

Giuseppe Previtali

*Vite al confine.*

*Spazi e immagini delle migrazioni nella cultura visuale italiana*<sup>1</sup>

Fra le immagini più iconiche che negli ultimi anni hanno abitato l'informazione italiana vi è senza dubbio quella del corpo senza vita di Alan Kurdi, trascinato sulle coste turche nel settembre 2015. Un'immagine iconica, eternamente replicata nel dibattito pubblico e divenuta il simbolo di un rinnovato desiderio di svecchiamento del quadro legislativo in materia di immigrazione e regolazione del movimento nello spazio europeo. Una fotografia sulla quale si è incardinata la versione – opportunamente aggiornata – di quel ‘mai più’<sup>2</sup> che, come una litania, accompagna i sempre più numerosi naufragi nel Mediterraneo. Perché proprio quella fra le molte immagini di sofferenza è divenuta, nel breve volgere di qualche giorno, un vero e proprio *meme* della tragedia<sup>3</sup>? Riprendendo la nota posizione elaborata da Stephen Eisenman in riferimento alle immagini scattate nel carcere di Abu Ghraib<sup>4</sup>, Sergio Benvenuto ha insistito – a proposito – sull'importanza del contenuto iconografico della fotografia di Alan, evidenziando giustamente come quello che vediamo nell'immagine «potrebbe essere un qualsiasi bambino italiano o tedesco»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Una prima versione di questo contributo è apparsa su «Wide Screen», 7, n. 1, 2018. Esso deve molto agli insegnamenti e ai suggerimenti di Federica Sossi, cui la va la mia riconoscenza. Bianca Trevisan è stata una interlocutrice preziosa in questa e in altre occasioni, per mettere a punto alcune idee che trovano espressione anche in questa sede.

<sup>2</sup> Per maggiori approfondimenti sul tema, cfr. F. SOSSI, *Le parole del delirio. Immagini in migrazione, riflessioni sui frantumi*, Ombre Corte, Verona 2016, pp. 117-20.

<sup>3</sup> Cfr. G. MARINO, *La foto del bambino. L'immagine nell'epoca della sua riproducibilità social*, in «Visual History. Rivista internazionale di storia e critica dell'immagine», II, 2016.

<sup>4</sup> Cfr. S.F. EISENMANN, *The Abu Ghraib Effect*, University of Chicago, Chicago 2007.

<sup>5</sup> S. BENVENUTO, *La foto del bambino*, doppiozero.com, <<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/historia-lucida>> (ultimo accesso: 29.12.2018).

Un'immagine, insomma, che accettiamo di far circolare nel nostro sistema mediale perché visivamente addomesticabile e al contempo – e in modo paradossale – generica e individuale: è Alan, ma potrebbe essere qualcun altro (chiunque, si potrebbe dire, purché non troppo 'altro' dal 'noi' in cui lo spettatore occidentale si inserisce)<sup>6</sup>. Che sia proprio sui corpi, sulla loro movimentazione e visibilità discrezionale che si gioca la partita del discorso sulle immagini delle migrazioni, sembrano confermarlo numerosi altri esempi. Si pensi ad esempio ai corpi allineati in bare o sacchi anonimi (e anonimizzanti) dopo il naufragio del 3 ottobre 2013, o agli scatti raccolti negli anni da Sara Prestianni, attivista e fotografa impegnata a documentare le traversate migratorie e le modalità del loro contenimento/respingimento. Penso in particolare ad alcune immagini<sup>7</sup> del 2011, che mostrano le scansioni dei corpi dei migranti, scrutati da apparecchiature medicali e/o metal detector, in un processo di spossamento del corpo e dell'identità che attraversa in maniera trasversale tanto le politiche migratorie quanto le narrazioni che ne vengono proposte.

Questi due casi, due fra i numerosi possibili, ci dimostrano quanto le immagini giochino oggi un ruolo di primo piano nel definire l'agenda politica e gli atteggiamenti nei confronti di questioni cruciali come quella delle migrazioni. In questo senso, in accordo con la prospettiva di Rancière<sup>8</sup>, è necessario riconoscere l'implicazione reciproca di estetica e politica e – soprattutto – la natura discorsivamente costruita della soglia fra visibile e invisibile (o – potremmo forse dire adottando espressioni che si rifanno alla riflessione di Butler – fra ciò che degno o meno di visibilità). Spostando la nostra attenzione sul cinema – e tenendo fermi questi presupposti metodologici – sono numerosi i film (e, nel paradigma di una generale rilocazione del cinematografico<sup>9</sup>, le opere) che hanno messo al centro della propria indagine la questione delle migrazioni in Italia<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> A parlare di iper-singularizzazione attraverso l'accumulo di dettagli sottoqualificanti è stato, come è noto, L. BOLTANSKI, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina, Milano 2000.

<sup>7</sup> Gli scatti sono visibili sul profilo di Sara Prestianni, flickr.com, <<https://www.flickr.com/photos/saraprestianni/>> (ultimo accesso: 29.12.2018).

<sup>8</sup> Per maggiori approfondimenti riguardo questi concetti, che attraversano la riflessione del filosofo, cfr. J. RANCIÈRE, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Derive Approdi, Roma 2016; P.S.H. FAVERO, *Dentro e oltre l'immagine. Saggi sulla cultura visiva e politica nell'Italia contemporanea*, Meltemi, Milano 2017, pp. 11-24.

<sup>9</sup> Cfr. F. CASETTI, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

<sup>10</sup> Pur avendo come limite cronologico il 2010, è comunque prezioso il recente volume di G. VANOLI, *Nella terra di mezzo. Cinema e immigrazione in Italia. 1990-2010*, Meltemi,

Scegliamo qui di concentrarci su alcuni oggetti specifici, diversi sia per la forma che per la strategia discorsiva che sottendono, nella convinzione che da essi si possano trarre utili spunti di riflessioni o metodologie da applicare più diffusamente in altre circostanze.

La data del 3 ottobre, già evocata, segna uno spartiacque nella storia recente delle migrazioni nel Mediterraneo: a partire da quell'evento ha infatti preso piede l'operazione *Mare Nostrum* della Marina Militare, con un dispiegamento di forze navali e aeree<sup>11</sup> per l'intercettazione delle imbarcazioni poco dopo la partenza. In accordo con la prospettiva di anestetizzazione dei conflitti e dismissione dei temi militari dal discorso pubblico<sup>12</sup>, la campagna è stata presentata come un'operazione umanitaria, avente come scopo quello di salvaguardare le vite dei migranti (piuttosto che – come si è invece rivelata – un tentativo di controllare e impedire il movimento e l'arrivo in Europa). Ciò che ci interessa qui più da vicino sono le modalità con cui l'operazione è stata comunicata sui media nazionali, in particolar modo attraverso la *web-serie* sponsorizzata dalla Marina *La scelta di Catia: 80 miglia a sud di Lampedusa*<sup>13</sup> (Burchielli, 2014).

La prima immagine proposta dalla serie è già emblematica della politica visiva di cui l'opera (e la Marina Militare con lei) si fa portavoce: vediamo un mare sconfinato, rispetto al quale nave *Libra* (di cui *Catia Pellegrino* è comandante) appare piccola, impotente. Dopo queste premesse avviene il primo, emblematico contatto con i migranti che – facendo eco a una retorica dell'invasione a lungo contrabbandata dalla stampa nazionale<sup>14</sup> – appaiono come una massa e sono spesso inquadrati dall'alto, a sottolineare anche visivamente la loro posizione di dipendenza. Vediamo qui dispiegarsi quella narrazione discorsiva dei migranti come gruppo

---

Milano 2018.

<sup>11</sup> Va rilevato che in questo arsenale erano anche presenti alcune unità di droni Predator B. Per maggiori approfondimenti sull'uso dei droni, già problematico in scenari di conflitto e qui – se possibile – ancora più discutibile, cfr. G. CHAMAYOU, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, Derive Approdi, Roma 2014.

<sup>12</sup> Cfr. A. DAL LAGO, *Le nostre guerre. Filosofia e sociologia dei conflitti armati*, Manifestolibri, Roma 2010.

<sup>13</sup> *La scelta di Catia: 80 miglia a sud di Lampedusa*, <[https://www.youtube.com/watch?v=mJ\\_bCowQvBo](https://www.youtube.com/watch?v=mJ_bCowQvBo)> (ultimo accesso: 22.12.2018). A tal proposito, cfr. SOSSI, *Le parole del delirio*, cit., pp. 149-155.

<sup>14</sup> per maggiori approfondimenti, anche per le immagini tratte dalla stampa che riporta, cfr. R. COSENTINO, *La Scelta di Catia. L'operazione Mare Nostrum*, <http://www.questionedimmagine.org/argomento/immigrazione/sbarchi/dallo-sbarco-al-salvataggio-lepoepa-del-soccorso-in-mare-la-scelta-di-catia-80-miglia-a-sud-di-lampedusa-o-parte-2/> (ultimo accesso: 22.12.2018).

acefalo e incontrollabile che, con le armi della retorica e approfittando di una informazione giornalistica spesso tendenziosa, silenzia le pretese di esistenza degli individui che arrivano sulle coste italiane<sup>15</sup>. Ce lo conferma, ad esempio, l'attenzione riservata alle dichiarazioni dei membri dell'equipaggio sull'importanza di mettere in atto protocolli di contenimento profilattico; il medico di bordo, infatti, dichiara: «Potremmo venire in contatto con popolazioni infette».

Ciò che prende forma è un potere disciplinare che ha lo scopo primario di controllare e medicalizzare i corpi sottratti al mare. Ciò avviene sia attraverso la messa in evidenza dei dispositivi medicali e tramite l'atto di scrutare i corpi attraverso dei metal detector che – incidentalmente ma non troppo – pare sottolineare quel nesso, mai apertamente esplicitato ma presente sottotraccia in diversi passaggi della serie, fra immigrato e (potenziale) terrorista<sup>16</sup>. All'altro capo di questo plesso discorsivo che incrocia sapere disciplinare, potere e sicurezza<sup>17</sup>, gli uomini della Marina sono presentati in modo fortemente individualizzato, attraverso inserti che ricordano quelli tipici di certa reality TV. L'uso ricorrente di primi piani, di un montaggio trasparente e – soprattutto – della colonna sonora in un senso fortemente drammatizzante – rende le immagini di salvataggio non troppo diverse da quelle di un film di fiction ad alto tasso di tensione. In questa drammaturgia è Catia Pellegrino, protagonista positiva della serie e donna forte che ha deciso di abbracciare una carriera ritenuta appannaggio pressoché esclusivo del sesso maschile, il *deus ex machina* con cui lo spettatore è chiamato ad empatizzare<sup>18</sup>.

Nella teatralizzazione degli sbarchi che abbiamo visto prendere forma negli ultimi anni, Lampedusa ha senza dubbio avuto un ruolo privilegiato. Posta in gioco cruciale per la politica italiana, l'isola è divenuta col tempo un confine, una frontiera dispersa nel mare e – soprattutto – un luogo di respingimento preventivo. Come ha osservato Federica Sossi in un volume

<sup>15</sup> A. DAL LAGO, *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano 1999.

<sup>16</sup> Per maggiori approfondimenti su questo tema, cfr. A. ORSINI, *L'ISIS non è morto. Ha solo cambiato pelle*, Rizzoli, Milano 2018, pp. 102 e ss.

<sup>17</sup> Come è noto, si tratta di un tema di chiara ascendenza foucaultiana: con riferimento più specifico al tema che qui ci riguarda, cfr. M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993; ID., *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino 1996; ID., *Bisogna difendere la società*, Feltrinelli, Milano 2009.

<sup>18</sup> Utile per valutare il tono encomiastico della serie è anche la lettura della biografia/diario di bordo ispirato alla serie, cfr. C. PELLEGRINO, *La scelta di Catia*, Mondadori, Milano 2015.

non più recentissimo<sup>19</sup> ma ancora assai attuale, Lampedusa è soprattutto un luogo duale, che vive di una spazialità doppia e incomunicabile. È come se, estremizzando i termini, esistessero due isole: quella turistica e quella fantasmatica, ma presente, esperita dai migranti, in centri di transito e detenzione la cui presenza è resa invisibile agli occhi dei villeggianti. Anche qui a entrare in gioco è soprattutto una dinamica di sguardi richiesti e negati, di una visibilità/mobilità discrezionale che determina chi possa appropriarsi dello spazio e secondo quali modalità. La narrazione dell'invasione ha in Lampedusa un proprio luogo privilegiato e l'isola si presenta come un autentico laboratorio extra-giuridico di nuove pratiche securitarie di tracciabilità e contenimento dispiegate sui corpi dei migranti in arrivo.

Se Lampedusa è uno spazio visivo e plurale, è naturale pensare che la narrazione delineata sino a questo punto abbia trovato riscontro anche nei racconti visivi che ne sono stati fatti. Il film *Fuocoammare* (Rosi, 2016) è da questo punto di vista fondamentale, soprattutto per la funzione riepilogativa che sembra svolgere nei confronti delle rappresentazioni che dell'isola sono state fornite. Esso è infatti in grado di giustaporre e articolare, sebbene non sempre in modo pienamente coerente, le diverse prospettive che hanno dato corpo all'immaginario italiano di Lampedusa con specifico riferimento alle migrazioni. La natura paradossale dell'isola intesa come costruzione scenica e ideologica si manifesta già dalla sequenza introduttiva: dopo un cartello dal contenuto già emblematico<sup>20</sup>, vediamo un'immagine del centro di accoglienza di Lampedusa, con le sue apparecchiature di rilevamento, mentre ascoltiamo la registrazione di una comunicazione radio fra un'imbarcazione in difficoltà e il personale della capitaneria di porto.

È, questo, un confronto di voci impossibile: mentre i migranti ricorrono al linguaggio della preghiera («In the name of God, please!»), l'addetto alle comunicazioni cerca invano di farsi ascoltare («Your position! Your position!»). La dimensione dialogica è qui completamente negata, come se le due voci provenissero da spazi (si potrebbe quasi dire dimensioni) diversi e non potessero in alcun modo comunicare. Questa doppiezza attraversa tutto il film, che appare strutturato attorno a due linee principali, destinate a intrecciarsi solo tangenzialmente. Da una parte, sottraendosi

<sup>19</sup> Cfr. F. SOSSI, *Storie migranti. Viaggio tra i nuovi confini*, Derive Approdi, Roma 2005.

<sup>20</sup> «L'isola di Lampedusa ha una superficie di 20km<sup>2</sup>, dista 70 miglia dalla costa africana, 120 miglia da quella siciliana. Negli ultimi 20 anni circa 400.000 migranti sono approdati a Lampedusa. Nel tentativo di attraversare il canale di Sicilia per raggiungere l'Europa, si stima siano morte 15.000 persone».

allo stereotipo della Lampedusa turistica, Rosi ci mostra – adottando uno stile che potremmo definire neoverista<sup>21</sup> – l'isola vissuta dagli abitanti. Il personaggio di Samuele, nel suo muoversi liberamente, ci introduce a esistenze abitudinarie, raggiunte dalle notizie dei naufragi per mezzo della radio, come se provenissero da uno spazio altro, lontanissimo da sé. In un'altra parte dell'isola vediamo invece lo spazio vissuto dai migranti, derivante da una somma di spazialità diverse eppure accomunate da una medesima logica di confinamento, dall'esercizio di un potere coercitivo su corpi che vengono privati del loro diritto alla mobilità. In questi nuovi campi del presente, «surrogati di patrie» nel senso arendtiano<sup>22</sup>, il proprio sé diviene incomunicabile, indivisibile: Rosi sottolinea con forza questo elemento, mostrandoci corpi che sono quasi sempre visti a distanza, dietro una superficie schermante come un monitor o un vetro.

Se *Fuocoammare* già propone una visione più complessa e plurale del rapporto fra spazio e identità nel contesto migratorio, *Io sto con la sposa* (Del Grande, Augugliaro, Al Nassiry, 2014) è senza dubbio un testo prezioso per il suo esplicito desiderio di contro-narrare l'esperienza di chi attraversa il Mediterraneo per giungere l'Europa. Dopo un cartello nero che – di nuovo – ha il sapore di una dichiarazione di poetica<sup>23</sup>, il film ci introduce al progetto dei registi di favorire, rischiando di essere incriminati, l'attraversamento dei confini europei di una serie di migranti. Il film si presenta sin da subito come un atto politico, nel quale anche il pubblico è invitato a schierarsi in prima persona contro il quadro legislativo esistente e a favore della libera movimentazione dei corpi. Ciò emerge in un efficace tentativo di riscrittura della «figura del migrante come un soggetto attivo, che non elemosina i propri diritti, bensì lotta e combatte per la loro affermazione»<sup>24</sup>.

Il tentativo primario è quello di far suggerire l'esistenza di una spazialità alternativa rispetto a quella della rigida compartimentazione delle identità e dell'impedimento dei movimenti, correndo a fianco delle strutture di segmentazione dello spazio e mettendone conseguentemente in

<sup>21</sup> Cfr. I. PERNIOLA, *Letà postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 119.

<sup>22</sup> Cfr. H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino 2009. Per maggiori approfondimenti sulla diffusione del modello del campo nella contemporaneità, cfr. G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005, pp. 131-211.

<sup>23</sup> «Il loro passaporto nelle ambasciate europee vale carta straccia. [...] L'Italia è solo un paese di transito. L'obiettivo è la Svezia. Dopo lo sbarco in Sicilia il viaggio riprende da Milano, in macchina [...]. Con le leggi sull'immigrazione attualmente in vigore non c'è altra soluzione. A meno che a quelle leggi non si decida di disobbedire. Noi l'abbiamo fatto».

<sup>24</sup> S. GUERINI ROCCO, *Il viaggio della sposa*, in «Cineforum», n. 539, novembre 2014, p. 24.

discussione il potere in quanto dispositivi<sup>25</sup>. Questa prospettiva emerge in diversi punti del film, come quando il gruppo è inquadrato nell'attraversamento – a piedi – del confine Italia-Francia a Ventimiglia; qui, attraverso una inquadratura di grande valore simbolico, vengono ripresi insieme il tragitto dei migranti e l'autostrada che le macchine percorrono per recarsi oltralpe. Due modalità di esperire lo spazio che risultano antitetiche, in quanto la prima si fonda sul preciso tentativo di circumnavigare il blocco che impedisce (ad alcuni individui) di attraversare la seconda. Anche nella casa cantoniera che il finto corteo nuziale occuperà di lì a poco il film evidenzia la necessità di un riposizionamento del proprio sé rispetto alle tematiche migratorie: mentre lo 'sposo' Abdallah scrive sui muri i nomi delle persone scomparse durante il viaggio che lo ha portato in Italia, vediamo emergere, ci rendiamo conto che quelle stesse pareti ospitano già le scritte lasciate dai migranti italiani che si recavano in Francia per lavoro, sfruttando proprio quel percorso. In questo passaggio emerge la natura palinsestica della memoria<sup>26</sup> che, questo è l'invito che ci viene rivolto, dovrebbe tenere in considerazione anche le esperienze del passato e farle risuonare con i casi del presente, per cogliere continuità strutturali che solitamente vengono trascurate.

Ancora diversa è la soluzione adottata da *Com'è profondo il mare* (2016)<sup>27</sup>, *web-serie* pensata per la fruizione su *devices* mobili composta da cinque brevi episodi. Sfruttando la natura immersiva dell'esperienza garantita dall'uso del *first person shot*<sup>28</sup>, che diventa qui il sintagma visivo prevalente, l'opera si propone di offrire uno sguardo diverso sul fenomeno migratorio, posizionando il suo spettatore nel pieno della drammatica esperienza di un salvataggio. È però nel quarto episodio che la serie raggiunge il suo apice drammatico, mostrandoci l'arrivo sulle spiagge dei resti del naufragio: ciabatte e altri piccoli oggetti vengono restituiti dalle onde e assumono la consistenza di 'frammenti di vite'. Immediatamente dopo, mentre la camera passa sulle spiagge, intravediamo i corpi depositati sulla sabbia, opportunamente lasciati fuori fuoco per non incorrere in una facile 'pornografia' del dolore. Il valore testimoniale di quelle immagini è inoltre

<sup>25</sup> Cfr. G. DELEUZE, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.

<sup>26</sup> Per maggiori approfondimenti sul palinsesto come metafora della memoria, cfr. A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2015.

<sup>27</sup> *Com'è profondo il mare*, <[http://www.repubblica.it/tecnologia/mobile/2016/11/21/news/\\_com\\_e\\_profondo\\_il\\_mare\\_webserie\\_verticale\\_come\\_ristabilire\\_un\\_criterio\\_di\\_verita\\_attraverso\\_il\\_video-152449064/](http://www.repubblica.it/tecnologia/mobile/2016/11/21/news/_com_e_profondo_il_mare_webserie_verticale_come_ristabilire_un_criterio_di_verita_attraverso_il_video-152449064/)> (ultimo accesso: 22.12.2018).

<sup>28</sup> Cfr. R. EUGENI, *La condizione postmediale. Media, linguaggi, narrazioni*, La scuola, Brescia 2015, pp. 50-63.

ulteriormente amplificato dalle registrazioni di alcuni interventi degli ascoltatori di Radio 24, che commentano le notizie dei naufragi ricorrendo proprio a quella retorica dell'invasione cui abbiamo già fatto cenno.

Le immagini di *Com'è profondo il mare* sono un ideale punto di conclusione per questa ancora parziale incursione nel territorio della politica delle immagini migratorie. La loro funzione primaria è infatti quella, per dirla con Pietro Montani<sup>29</sup>, di evidenziare un compito che viene in qualche modo affidato allo spettatore. La testimonianza di ciò che avviene sulle spiagge del Mediterraneo si trasforma così in un invito, se non in un'autentica ingiunzione, ad agire. Lavorare con le immagini delle migrazioni, per decostruirne i discorsi legittimanti ed evidenziarne la funzione retorico-politica è dunque, soprattutto nello scenario attuale, un compito eticamente necessario, che appare già inscritto nell'iconica fotografia di Alan, con cui abbiamo aperto (e ci sembra sensato chiudere) queste note provvisorie sul tema.

---

<sup>29</sup> Cfr. P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.