pero incluso en este caso, el concepto de inmigrante ilegal puede vincularse a una representación humanitaria y compasiva, o a su posible agencia, y representarlo en su dimensión de lucha, de revuelta, de reivindicación de sus derechos humanos.

El inmigrante legal ya es una persona inferior en comparación con el “ciudadano”. Y esta inferioridad está vinculada a la esfera del trabajo: el inmigrante ilegal es el “**precario absoluto**”, el que sufre los efectos devastadores de una precariedad absoluta en su vida cotidiana, en todos los ámbitos de su existencia, empezando por el trabajo, ya que el permiso de residencia está vinculado a un contrato de trabajo.

La realidad de la explotación laboral también ha encontrado un lugar en la narrativa artística italiana, pero su representación es extremadamente menos frecuente que la del viaje.

Por último, he considerado el elemento del **habitar**, es decir, la relación con el lugar, que en este caso es el lugar de llegada de un movimiento: esta relación redefine continuamente no sólo la propia identidad, sino también el propio lugar. La identidad se redefine radicalmente al ser arrojado a un

connotazione negativa scomparire. Ma anche in questo caso il concetto di clandestino può essere legato a una rappresentazione umanitaria e compassionevole, oppure a una sua possibile agency, e raffigurarlo nella sua dimensione di lotta, di rivolta, di rivendicazione dei propri diritti umani.

L'immigrato regolare è già una persona inferiore rispetto al “cittadino”. E questa inferiorità è legata alla sfera del lavoro: il clandestino è il “**precario assoluto**”, colui che subisce nella propria quotidianità gli effetti devastanti di una precarietà assoluta, in tutti i campi della propria esistenza, a cominciare da quello lavorativo, dacché il permesso di soggiorno è legato a un contratto di lavoro.

Anche la realtà dello sfruttamento del lavoro ha trovato un posto nella narrazione artistica italiana, ma la sua rappresentazione è estremamente meno frequente che non la rappresentazione del viaggio.

Infine, ho preso in considerazione l'elemento dell'**abitare**, ovvero la relazione con il luogo, che è in questo caso un luogo di arrivo di un movimento: questa relazione ridefinisce continuamente non solo la propria identità, ma anche il luogo stesso. La propria identità è ridefinita radicalmente

mundo completamente nuevo, a un espacio antropológico radicalmente distinto del anterior: el sociólogo Sayad escribe a este respecto sobre la “doble ausencia” del emigrante. El primer *tòpos* en cuanto a habitar el lugar de llegada de una migración es la casa - el lugar concreto donde se encuentra el individuo, pero también, al mismo tiempo, un espacio metafórico que significa la transformación del espacio urbano en su totalidad, como un *hecho social total*. Desde la casa, o mirada se amplía a la relación con la ciudad y el espacio urbano en su totalidad, para terminar en los lugares donde se ha realizado la imaginación práctica de un habitar diferente.

Concluyo con una referencia a mi práctica docente en las escuelas. Llevo veinte años enseñando filosofía e historia en institutos, y siempre he dedicado trayectorias y estudios en profundidad a la cuestión de la migración. Me propongo utilizar parte del material de este itinerario para una reflexión común y un taller con los alumnos de mis clases, para reflexionar sobre la mirada que reservamos al Otro. ¿Compasión o gestión? ¿Objetivación o subjetivación? ¿Escucha o imposición de un punto de vista? El punto de entrada para un camino así parece

nell'essere gettata in un mondo completamente nuovo, in uno spazio antropologico radicalmente differente da quello precedente: il sociologo Sayad scrive a questo proposito di “doppia assenza” del migrante. Il primo *tòpos* quanto all'abitare il luogo di arrivo di una migrazione è la casa - il luogo concreto dove l'individuo si situa, ma anche, allo stesso tempo, uno spazio metaforico che significa la trasformazione dello spazio urbano nella sua interezza, come *fatto sociale totale*. Dalla casa, o sguardo si allarga al rapporto con la città e lo spazio urbano nella sua interezza, per concludersi in luoghi dove si è attuata l'immaginazione pratica di un abitare diverso.

Concludo con un riferimento alla mia pratica di insegnamento nelle scuole. Insegno filosofia e storia nei licei da vent'anni, e da sempre ho dedicato percorsi e approfondimenti alla questione migratoria. Intendo utilizzare alcuni materiali di questo percorso per una riflessione comune e laboratoriale con gli studenti delle mie classi, per riflettere sullo sguardo che riserviamo all'Altro. Compassione o agency? Oggettivizzazione o soggettivizzazione? Ascolto o imposizione di un punto di vista? Il punto d'ingresso di un simile percorso sembra essere quello

ser la escucha de las canciones, la lectura y la reflexión sobre los textos, con el fin de extraer, discutiéndolos colectivamente, algunas coordenadas sobre cómo miramos al emigrante/inmigrante.

Esto puede conducir a una reflexión sobre los conceptos fundamentales resumidos en estas conclusiones, para después abordar el análisis de algunas obras de arte, ver una película, leer y analizar una novela. Comprender cuál es la mirada adecuada para reconocer el rostro del Otro.

dell'ascolto delle canzoni, della lettura e della riflessione sui testi, per tracciare, discutendone collettivamente, delle coordinate di riferimento sul modo in cui guardiamo il migrante/immigrato. Questo può portare a una riflessione sui concetti fondamentali riassunti in queste conclusioni, per poter poi affrontare l'analisi di alcune opere d'arte, la visione di un film, la lettura e l'analisi di un romanzo. Per comprendere qual è lo sguardo adatto a riconoscere il volto dell'Altro.

REFERENCIAS. BIBLIOGRAFÍA.

REFERENZE. BIBLIOGRAFIA.

- Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, Nottetempo, Roma, 2010.
- Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 2005.
- Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- Marianna Alfonsi, *La simbolica della strada nello spazio-tempo*, 2016.
- Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco, 1987.
- Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Roma, 2004.
- Maria Attanasio, *Il condominio di Via della Notte*, Sellerio, Palermo, 2013.
- Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 1993.
- Giorgio Bacci, *Arti migranti. Uno sguardo attuale a partire dal tema della barca*, in *Studi di Memofonte*, 24/2020, pp. 245-286.
- Giorgio Bacci, *Confini. Viaggi nell'arte contemporanea*, Postmedia books, Milano, 2022.
- Michail Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino, 1979.
- Pietro Bartolo, *Le stelle di Lampedusa. La storia di Anila e di altri bambini che cercano il loro futuro fra noi*, Mondadori, Milano, 2018.
- Georges Bataille, *Le silence de Molloy*, Critique, 48, 1951.

Samuel Beckett, *The unnamable*, Richmond, Calder, 1975.

Giovanni Maria Bellu, *I fantasmi di Portopalo*, Mondadori, Milano, 1996.

Elena Benelli, *Come diventare italiani in 24 ore: Reconfiguring Italian Identity in Laila Wadia's Narrative* in Grace Russo Bullaro, Elena Benelli *Shifting and Shaping a National Identity: Transnational Writers and Pluriculturalism in Italy Today*, Troubador publishing, Leicester, 2014.

Walter Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino, 2014.

Rino Bianchi, Igiaba Scego, *Roma negata*, Ediesse, Roma, 2014.

Marco Binotti, *Invaders, aliens and criminals*, in Emma Bond, Guido Bonsaver, Federico Faloppa (curators), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Bristol, 2015.

Emma Bond, Guido Bonsaver, Federico Faloppa (a cura di), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Bristol, 2015.

Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino, 1953.

Brioni, Simone, *L'Italia, l'altrove*. Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press, Venezia, 2022.

Simone Brioni, *Memory, Belonging and the Right for Representation: Questions of Home in Kaha Mohamed Aden's Fra-intendimenti*, in Grace Russo Bullaro, Elena Benelli *Shifting and Shaping a National Identity: Transnational Writers and Pluriculturalism in Italy Today*, Troubador publishing, Leicester, 2014, pp. 25-34

Daniela Brogi, *Le catene dell'identità. Conversazione con Amara Lakhous*, in Between n.11, 2011.

Maria Cristina Cardillo, Pierluigi De Felice *Fra stereotipi e pregiudizi: Gabriele de Luca e la rappresentazione degli immigrati in alcune serie televisive italiane*, in Geotema, 50, 2016.

Lorenzo Casini, *Immaginario, migrazione e politica nella scrittura di Amara Lakhous*, in In: Im@go. A Journal of the social Imaginary, 7 – 2016, pp. 170-182.

Giuseppe Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, Feltrinelli, Milano, 2014.

Giulio Cavalli, Nello Scavo, *A casa loro*, People, Milano, 2018.

Cristiana Ceci, Francesco Iarrera, *Ho viaggiato fin qui. Storie di giovani migranti*, Erickson, Trento, 2017.

Stefano Collicelli Cagol, *Forensic Oceanography, fra ricerca a pratica artistica*, intervista a Lorenzo Pezzani, in *Quadriennale d'arte 2020*.

Daniele Comberiati, *Dystopic worlds and the fear of multiculturalism*, in Simone Brioni, Daniele Comberiati (a cura di), *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, Londra, 2015.

Daniele Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989–2007)*, Peter Lang, Bruxelles, 2010.

Dal Lago Alessandro, *Non-persone – L'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1999.

Cristina Dalla Vecchia, *Lo screening del migrante*, Aracne, Roma, 2019.

Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001.

Erri De Luca, *L'ultimo viaggio di Sindbad*, Einaudi, Torino, 2003.

- *Raccolto diurno*, Crocetti, Parma, 2021.

- *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo*, Einaudi, Torino, 2005.

Francesca Decimo e Cristina Demaria, *Che genere di straniera? Immagini, costrutti e sperimentazioni sul soggetto femminile altro*, in Luigi Gariglio, Andrea Pogliano, Riccardo Zanini (a cura di), *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia*, Bruno Mondadori, 2010, p.211.

Del Grande Gabriele, *Mamadou va a morire. La strage dei clandestini nel Mediterraneo*, Roma, Infinito Edizioni, 2007

Donatella Di Cesare, *Stranieri residenti*, Bollati Boringhieri, Torino, 2017.

Davide Enia, *Appunti per un naufragio*, Sellerio, Palermo, 2017.

Roberto Esposito, *Immunità comune. Biopolitica all'epoca della pandemia*, Einaudi, Torino 2022.

Frantz Fanon, *Pelle nere maschere bianche*, ETS, Pisa, 2015.

Cristina Ali Farah, *Madre piccola*, Frassinelli, Roma, 2007.

Simone Farè, *Milano ultima fermata*, Cabila, Milano, 2009.

Franco Farinelli, *Razionalità e contesto. Carola Rackete, lo spazio e il mare*, 2019 (www.doppiozero.com/carola-rackete-lo-spazio-e-il-mare).

Daria Filardo, Costanza Meli, *Terra di me*, conversazione con Bianco-Valente, catalogo *Terra di me*, Silvana Editoriale, Milano, 2018. [http://www.bianco-valente.com/texts/daria_filardo_e_costanza_meli_terra_di_me_ita.htm].

David Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma, 2015.

Sigmund Freud, *Il perturbante*, Theoria, Roma, 1993.

Luigi Gariglio, Andrea Pogliano, Riccardo Zanini (a cura di), *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia*, Bruno Mondadori, 2010.

Fabio Geda, *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, Dalai Milano, 2010.

Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma, 2011.

Alessandra Giro, Prospettive letterarie sulla migrazione nel romanzo italiano contemporaneo, Franco Cesari, Firenze, 2021.

Edouard Glissant, *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata, 2007.

Paolo Godani, *Senza padri*, DeriveApprodi, Roma, 2015.

Charles Heller, Lorenzo Pezzani, *Forensic Oceanography. Uno sguardo disobbediente*, in *Dreamland. I confini dell'immaginario*, a cura di Rosa Jijon, Francesco Martone, A4C – artsforthecommons, manifestolibri, Roma, 2020.

Vera Horn, *Reinterpretazione degli spazi urbani nella letteratura italiana della migrazione*, in Grace Russo Bullaro, Elena Benelli, *Shifting and Shaping a National Identity: Transnational Writers and Pluriculturalism in Italy Today*, Troubador publishing, Leicester, 2014., p. 173.

Rosa Jijon, Francesco Martone, A4C – artsforthecommons (a cura di), *Dreamland. I confini dell'immaginario*, manifestolibri, Roma, 2020.

Amara Lakhous, *Piazza Vittorio: A Cure for Homesickness*, in *Review: Literature and Arts of the Americas*, 42(1), pp. 134-7.

Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, e/o, Roma, 2006.

Alessandro Leogrande, *La frontiera*, Feltrinelli, Milano, 2016.

Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca book, Milano, 1980.

Liberti Stefano, *A sud di Lampedusa. Cinque anni di viaggi sulle rotte dei migranti*, Roma, Minimum Fax, 2008.

Ibrahima Lo, *Pane e acqua. Dal Senegal all'Italia passando per la Libia*, Villaggio Maori, Milano, 2020.

Davide Longo, *L'uomo verticale*, Fandango, Roma, 2015.

Alessandra Marchioni, Intervista a Davide Enia, in www.piuculture.it/2018/12/davide-enia-a-lampedusa-ho-scoperto-la-frontiera-del-mio-linguaggio.

Melania Mazzucco, *Io sono con te. Storia di Brigitta*, Einaudi 2018.

Maurice Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto*, Il Saggiatore, Milano, 1979.

Sandro Mezzadra, Brett Neilson, *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, Il Mulino, Bologna, 2015.

Sandro Mezzadra, *I confini della libertà. Per una analisi politica delle migrazioni contemporanee*, Derive Approdi, Roma 2004.

Manuela Monti, Carlo Alberto Redi, *Con-dividuo. Cellule e genomi XVII corso. I corsi dell'Open Lab*, Ibis, Pavia 2019.

Aine O'Healey, *Migrant Anxieties: Italian Cinema in a Transnational Frame*, Indiana University Press, Bloomington, 2019.

Graziella Parati, *Migrant writers and urban space in Italy*, Palgrave Macmillan, Londra, 2017.

Graziella Parati, *Where Do Migrants Live? Amara Lakhous's "Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio"*, in *Annali d'Italianistica*, Vol. 28/2010, pp. 432.

Pier Paolo Pasolini, *Ali dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano, 1965.

Tommaso Pincio, *Cinacittà*, Einaudi, Torino, 2008.

Giulio Piscitelli, *Harraga. In viaggio bruciando le frontiere*, Contrasto, Roma, 2017.

Pierfrancesco Prosperi, *La casa dell'islam*, Bietti, Milano, 2009.

Domenico Quirico, *Esodo. Storia del nuovo millennio*, Neri Pozza, Milano, 2016.

Jacques Rancière, *La Méseintente. Politique et philosophie*, Galilée, Parigi, 1995.

Francesco Remotti, *Condividuo o individuo*, in *Rivista di psicoanalisi*, 2021, LXVII, 3, p. 677. Cfr. anche *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Laterza, Bari 2019.

Franco Riva, *Filosofia del viaggio*, Castelveccchi, Roma, 2015.

Marco Rovelli, *Appunti sulla scrittura del reale*, <https://www.nazioneindiana.com/2009/11/02/appunti-sulla-scrittura-del-reale/>

- *La doppia presenza*, Arkadia, Cagliari, 2022.
- *La guerriera dagli occhi verdi*, Giunti, Firenze, 2016.
- *Lager italiani*, BUR, Milano, 2006.
- *Servi*, Feltrinelli, Milano, 2009.

Grace Russo Bullaro, *Building an Identity in the New Italian Pluricultural Society: Competing Theories on Europe's Future and Lakhous' Clash of Civilizations Over an Elevator* in Grace Russo Bullaro, Elena Benelli *Shifting and Shaping a National Identity: Transnational Writers*

- and Pluriculturalism in Italy Today*, Troubador publishing, Leicester, 2014, pp. 8-17.
- Grace Russo Bullaro, Elena Benelli, *Shifting and Shaping a National Identity: Transnational Writers and Pluriculturalism in Italy Today*, Troubador publishing, Leicester, 2014.
- Edward W. Said, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
- S.a.L.E-Docks e Escuela Moderna, *Spazi d'eccezione*, Milieu, Milano, 2016.
- Abdelmalek Sayad, *La doppia assenza*, Raffaello Cortina, Milano, 2002.
- Igiaba Scego, *Adua*, Giunti, Firenze, 2015.
- *La mia casa è dove sono*, Rizzoli, Milano, 2010.
- *Salsicce*, in AA. VV., *Pecore nere*, Laterza, Roma, 2005.
- Carl Schmitt, *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, Adelphi, Milano, 2002.
- Victor I. Stoichita, *L'immagine dell'Altro*, La Casa Usher, Firenze, 2019.
- Ilaria Turba, *Le désir de regarder loin*, Éditions du Mucem, Marsiglia, 2021.
- Francisco Varela, *The emergent self* [https://www.edge.org/3rd_culture/varela/varela_index.html].
- Brunella Velardi, *Connessioni, Una conversazione con Bianco-Valente*, in www.unclosed.eu - arte e oltre / art and beyond. rivista trimestrale di arte contemporanea [www.unclosed.eu/rubriche/documenti/documenti-archivi-dati-testimonianze-imprese/367-connessioni.html].
- Laila Wadia, *Amiche per la pelle, e/o*, Roma, 2007.
- Laila Wadia, *Curry di pollo*, in AA. VV., *Pecore nere*, Laterza, Roma, 2005, pp. 39-40.
- Luigi Zoja, *Paranoia. La follia che fa la storia*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

DISCOGRAFÍA

DISCOGRAFIA

Almamegretta, *Rootz*, in *Lingo*, BMG/RCA 1988.
- *Scioscie viento*, in Sanacore, CNI/BMG Ricordi 1996.
Assalti Frontali, *Enea super rap*, in *Un'intesa perfetta*, ilmanifesto, 2008.
- *Lampedusa lo sa*, in *Profondo rosso*, autoprodotta, 2011.
- *Piazza Indipendenza*, in *1990-2020*, Daje Forte Daje Tutti Rec, 2020.
Bandabardò, *Sans papiers (iniziali S.P.)*, in *Iniziali bi-bi*, BMG Ricordi, 1998.
Marco Rovelli, *Servi*, in *Tutto inizia sempre*, autoprodotta, 2015.
Baraban, *Terra di passo*, in *Terre di passo*, Acb, 2002.
Cesare Basile, *Maliritta carni*, in *Cesare Basile*, Urtovox records, 2013.
Ernesto Bassignano, *Aldilà del mare*, in *Aldilà del mare*, Imaie, 2009.
- *Verso il sole*, in *Sponda Sud*, Lucky Planet, 2017.
Samuele Bersani, *Barcarola albanese*, in *Freak*, BMG Ricordi, 1994.
Massimo Bubola, *Senza catene (storia lampedusana)*, autoprodotta, 2013.
Caparezza, *Vengo dalla luna*, in *Verità supposte*, Extra/Labels, 2004.
Paolo Capodacqua, *L'uomo senza nome*, in *Ferite & feritoie*, Storie di Note, 2019.
Riccardo Cocciante, *Clandestini*, in *Notre Dame de Paris*, Sony, 2002.
Toto Cutugno, *Clandestino*, in *Il treno va*, Carosello, 2002).
Pino Daniele, *Viento*, in *Pino Daniele*, EMI, 1979.

Ginevra De Marco & Cristina Donà, *Confine*, in *Ginevra De Marco & Cristina Donà*, Funambulo records, 2019.

Dimartino, *Niente da dichiarare*, in *Un paese ci vuole*, Picicca, 2015.

Elio e le Storie Tese, *LampedUSA*, inedito, 2011.

Niccolò Fabi, Migrazioni, in *Tradizione e tradimento*, Polydor, 2019.

Irene Fornaciari, *Blu*, in *Questo tempo*, Believe digital, 2016.

Ivano Fossati, *Pane e coraggio*, in *Lampo viaggiatore*, CBS, 2003.

Ghali, *Cara Italia*, in *Cara Italia*, Sto, 2018.

Flavio Giurato, *Soundcheck*, in *Le promesse del mondo*, Entry, 2017.

I Luf, *Ave Maria Migrante*, in *Delalter*, Jungle records, 2016.

- *Lampecrucis*, in *Delalter*, Jungle records, 2016.

Fiorella Mannoia, *Non è un film*, in *Sud*, 2011.

- *Se solo mi guardassi*, in *Sud*, Sony, 2012.

Enzo Iacchetti, *Buon Natale*, in *Acqua di Natale*, Immaginazione, 2011.

Il Parto delle Nuvole Pesanti, *Lavavetri*, in *Il parto*, Storie di note, 2004.

Iosonouncane, *IRA*, Trovarovato, 2021.

- *Summer on a spiaggia affollata*, in *La macarena su Roma*, Trovarobato, 2011.

Jovanotti, *Affermativo*, in *Oh, vita!* Universal, 2017.

La Fame di Camilla, 28-03-1997, in *La Fame di Camilla*, Universal, 2009.

Le Luci della Centrale Elettrica, *Stelle marine*, in *Terra*, Cara catastrofe, 2017.

Marmaja, *Il paradiso*, in *La carovana* autoprodotta, 1995.

- *Migranti*, in *In tel vento sonà*, autoprodotta, 2014.

- *Sai*, in *No tengo casa*, Stella nera, 2019.

Mau Mau, *Con chi fugge*, in *8000 km*, Godzilla market, 2016.

Mirkoeilcane, *Stiamo tutti bene*, in *Secondo me* Fenix entertainment, 2018.

Modena City Ramblers, *Ahmed l'ambulante*, in *Combat folk* autoprodotta, 1993.

- *Western union*, in *Dopo il lungo inverno*, Mescal, 2006.

Carlo Muratori, *L'esodo*, in *Sale*, Squilibri, 2015.

Nidi d'Arac, *Lu mare varcandu*, in *It/Aliens*, Goodfellas, 2016.

Pippo Pollina, *La città dei bianchi*, in *Süden II*, Egea music, 2019.

- *Sanspapiers*, in *Racconti e canzoni*, Storie di note, 2006.

Francesca Prestia, *Mare nostrum*, in *Mare nostrum*, DM produzioni, 2016.

Radici nel cemento, *Sogno albanese*, in *Popoli in vendita*, RNC produzioni, 1996.

Rein, *Il naufragio del Kater i Rades*, in *Est!*, autoprodotta, 2007.

Marco Rovelli, *Al confine*, in *Portami al confine*, Squilibri, 2020.

- *Il campo*, in *libertAria*, autoprodotta, 2009.

- *Il muro di Idomeni*, in *Portami al confine*, Squilibri, 2020.

- *Il povero Cristo*, in *Portami al confine*, Squilibri, 2020.

- *Servi*, in *Tutto inizia sempre*, autoprodotta, 2015.

Antonella Ruggiero, *Italia una parola aperta*, in *Qualcosa è nell'aria*, autoprodotta, 2013.

Stefano Saletti & Piccola Banda Ikona, *Anpalagan*, in *Marea cu sarea*, Finisterre, 2017.

Giacomo Sferlazzo, *Lampedusa 24/01/2009*, in *Il figlio di Abele*, autoprodotta, 2009.

Giacomo Sferlazzo, *U mare unnavi corpi*, inedito (2013).

Sulutumana, *Raccontami*, in *Vadavialcù*, Maremmano records, 2018.

Gianmaria Testa, *Al mercato di porta Palazzo*, in *Da questa parte del mare* (2006).

- *Il passo e l'incanto*, in *Da questa parte del mare* Radiofandango, 2006.

- *Rrock*, in *Da questa parte del mare*, Radiofandango, 2006.

Carlo Valente, *Crociera meraviglia*, in *Tra l'altro*, Isola Tobia, 2017.

Mario Venuti, *Sulu*, in *Magneti*, Mercury, 2006.

Renato Zero, *Dal mare*, in *Il dono*, Tattica/Sony/BMG, 2005.

FILMOGRAFÍA

FILMOGRAFIA

Francesco Amato, *Cosimo e Nicole*, Cattleya e Fastfilm, 2012.
 Carmine Amoroso, *Cover boy*, Paco cinematografica, 2006.
 Gianni Amelio, *Lamerica*, Cecchi Gori group, 1994.
 Francesco Bartoli, *In search for nothing*, Passi studio, 2016.
 Francesca Cogni, *Sui bordi. Dove finisce il mare*, Ginger TooA, 2013.
 Roberto Tenace e Francesco Bellizzi, *La Belleville*, autoprodotta, 2014.
 Christian Bonatesta, *Approdo Italia*, Esperia film, 2004.
 Eugenio Crialles, *Terraferma*, Cattleya, 2013.
 Giorgio de Finis, *Space metropoliz*, IRIDA produzione e INSIDE productions, 2011.
 Matteo Garrone, *Gomorra*, Fandango, 2008.
 - *Io capitano*, Archimede, 2023.
 Claudio Giovannesi, *Alì dagli occhi azzurri*, Acaba produzioni, 2012.
 Gipi, *L'ultimo terrestre*, Fandango, 2011.
 Gianluca Greco, *Nemmeno in un sogno*, Tangran film, 2002.
 Daniele Luchetti, *La nostra vita*, Cattleya, 2011.
 Manetti Bros., *L'arrivo di Wang*, Manetti Bros Film e Dania Film, 2011.
 Mohsen Melliti, *Io, l'altro*, Trees pictures e Sanmarco film, 2006.
 Nanni Moretti, *Aprile*, Sacher film, 1998.
 Francesco Munzi, *Saimir*, Orisa produzioni, 2004.
 Claudio Noce, *Good Morning Aman*, DNA cinematografica, 2009.
 Gianfranco Rosi, *Fuocoammare*, Stema entertainment e 21 Unofilm, 2016.
 Andrea Segre, *A sud di Lampedusa*, ZaLab, 2006.
 - *L'ordine delle cose*, Jolefilm, 2017.
 - *Io sono Li*, Jolefilm, 2011.
 - *Il sangue verde*, ZaLab, 2010.
 Andrea Segre e Stefano Liberti, *Mare chiuso*, ZaLab, 2012.
 Andrea Segre e Dagmawi Yimer, *Come un uomo sulla terra*, ZaLab, 2008.
 Daniele Vicari, *La nave dolce*, Indigo film, 2012.

OBRAS DE ARTE:
 INSTALACIONES,
 PERFORMANCES, ESCULTURAS,
 VIDEOARTE.

OPERE D'ARTE:
 INSTALLAZIONI,
 PERFORMANCE, SCULTURE,
 VIDEOARTE.

Bianco-Valente, *Illimite*, video, suono, 2'49", musiche di Andrea Gabriele, 2014 [<https://www.youtube.com/watch?v=q9UNarsDFIE>].
 - *Terra di me*, progetto espositivo, Palermo, 2018.
 Nicoletta Braga, *Un ettaro di aranci, dal 2019 work in progress*, tecnica mista, durata variabile, 2019.
 Christoph Büchel, *Barca nostra*, tecnica mista, Biennale di Venezia, 2019.
 Barbara D'Ambrosio e Costanza Meli, *Oggetti Migranti. Dalla Traccia alla voce*, progetto espositivo, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma, 2017.
 Jason deCaires Taylor, *La zattera di Lampedusa*, tecnica mista, Museo Atlantico, Lanzarote, 2016.
 Giovanni de Gara, *Eldorado. Nascita di una nazione*, tecnica mista, Chiesa San Miniato, Firenze, 2018.
 Pierre Delavie, *Le radeau de Lampeduse*, tecnica mista, 400x400 cm, Paris, 2017.
 Elisa Franzoi, *Refugees welcome*, muro di mattoni, 2000x70x25 cm, Occhieppo Inf., Italia, 2015.
 Charles Heller, Lorenzo Pezzani, *Forensic Oceanography*, progetto di ricerca, video e testi, Biennale di Venezia, 2021 [<https://forensic-architecture.org/category/forensic-oceanography>].
 Cesare Inzerillo, *Acqua Passata*, tecnica mista, Palermo, 2019.
 Alfredo Jaar, *I can't go on, I'll go on*, neon, 19 7/10x19 7/10in | 50x50 cm, 2016.
 Kcho (Alexis Leyva Machado), *Milagro*, tecnica mista, 340(h)x275 cm, 2015.
 Jeff Larson, *A store of sucking stones*, videoperformance, 5'58", 2007. [<https://vimeo.com/1012078>].
 Fiamma Montezemolo, *Green White Red (Mediterranean Blue)*, video installazione con tre dipinti monocromi 101x45 cm, 2018.
 - *Progetto Perucatti*, installazione in ferro e legno, 2018.
 - *Tracce*, video, 20'19", 2012. [<https://vimeo.com/54197983>].
 Vik Muniz, *Lampedusa*, scultura, tecnica mista, Biennale di Venezia, 2015.
 Nation 25, Kinkaleri, Nadia Arouri, *Embodying Borders*, performance, Biennale di Venezia, 2016.
 Lucio Oliveri, *Insieme*, bronzo, Lampedusa, 2022.
 Adrian Paci, *Centro di Permanenza Temporanea*, video, 4'32", 2007. [https://www.youtube.com/watch?v=0bju6uA-A_o].
 - *Home to go*, fotografia, 150x150 cm, MA*GA, Varese, 2001.

Laura Pinta Cazzaniga, *Il frutto dello sfruttamento*, performance, Huelva, 2019.

Valerio Rocco Orlando, *Portami al confine*, neon 24x180 cm, workshop, video 42'00", 2016-17.

Mimmo Paladino, *Porta di Lampedusa-Porta d'Europa*, terracotta e ferro, 498(h)x380x36 cm, 2008.

Marco Rovelli, *Portami al confine*, performance musicale, Biennale di Venezia, 2023.

Valeria Sanguini, *La TENDA_7 km*, installazione, tecnica mista, Riace, 2014.

Francesco Tuccio, *La Croce di Lampedusa*, 38,3(h)x28 cm, British Museum, Londra, 2015.

Ilaria Turba, *Le désir de regarder loin*, progetto, Marsiglia, 2019.

- *Oggetti di migranti raccolti nel deserto di Sonora*, progetto espositivo, 2007.

Piero Viglino, *Libera. Siamo tutti migranti*, installazione, legno, Mombarcaro, 2022.

Sisley Xhafa, *Barka*, scarpe, colla, 600x230x80 cm, 2011.

- *Sunshade*, tecnica mista, 2011.

- *Medusa Archive*, tecnica mista, 2014.

FIGURAS

FIGURE

CAPÍTULO 2

- Figura 1, Marco Rovelli, *Portami al confine*, 2020. <https://www.squilibri.it/catalogo/crinali/marco-rovelli-l-innominabile-portami-al-confine-444>
- Figura 2, Valerio Rocco Orlando, *Portami al confine*, 2016. <https://www.valerio-roccoorlando.com/it/portami-al-confine/>
- Figura 3, Alfredo Jaar, *I can't go on I'll go on*, 2016, <https://alfredojaar.net/projects/2016/i-cant-go-on-ill-go-on/>
- Figura 4, Jeff Larson, *A store of sucking stones*, , 2007. <https://vimeo.com/1012078>.
- Figura 5, Bianco-Valente, *Illimite*, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=q9UNarsDFIE>].
- Figura 6, Sandro Mezzadra, Brett Neilson, *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, 2015. <https://www.mulino.it/isbn/9788815251664>
- Figura 7, Nation 25, Kinkaleri, Nadia Aroui, *Embodying Borders*, 2016. <https://www.nation25.com/the-nationless-pavilion-2016>
- Figura 8, S.a.L.E-Docks e Escuela Moderna, *Spazi d'eccezione*, 2016. <https://milieuedizioni.it/product/spazi-deccezione/>
- Figura 9, Marco Rovelli, *With the guerrilla*, 2015. <https://www.facebook.com/m.rovelli/>
- Figura 10, Marco Rovelli, *Portami al confine – performance*, 2023. Courtesy by Massimo Mazzone.

- Figura 11, Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, 1987. https://en.wikipedia.org/wiki/Borderlands/La_Frontera:_The_New_Mestiza
- Figura 12, Fiamma Montezemolo, *Green White Red (Mediterranean Blue)*, 2018. <http://www.fiammamontezemolo.com/#green-white-red>
- Figura 13, Charles Heller, Lorenzo Pezzani, *Forensic Oceanography*, 2021 <https://forensic-architecture.org/category/forensic-oceanography>
- Figura 14, Alessandro Leogrande, *La frontiera*, 2016. <https://www.feltrinellieditore.it/opera/la-frontiera/>
- Figura 15, Giulio Piscitelli, *Harraga. In viaggio bruciando le frontiere*, 2017. <https://artslice.com/2017/03/17/harraga-quelli-che-bruciano-le-frontiere/>
- Figura 16, Bianco-Valente, *Terra di me*, 2018. https://m12.manifesta.org/collateral-event/bianco-valente-terra-di-me/index_lang=it_.html
- Figura 17, Kai Zen, Emerson Krott, *La potenza di Eymerich*, 2004. <https://www.anobii.com/it/books/la-potenza-di-eymerich/01e94615f36b7a2b66>
- Figura 18, Manetti Bros., *L'arrivo di Wang*, 2011. <https://www.pointblank.it/recensione-film/larrivo-di-wang>
- Figura 19, Tommaso Pincio, *Cinacittà*, 2008. <https://www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa-italiana/narrativa-italiana-contemporanea/cinacitta-tommaso-pincio-9788806188634/>
- Figura 20, Caparezza, *Vengo dalla luna*, 2004. <https://www.amazon.it/Vengo-Dalla-Luna-Caparezza/dp/B001NV6Z9U>
- Figura 21, Fiorella Mannoia, *Non è un film*, video still, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=QXqyXX7Kato>
- Figura 22, Ghali, *Cara Italia*, video still, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=z3UCQj8EFGk>
- Figura 23, 23 *Aylan Kurdi*, By Nilüfer Demir from DHA Agency (Turkey), 2015. https://www.researchgate.net/figure/Alan-Kurdi-close-up-Photo-Niluefer-Demir-DHA_fig2_340164615
- Figura 24, Fiamma Montezemolo, *Tracce*, video still, 2012. [<https://vimeo.com/54197983>].
- Figura 25, Elisa Franzoi, *Refugees welcome*, 2015. <https://www.elisafranzoi.info/confini>
- Figura 26, Mimmo Paladino, *Porta di Lampedusa-Porta d'Europa*, 2008. <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2020/06/mimmo-paladino-intervista-porta-europa-lampedusa/>
- Figura 27, Giovanni de Gara, *Eldorado. Nascita di una nazione*, tecnica mista, Chiesa San Miniato, Firenze, 2018. <http://www.giovannidegara.org/eldorado/>

CAPÍTULO 3

- Figura 1, Niccolò Fabi, *Tradizione e tradimento*, 2019. <https://www.niccolofabi.it/web/tradizione-e-tradimento-2/>
- Figura 2, Domenico Quirico, *Esodo. Storia del nuovo millennio*, 2016. <https://neripozza.it/libro/9788854511637>
- Figura 3, Iosonouncane, *IRA*, 2021. <https://iosonouncane.bandcamp.com/album/ira>

- Figura 4, Matteo Garrone, *Io capitano*, 2023. <https://www.mymovies.it/film/2023/io-capitano/>
- Figura 5, Armando Manni, *Elvjs & Merilijn*, 1998. <https://www.pivioealdodescalzi.com/project/elvjs-merilijn/>
- Figura 6, Maksim Cristian, (fanculopensiero), 2017. <https://www.amazon.it/Fanculopensiero-Maksim-Cristan/dp/8807171341>
- Figura 7, Francesco Amato, *Cosimo e Nicole*, 2012. <https://www.amazon.fr/Cosimo-Nicole-Origine-Italienne-Francaise/dp/B00IB7H9WQ>
- Figura 8, Ivano Fossati, *Mio fratello che guardi il mondo*, 1992. <https://www.mondadori-store.it/Mio-fratello-che-guardi-mondo-Ivano-Fossati/eai509976756441/>
- Figura 9, Baraban, *Terre di passo*, 2002. <https://www.amazon.it/Terre-Passo-Baraban/dp/B00008CLT7>
- Figura 10, Francesca Cogni, *Sui bordi. Dove finisce il mare*, video still, 2013. <https://vimeo.com/83447647>
- Figura 11, Eugenio Cialese, *Terraferma*, video still, 2013. <https://www.accreditati.it/terraferma-di-emanuele-cialese-2011/>
- Figura 12, Gianfranco Rosi, *Fuocoammare*, video still, 2016. <https://pietrograsso.org/proiezione-del-film-documentario-fuocoammare/>
- Figura 13, Marco Tullio Giordana, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, 2005. <https://www.sentieridelinema.it/quando-sei-nato-non-puoi-piu-nasconderti/>
- Figura 14, Jonas Carpignano, *Mediterranea*, 2015. <https://www.sentieriselvaggi.it/mediterranea-di-jonas-carpignano/>
- Figura 15, Mohsen Melliti, *Io, l'altro*, 2006. <https://www.amazon.it/Io-laltro-Raoul-Bova/dp/B0012NWC0A>
- Figura 16, Davide Enia, *Appunti per un naufragio*, 2017. <https://sellerio.it/it/catalogo/Appunti-Un-Naufragio/Enia/9288>
- Figura 17, Davide Enia, *L'abisso*, 2018. <https://www.piccoloteatro.org/it/2019-2020/l-abisso>
- Figura 18, Lucio Oliveri, *Insieme*, 2022. <https://www.oliverilucio.it/opere/insieme-lampedusa>
- Figura 19, Christoph Büchel, *Barca nostra*, 2019. <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/05/in-memoria-di-un-naufragio-a-venezias-il-barcone-monumento-di-christoph-buchel/>
- Figura 20, Vik Muniz, *Lampedusa*, 2015. https://www.hma.org.il/eng/Exhibitions/5367/Vik_Muniz:_Lampedusa
- Figura 21, Cesare Inzerillo, *Acqua Passata*, 2019. <https://www.scomunicando.it/notizie/acqua-passata-a-palermo-larte-e-il-dolore-dei-migranti/>
- Figura 22, Andrea Segre e Stefano Liberti, *Mare chiuso*, 2012. <https://www.mymovies.it/film/2012/marechiuso/>
- Figura 23, Barbara D'Ambrosio e Costanza Meli, *Oggetti Migranti. Dalla Traccia alla voce*, 2017. <https://hidalgoarte.it/oggetti-migranti/>
- Figura 24, Ilaria Turba, *Le désir de regarder loin*, 2019. <https://www.micamera.com/prodotto/le-desir-de-regarder-loin-ilaria-turba/>

Figura 25, Francesco Tuccio, *La Croce di Lampedusa*, 2015. https://www.ilgazzettino.it/italia/primopiano/lcroce_lampedusa_papa_british_museum-1437507.html
https://blog.ilgiornale.it/franza/files/2016/01/87805831_img_5755-398x264.jpg

CAPÍTULO 4

- Figura 1, Marco Rovelli, *Lager italiani*, 2006. <https://www.rizzolilibri.it/libri/lager-italiani/>
- Figura 2, Assalti Frontali, *Enea super rap*, 2008. <https://www.discogs.com/it/release/7721476-Assalti-Frontali-Il-Rap-Di-Enea>
- Figura 3, Marco Rovelli, *Servi*, 2009. <https://www.lafeltrinelli.it/servi-paese-sommer-so-dei-clandestini-libro-marco-rovelli/e/9788807171772>
- Figura 4, Donatella Di Cesare, *Stranieri residenti*, 2017. <https://www.bollatiboringhieri.it/libri/donatella-di-cesare-stranieri-residenti-9788833927350/>
- Figura 5, Ghali, *Cara Italia*, video still, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=z3UC-Qj8EFGk>
- Figura 6, Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, 2003. <https://www.bollatiboringhieri.it/libri/giorgio-agamben-lo-stato-di-eccezione-9788833914596/>
- Figura 7, Adrian Paci, *Centro di Permanenza Temporanea*, video still, 2007. <https://art-supp.com/it/artisti/adrian-paci/centro-di-permanenza-temporanea>
- Figura 8, Andrea Segre e Dagmawi Yimer, *Come un uomo sulla terra*, 2008. https://it.wikipedia.org/wiki/Come_un_uomo_sulla_terra
- Figura 9, Jonas Carpignano, *Mediterranea*, 2015. <https://www.criticaleye.it/mediterranea/>

CAPÍTULO 5

- Figura 1, Andrea Segre, *Il sangue verde*, 2010. <https://www.zalab.org/projects/il-sangue-verde/>
- Figura 2, Andrea Paco Mariani, *The harvest*, video still, 2019. <https://www.workingtitle-filmfestival.it/wtff3/film/the-harvest/>
- Figura 3, Milo Rau, *Il nuovo vangelo*, 2020. <https://giornalemio.it/cultura/il-nuovo-vangelo-di-milo-rau-da-matera-al-finale-di-roma/>
- Figura 4, Laura Pinta Cazzaniga, *Il frutto dello sfruttamento*, 2019. <https://artslife.com/2020/08/12/arte-in-vacanza-culture-libertarie-protagoniste-al-corciano-festival/>
- Figura 5, Daniele Luchetti, *La nostra vita*, 2011. <http://www.throughtheblackhole.com/la-nostra-vita-daniele-luchetti/>

CAPÍTULO 6

- Figura 1, Adrian Paci, *Home to go*, 2001. <https://archivioraam.org/en/artwork/home-to-go2>
- Figura 2, Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, 2006. <https://www.edizionieo.it/book/9788876418099/scontro-di-civiltà-per-un-ascensore-a-piazza-vittorio>

Figura 3, Laila Wadia, *Amiche per la pelle*, 2007. <https://www.bibliotecasalaborsa.it/objects/laila-wadia-i-amiche-per-la-pelle-i-roma-e-o-2007-a0125b>

Figura 4, Marco Rovelli, *La doppia presenza*, 2022. <https://www.amazon.it/doppia-presenza-Marco-Rovelli/dp/8868513633>

Figura 5, Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, 2010. <https://www.amazon.it/casa-dove-sono-espansione-online/dp/8858302702>

Figura 6, Francesco Bartoli, *In search for nothing*, 2016. <https://www.artribune.com/tribune/news/2016/07/videoarte-strumento-integrazione-sociale-immagini-laboratorio-francesco-bartoli-migranti-minori/>

Figura 7, Carmine Amoroso, *Cover boy*, 2006. <https://www.cinemagay.it/film/cover-boy/>

Figura 8, Francesco Munzi, *Saimir*, 2004. <https://www.mymovies.it/film/2004/saimir/>

Figura 9, Claudio Giovannesi, *Ali dagli occhi azzurri*, 2012. <https://quinlan.it/2012/10/22/ali-ha-gli-occhi-azzurri/>

Figura 10, Valeria Sanguini, *La TENDA_7 km*, 2014. <https://www.valeriasanguini.com>

Figura 11, Valeria Sanguini, *La Tenda_al MAAM*, 2016. <https://www.valeriasanguini.com/576-2/>