Università di Genova
DISFOR (Dipartimento di scienze della formazione)
Curriculum: "Migrazioni e Processi Interculturali" – XXXVI ciclo

ARTSONTHEMOVE

arti e migrazioni contemporanee

Dottorando: Milotta Antonino
Tutor: Queirolo Palmas Luca

Anno: 2019-2023

Ringrazio mia moglie Arianna, non solo per avermi sopportato e supportato in ogni momento di questo lungo ed intenso percorso pieno di crisi e successi, ma soprattutto per avermi insegnato la leggerezza calviniana, per non rimanere oppresso difronte alla violenza che lo studio delle migrazioni implica. Trarre il meglio dal peggio, anche quando quest'ultimo sembra prevalere.

Un sincero ringraziamento va inoltre a Luca Queirolo Palmas e a tutte le ricercatrici e ricercatori che gravitano attorno al laboratorio di Sociologia Visuale, per aver creduto fin dall'esperienza dell'opera collettiva "*Eufemia, I sommersi e i salvati*" al potere dell'arte, e alla capacità dello sguardo consapevole, di saper narrare attraverso gli strumenti del visuale realtà sociali complesse.

Dedico questa tesi a Mamadi, giovane migrante ivoriano conosciuto al confine francoitaliano di Claviere. La lezione più significativa datami in questa lunga esperienza di formazione e ricerca dottorale è arrivata proprio da lui, iniziandomi a quello che Sayad ha definito come "*Funzione specchio",* ovvero "*dell'occasione privilegiata che la migrazione costituisce per rendere palese ciò che è latente nella costituzione e nel funzionamento di un ordine sociale, per smascherare ciò che è mascherato, per rivelare ciò che si ha interesse a ignorare e lasciare in uno stato di 'innocenza' o ignoranza sociale, per portare alla luce o ingrandire ciò che abitualmente è nascosto nell'inconscio sociale ed è perciò votato a rimanere nell'ombra, allo stato di segreto o non pensato sociale*". Detto in altre parole, di come Mamadi nella sua condizione di migrante irregolare in un contesto di disparità di diritti, mi ha costretto a ripensarmi in funzione di quello che dico e mostro, nel sapere che produco e nell'identità sociale e politica che rivendico attraverso il mio lavoro di artista e ricercatore.

"*Io amo la tecnologia*". Esordisce così Mohamed (questo era per noi il suo nome prima della confessione) mentre decidevamo come e dove sederci attorno al tavolo di un ristorante. Avevamo invitato lui ed un suo conoscente per pranzo, con l'intenzione di raccogliere delle storie di vita. Rispondo "*anche io"*, tenendo tra le mani il mio IPhone. Anche Mohamed mi mostra il suo e dice che fa delle buone fotografie. Annuisco e ribadisco che "*con una macchina fotografica i risultati sono migliori, per una serie di caratteristiche ottiche, e che se avesse voluto fare delle prove, gli avrei fatto provare la mia*". Felice, mi dice di volerla provare, ed è così che inizio a spiegargli le informazioni base per l'utilizzo dello strumento. Le apprende alla velocità della luce e subito dopo mi dice "*adesso sono io che intervisto te!*". Stupito e imbarazzato non posso fare altro che accettare, ed è così che mi ritrovo puntata in faccia una videocamera con relativo microfono.

Prima di andare avanti a raccontare l'intervista, voglio precisare il contesto che ci ha portati in quel tavolo di un ristorante a Claviere, a centinaia di metri dal confine Italo Francese. Il giorno prima Chiara, del nostro gruppo di ricerca, riesce ad entrare in contatto con Mohamed fuori dalla stazione Oulx. Lo rincontriamo in occasione del campo organizzato degli anarchici al confine e proprio in quell'occasione lo invitiamo ad unirsi a noi per pranzo.

Ritorno sul "*adesso sono io che intervisto te*" per sottolineare quanto mi sentissi in imbarazzo, dato che fino a quel momento avevo a malapena parlato con Mohamed, figuriamoci intervistato. Molto probabilmente la sua capacità di leggere ed interpretare alcune situazioni, lo aveva portato a farsi un'idea distorta di quello che stavamo provando a fare, anche con la videocamera. Apre l'intervista usando un classico format da radio e tv, continui riferimenti ad un possibile pubblico fruitore. Trovo questo aspetto molto significativo, in quanto la sua interpretazione di quel momento, molto probabilmente ci collocava dentro al contesto giornalistico, con le relative ripercussioni in termini di risonanza e possibile esposizione mediatica della sua persona.

Usa un lessico puntuale, con una capacità di argomentare i temi della migrazione che spiazzano tutti. Inizia così: *Siamo con il signor Antonio… adesso faremo un po' di domande, a cui lui ci risponderà, se vuole ovviamente! Cosa fai nella vita? Che cos'è l'immigrazione? Mi dice cosa pensa dell'immigrazione clandestina? Lei ha già migrato da una parte all'atra? Mi dice perché lei ha deciso di lasciare la sua terra e andare da un'altra parte? Abbiamo notato che quando vengono qua i ragazzi sono respinti, non riescono a passare la frontiera per andare altrove, per vivere i loro sogni, mi può dire cosa ne pensa di questa cosa? Quando i minorenni vengono qua, loro hanno al cento per cento la possibilità di riuscire a passare, mentre quelli maggiorenni sono sempre respinti, lei sa perché questa cosa succede?*

Finita l'intervista, tra me e me mi rendo conto che è la prima volta che ne rilascio una in questo modo, senza aver preparato o immaginato niente. A delle domande chiare e mirate, rispondo usando lo stesso schema, anche se l'elemento più rilevante di tutto ciò è che durante questo momento di apertura e inversione, molto probabilmente succede qualcosa che sblocca la fiducia tra me e Mohamed. Durante il resto del pranzo continuiamo a confrontarci del più e del meno con estrema naturalezza. Parliamo di fotografia e di rappresentazione del sé attraverso l'uso dei social, di rotte e direzione, di ricongiungimenti e amicizie. Dice di voler andare a Parigi, anche se non conosce nessuno, ma di non essere spaventato per questo. Poco dopo l'attenzione si sposta sul suo amico, anche lui racconta parte della sua storia, ma Luca pone a Mohamed la stessa domanda che avevo fatto io pochi minuti prima "*se a Parigi conosceva qualcuno*?" a questa domanda lui risponde di si, di avere amici e conoscenti, andando in netto contrasto con quello che mi aveva detto qualche minuto prima. Io mi rendo conto di questa cosa e lui capisce dal mio sguardo di non essere stato coerente nel suo racconto. Cala il gelo e cambiano le nostre espressioni. Finito di pranzare mi fa segno di andare via da lì, e con la scusa di spostarci all'esterno per fare delle fotografie, usciamo dal locale e parte subito uno sfogo. Esordisce con *"io mi chiamo Mamadi ed è da ieri che vi dico cazzate"*. Sono incredulo e stupito, ma allo stesso tempo felice di avere conquistato la sua fiducia, mi dice che la mia storia lo ha colpito perché conosce Alcamo, il mio luogo di nascita in Sicilia, e che lui negli ultimi anni era stato a Marsala e aveva legato tantissimo con la gente del posto. Continua dicendo che ha detto cazzate perché ha paura di raccontare la verità a delle persone che non conosce, che possono rappresentare una minaccia verso i suoi obiettivi. Continua lo sfogo argomentando le sue ragioni e poco dopo apre il suo portafoglio e mi mostra una patente di guida italiana e una tessera di bagnino qualificato, sottolineando come nella sua lunga permanenza in Sicilia è riuscito a fare molte esperienze lavorative e personali. Mi racconta che quando era in possesso del permesso di soggiorno italiano era stato a Parigi per richiedere il passaporto tramite l'ambasciata del suo paese, e che adesso che il suo permesso di soggiorno italiano era scaduto non poteva più recarsi in Francia liberamente. Qualche giorno prima del nostro incontro era stato contattato dall'ambasciata della Costa d'Avorio a Parigi per la consegna del passaporto. Per questo aveva preso un volo da Palermo a Milano e successivamente raggiunto in treno la Val di Susa e Claviere, per provare a passare il confine e ritornare in Francia per ritirare il Passaporto. Durante il nostro confronto continua a guardarsi attorno, molto intimidito dalla massiccia presenza di forze di polizia nella cittadina, presenti per il raduno degli anarchici. Spera di poter raggiungere il prima possibile il suo obiettivo ed avere i documenti in regola per potersi muovere con serenità.

Ci salutiamo e promettiamo di rimanere in contatto scambiandoci i riferimenti social, non a caso l'account del suo Instagram era Mamadi_... L'indomani, utilizzando la chat del social, mi comunica di essere riuscito a passare il confine e di essere in viaggio verso Parigi. Sono molto felice per lui,

anche se in un successivo messaggio vocale mi riferisce di essere preoccupato, perché in Francia lo hanno informato che una volta recuperato il suo passaporto, dovrà tornare in Italia nello stesso modo di come è arrivato, usando testualmente le sue parole "*attraversando la foresta*". Gli hanno detto che senza il permesso di soggiorno, rimane in ogni caso complicato regolarizzare la sua posizione. Nei giorni successivi, Mamadi mi ha informato che vuole rimanere a Parigi, non si sente di tornare in Italia nello stesso modo in cui l'ha lasciata. Dipenderà tutto se riuscirà ad avere un permesso di soggiorno in Francia. Ci siamo promessi che in un modo o nell'altro ci ritroveremo, o a Genova o a Parigi, per sviluppare un video o delle fotografie insieme.

Figura 1 Mamadi fotografato durante l'intervista

Nonostante siano passati diversi anni, siamo ancora in contatto social con Mamadi. Adesso vive e lavora in un supermercato della catena Carrefour in Francia, tra Lione e Marsiglia. Durante una chiacchierata sulla chat di Instagram, dove lui ha ricordato il momento del nostro incontro, mi sono permesso di esternare tutta la mia gratitudine per quello che era riuscito ad insegnarmi in quelle poche ore passate insieme, e di come abbia condizionato la lavorazione del film e il mio percorso più in generale. La sua risposta, contornata da una serie emoticon che evocavano gratitudine ed emozione, puntava sul fatto che anche per lui quel momento è rimasto impresso nella sua memoria, e che non lo dimenticherà mai. Per una serie di sfortunate contingenze temporali, non siamo ancora riusciti ad incontrarci né in Italia né in Francia, anche se la promessa di fare qualcosa insieme rimane sempre aperta. Magari, con la giusta distanza riusciremo entrambi a rianalizzare quei materiali che ad oggi sedimentano dentro un hard disk, per trasformarli in una nuova opera o docufilm.

Indice

Pag.

1. Introduzione 11
2. Struttura della tesi 21

3. '***Da soli insieme***', l'autorialità nel gruppo misto di ricerca 25

1ª parte

4. Il caso ***'Eufemia, i sommersi e i salvati'***. Opera collettiva tra arte contemporanea e ricerca sociale
   - 4.1. Premessa 35
   - 4.2. Riflessioni sul metodo 37
   - 4.3. Eufemia tra Genova e Nizza 41
   - 4.4. Eufemia tra Ventimiglia e Mentone 48
   - 4.5. Il workshop '*Animare*', sperimentare metodologie partecipative 60

5. Il caso ***'Il rituale del passaggio'***. Intervistare attraverso le immagini: autorialità, contaminazioni e collaborazioni nella produzione del docufilm
   - 5.1. Premessa 65
   - 5.2. Il confine franco-italiano di Claviere 67
   - 5.3. Portare avanti un lavoro partecipativo: l'esperimento del teaser 69
   - 5.4. Riformulare le metodologie partecipative: l'intervista attraverso le immagini 70
   - 5.5. Le trascrizioni delle interviste 73

6. Il caso '***Tanimar, crocevia mediterraneo***'. Sperimentare metodologie che estendono gli orizzonti e le utenze delle pratiche partecipative
   - 6.1. Premessa 77
   - 6.2. '*FilMare*', fare immagini in movimento 79
   - 6.3. Riflessioni sui metodi 81
   - 6.4. L'editing come strumento di scrittura creativa 91
   - 6.5. La costruzione dello sguardo 92

2ªparte

7. **'*Io sono confine___I am border*'**. Una mostra come dispositivo di ricerca sociale sul fenomeno migratorio.
7.1. Premessa 97
7.2. Stato dell'arte. 100
7.2.1. Immagini monumentali, focus Lampedusa 102
7.3. Casi studio 105
7.4. Una mostra come dispositivo di ricerca sociale 108
7.5. La ricerca delle opere 109
7.6. La curatela 110
7.7. La selezione delle opere 112
7.8. L'allestimento 174
7.9. Le metodologie adottate ai fini della ricerca 193
7.9.1. La costruzione del questionario 194
7.9.2. Dalla mediazione culturale '*museale*' all'osservazione partecipante 196
7.9.3. La somministrazione dei questionari 197
7.9.4. Sul libro firme, tra messaggi lasciati e appunti presi '*stile diario di campo*' 199
7.10. Analisi dei questionari 207
7.10.1. Analisi preliminare 208
7.10.2. Analisi di elementi testuali apparsi nei questionari 209
7.10.3. Analisi statistica primaria e visualizzazione dei risultati 215

8. Conclusioni 221

9. Bibliografia 230
10. Sitografia 234
11. Filmografia e videografia 235

1. **Introduzione**

La presente tesi è il frutto della ricerca dottorale in '*Migrazioni e processi interculturali'* che ho portato avanti negli ultimi tre anni grazie all'Università di Genova (DISFOR). Fin dalla scrittura del progetto preliminare di ricerca, utile al fine della valutazione per accedere al dottorato, l'intento del mio lavoro era quello di individuare tutte quelle produzioni culturali, portate avanti da artiste e artisti contemporanei, che avevano affrontato il tema delle migrazioni nelle rispettive opere, progetti e ricerche. Questa necessità nasceva come risposta ai numerosi interrogativi e riflessioni che la produzione dell'opera '*Eufemia i sommersi e i salvati*' mi aveva stimolato. L'opera commissionata dal Laboratorio di Sociologia Visuale, sotto indicazioni della curatrice Anna Daneri, al collettivo artistico Milotta/Donchev di cui facevo parte, prevedeva di mettere insieme numerosi materiali, prodotti durante le ricerche portate avanti al confine di Ventimiglia, nel tentativo di accorpare sotto un unico display il materiale raccolto e prodotto.

Questa esperienza mi aveva letteralmente immerso in acque profonde, stimolando ed alimentando il desiderio di far emergere ulteriori considerazioni da queste acque. L'approccio interdisciplinare del progetto, che ha visto coinvolti ricercatori, sociologi, attivisti, etnografi, geografi, fotografi, curatori e studenti, sottolineava la forza della visione d'insieme; nel tentativo di costruire un nuovo quadro metodologico che potesse includere la ricerca artistica, come ulteriore strumento per riflettere sul fenomeno delle migrazioni e sulla possibilità di utilizzare un'opera come fulcro di restituzione e indagine. Non a caso, scopriremo nei capitoli successivi quello che siamo riusciti ad attivare grazie a *Eufemia;* l'opera sul confine di Ventimiglia, che più e più volte ha valicato quello stesso confine, negato ai viaggiatori irregolari che hanno prodotto i disegni, e di conseguenza parte dell'opera.

Le lezioni proposte durante il primo anno di formazione dottorale sono state fondamentali per introdurmi, e farmi entrare in punta di piedi all'interno del mondo della ricerca sociale ed etnografica. Approcci e metodologie che mi hanno permesso di ampliare, non solo il campo delle possibilità che si possono attuare durante la fase di ideazione di un'opera audiovisiva, ma contemporaneamente di riflettere su dove si può spingere oggi l'arte – che fa della ricerca una costante – e dove bisogna far proseguire il discorso ai ricercatori del sociale. Due mondi apparentemente convergenti, ma ad oggi, come la metafora dei binari ferroviari che in prospettiva sembrano ricongiungersi, ma che nella realtà seppur vicini, sono ancora separati l'uno dall'altro.

Nello specifico, la didattica trasversale svolta esclusivamente online – dato il particolare momento storico legato alla diffusione del covid 19 – e nonostante le tecnologie messe in atto per cercare di rendere la lezioni più fluide ed efficaci possibili, sono state parecchio difficoltose per differenti motivi. La mancanza di una relazione diretta sia con i docenti che con gli altri dottorandi dei

curriculum di Psicologia, Sociologia, Scienze politiche, ha reso tutto più freddo e distaccato, non favorendo un proficuo e costante interscambio. Aggiungo inoltre, che la trasversalità dei temi trattati mi ha letteralmente messo alla prova, evidenziando tutte le mie lacune su molti degli argomenti analizzati, ma allo stesso modo, stimolato a fare dei passi avanti rispetto alle mie competenze e fornito elementi utili a saper leggere e interpretare dati. Anche la didattica curricolare è stata svolta quasi esclusivamente online, ed è stata particolarmente utile per avvicinarsi alle ricerche dei vari docenti e ricercatori che hanno condiviso approcci e metodi, attraverso l'esposizione delle loro pubblicazioni più significative. Uno degli aspetti che più mi ha interessato e allo stesso tempo meravigliato, è stato l'utilizzo delle immagini, che siano statiche o in movimento, come strumenti ampiamente usati nella ricerca sociale. Illustrazioni, fotografie, video e documentari sono media sempre più presi in considerazione nelle scienze sociali, riaffermando a mio modo di vedere il valore dell'arte; che da oltre un secolo è sempre stato associato e collocato alla mera decorazione e rappresentazione. Tuttavia, queste ricerche stentano a dotarsi di un quadro unificante, sia a livello pratico che teorico, dato che sono rarissime e difficilmente visibili le ricerche nell'attuale panorama accademico italiano. Inoltre, l'esperienza dei cinque giorni di ricerca etnografica, svolta nel 2021 in occasione della '*Prima scuola di formazione all'etnografia delle migrazioni*', è stata fondamentale per addentrarsi nel lavoro di campo. Vivere a stretto contatto con il gruppo di ricerca, formato da professori, assegnisti e altri dottorandi, è stato utile per capire come muoversi nel campo d'indagine e mi ha anche permesso di mettere in atto alcune metodologie apprese durante la scuola di video partecipativo e cinema documentario, che avevo frequentato nei mesi antecedenti. Metodologia di produzione audiovisiva che si realizza attraverso laboratori di formazione tecnica, da un lato (come usare la videocamera, in tipo di taglio fotografico, le tecniche di montaggio, ecce cc) e dall'altro ragionare e discutere collettivamente, tra utenti e formatori, dei materiali prodotti e come usarli al fine della produzione di un film documentario. Da questa esperienza, non a caso, è nato il film '*Il rituale del passaggio*', opera filmica in cui la costruzione della voce fuori campo si è trasformata in una nuova metodologia d'intervista.

La *'Seconda scuola di formazione all'etnografia delle migrazioni',* si è invece svolta dal 2 al 6 di maggio 2022, su *Raj*, barca a vela del progetto *Ermenautica*[1] gestito dall'antropologo Matteo Aria dell'Università Sapienza di Roma. Cinque giorni di formazione e navigazione nel Mar Ligure (da Chiavari a Nizza), non solo sui temi del saper stare in mare, l'essere equipaggio e vivere a stretto contatto nel contesto barca, ma anche sull'idea di sperimentare una nuova forma di didattica fuori dal contesto dell'aula universitaria. Nel quadro di una nuova centralità dello spazio marittimo del

[1] Ermenautica-Saperi in Rotta è un progetto nato da studenti/esse, docenti e marinai/e, con le finalità di esplorare, navigando a vela, il mare come campo di azione collettiva e di analisi teorica.

Mediterraneo, come luogo attraversato e trasformato da flussi di persone e di merci, abbiamo voluto varcare il confine marino franco-italiano di Ventimiglia, per sperimentare cosa implica e come funziona un attraversamento confinario su una barca. Il lavoro di preparazione al campo e l'organizzazione in sito degli incontri con docenti e ricercatori, è stato possibile grazie al lavoro di ricerca realizzato nel quadro del Prin ASIT[2] del 2017.

La formazione su *Ermenautica* è stata fondamentale per il successivo progetto di ricerca, in cui come artista e ricercatore sono stato coinvolto. Il Prin "MOBS" del 2020 (*Mobilities, solidarities and imaginaries across the borders: the mountain, the sea, the urban and the rural as spaces of transit and encounters*). Questo coinvolgimento si è concretizzato ad oggi in due missioni: una nel canale di Sicilia lato italiano e maltese (Pantelleria, Lampedusa, Linosa, Gozo e Malta) dal 26/09/22 al 11/10/22; una seconda missione sempre nel canale di Sicilia, lato Tunisia (Monastir, Mahdia, Sfax e Kerkennah) dal 1 al 14 ottobre 2023; una terza missione è invece in programma per la fine 2024. Un'originale etnografia del mare e sul mare, portata avanti osservando le relazioni fra i soggetti principali che lo abitano, e nel contesto in cui si dispiegano, ovvero nei porti, nelle missioni di soccorso, nelle campagne di pesca, nelle iniziative di controllo e sorveglianza. Da queste ultime ricerche sono nati differenti lavori: due film, configurabili anche come installazioni video, un catalogo in italiano e arabo, sotto il titolo di '*Tanimar, crocevia mediterraneo*', oltre al contributo sul libro '*Crocevia mediterraneo*' curato da Anderlini J. e E. Fravega e pubblicato nel 2023 da Elèuthera.

Scrivendo questa introduzione mi sono reso conto che l'elemento più rilevante che emerge, compresa la scuola "*Terzo Paese, arte contemporanea, migrazione e auto-narrazione*" a cura dell'associazione Isole[3], è che tutte le esperienze di formazione, missioni, corsi e scuole frequentate, sono state fondamentali, non solo per fare il punto sulla parte principale della mia ricerca, legata alla mostra '*Io sono confine__I am border*', chiarendo aspetti legati alle metodologie e approcci da adottare in questa sperimentale etnografia all'interno del dispositivo mostra, ma anche per identificare le basi teoriche e pratiche per iniziare una riflessione sull'artista come autore e ricercatore. Non a caso da queste esperienze formative sono sempre nati dei lavori, opere o pubblicazioni, che a sua volta mi hanno portato ad essere io l'autore, il relatore e il ricercatore a parlare delle metodologie creative sperimentate, teorizzate e messe in atto.

In relazione alla mostra '*Io sono confine__I am border*', processo di ricerca e azione continuativo, che mi ha coinvolto in modi e tempi differenti per tutta la durata del dottorato, mi preme sottolineare come la ricerca preliminare, portata avanti nel primo periodo del dottorato, sia stata particolarmente lenta e problematica.

[2] Prin ASIT (De-bordering activities and citizenship from below of asylum seekers in Italy. Policies, practices, people).

[3] Associazione Isole è un'associazione culturale fondata a Palermo da Meli C., D'Ambrosio B. e Meli M.

Figura 2 Locandina mostra ed eventi collaterali *'Io sono confine__I am border'*

La pandemia da covid 19, con relative restrizioni, ha reso impossibile la ricerca presso biblioteche specializzate, fondazioni per l'arte contemporanea e archivi museali, restringendo di molto le modalità che prevedevo inizialmente per far ricerca. L'unico elemento a mio favore, per non rimanere inattivo, è stato quello della conversione digitale che molti archivi e musei hanno adottato, anche come risposta all'emergenza sanitaria. Per questi motivi mi sono concentrato a fare ricerca tramite cataloghi di mostre in mio possesso o disponibili online, papers, articoli e portfolio review di artiste italiane e italiani o straniere di base in Italia, al fine di individuare tutte quelle produzioni culturali (opere visuali, installazioni, film e video d'artista) che avevano affrontato tematiche migratorie. La ricerca abbraccia un arco temporale di circa 20 anni - dai primi del 2000 ad oggi - e vuole mappare la situazione italiana, visto che l'Italia rappresenta un nodo fondamentale delle migrazioni contemporanee, che riunisce sia la rotta proveniente dal corno d'Africa, che quella balcanica. Un crocevia, un fenomeno che da nord a sud ci vede tutti coinvolti, e che da anni ormai sta creando un forte dibattito sia nelle narrazioni politiche che sociali. Prendere in esame l'area italiana non ha escluso le esperienze di artisti stranieri, che in qualche modo hanno condotto periodi di formazione, ricerche e progetti con una ricaduta culturale sul nostro territorio.

Una delle domande della mia ricerca era quella di capire se le produzioni artistiche legate ai temi migratori, hanno in qualche modo, e in quale misura, cambiato le percezioni dell'opinione pubblica, e dato un contributo nell'abbattere i confini e i pregiudizi che aleggiano attorno al fenomeno.

Giorno dopo giorno, anche grazie al prezioso contributo delle curatrici Anna Daneri e del collettivo curatoriale Pierre Dupont (Giulia De Giorgi, Michela Murialdo e Roberta Perego), la lista delle opere

e progetti legate alle migrazioni diventava sempre più consistente ed esaustiva. Un elenco in grado di restituire la complessità che lo studio delle migrazioni implica e di tutte quelle ripercussioni sociali che a cascata scatena: migrazioni e mediterraneo, migrazioni e colonialismo, migrazioni e corpo, migrazione e lavoro, migrazione e attraversamento irregolare del confine, fino alla funzione dell'Europa in questo nuovo quadro interculturale.

Parallelamente alla ricerca degli artisti e la creazione di un archivio offline, mi sono dedicato a scrivere un progetto di mostra per sottoporlo in prima istanza al Comune di Genova, per l'utilizzo degli spazi del Museo di Arte Contemporanea di Villa Croce. Nonostante sia riuscito a trovare sponsorizzazioni private da diverse società ed enti disposti a finanziare la mostra, dato che le politiche culturali del Comune di Genova tendono ad accogliere e prendere in considerazione solo progetti auto sostenibili, non arrivava il benestare da parte dell'Assessora alla Cultura. Malgrado il parere favorevole della Direttrice del museo e risolto il problema budget, dopo mesi e mesi di attesa non è mai arrivata una risposta. L'adesione dell'Assessora alla Lega di Salvini ha chiarito ogni silenzio, evidenziando che a quel punto non si trattava più di un problema di qualità artistica ed economica della proposta, come si vociferava all'interno dello staff museale, ma di un problema di natura politica e sociale. Dopo mesi di attesa, come risposta alla mancata autorizzazione per lo svolgimento della mostra, in uno dei musei civici cittadini, è arrivata una risposta che sottolineava come la mancata autorizzazione, da parte degli uffici competenti del Comune era legata all'apertura del MEI, ovvero il "Museo Nazionale dell'Emigrazione Italiana" ospitato all'interno della Commenda di San Giovanni di Prè. L'impiego di spazi museali comunali, per un progetto, che secondo loro replicava la mission del MEI, non giustificava il destinare altre risorse pubbliche a queste tematiche. Anche in questo caso emerge che, o non avevano letto adeguatamente il progetto o lo avevano letto e compreso, identificandone il posizionamento politico/scientifico e la missione sociale che stava dietro alla mostra. Il MEI, già dell'acronimo (Museo dell'Emigrazione Italiana) richiama il periodo storico di "*quando eravamo noi a migrare altrove"*, a differenza dei temi legati alla mostra "*Io sono confine*", che si interrogavano sulle migrazioni contemporanee, ovvero quelle che da almeno trent'anni stanno rendendo l'Italia protagonista di questo fenomeno di portata epocale.

Un museo, il MEI, che si presenta come riportato sul sito ufficiale "*empatico, multimediale e interattivo, dove "fare esperienza"; l'ultima frontiera dell'innovazione nei musei. Vedere, ascoltare, imparare e mettersi alla prova, negli allestimenti scenografici…*", ma che se studiato e osservato ravvicinatamente, mostra solo un provincialismo di base. A quale utenza è rivolto questo museo che parla in dialetto e con rappresentazioni e messe in scena degne dei peggiori teatrini popolari? Far fare esperienza a chi? Qual è la sua missione, il suo pubblico? Se come obiettivo primario era quello di un museo didattico, in grado di parlare alle nuove generazioni attraverso la multimedialità, il risultato

dal mio personale punto di vista è disastroso. Un museo che se avesse mantenuto la sua vocazione di grande archivio, come in parte è, dove poter attingere informazioni e dati legate ai flussi dell'emigrazioni italiane tra 800 e 900, avrebbe sicuramente mantenuto un grado di serietà e utilità. Invece l'importante investimento economico destinato al museo è stato utilizzato per gli allestimenti multimediali e produzioni dei set e performance, lasciando di fatto la parte dell'archivio in sospeso. Sarebbe bastato prendere come riferimento il MUNTREF[4], Museo de la Inmigración di Buenos Aires, che oltre ad essere un archivio fisico e virtuale, con annesso museo della memoria che mette in mostra, attraverso l'esposizione di oggetti o la ricostruzione di ambienti reali legati a quel luogo; dato che ancora oggi il museo sorge nell'edificio che da sempre ospita gli uffici governativi della Dirección Nacional de Migraciones[5]. Un museo che attraverso la sua collezione permanente, e le continue iniziative e incursioni legate al contemporaneo, è divenuto un rifermento internazionale per lo studio delle migrazioni e le sue rappresentazioni. Non a caso le sue collezioni sono messe continuamente in dialogo con opere di artisti contemporanei che lavorano sulle migrazioni. Mi è capitato infatti nel 2022 di essere invitato alla BIM[6] (Bienal de la Imagen en Movimiento) che si svolge ogni due anni all'interno del museo, per mostrare una mia opera video che indagava l'abitare migrante tra le città di Genova e Buenos Aires. In risposta a quanto accaduto, ho provveduto a ricercare un nuovo spazio espositivo dove attivare la mostra e la successiva fase della ricerca. Una risposta favorevole era arrivata dalla Direttrice e dal Presidente di Palazzo Ducale fondazione per la cultura, dimostrando un sincero interesse a sostenere il progetto, anche se successivamente una serie di problematiche, in primis la richiesta di gratuità della mostra - fondamentale per la riuscita del progetto -, hanno anche in questo caso fatto saltare gli accordi preliminari. In termini di utenza, l'allestimento a Palazzo Ducale, uno degli spazi culturali più attivo e vivace in città, avrebbe potuto presagire un importante coinvolgimento di pubblico fruitore. Elemento fondamentale in relazione alla seconda parte della ricerca, che prevedeva di utilizzare lo strumento del questionario e la metodologia dell'osservazione partecipante, per raccogliere dati e impressioni sul pubblico della mostra in relazione alle opere esposte. Dopo un anno e mezzo di attese, l'unico spazio del capoluogo ligure dove sono riuscito ad attivare la mostra è stato da Primo Piano[7]**,** spazio di proprietà del Comune, ma affidato tramite convenzione a dei privati imprenditori che gestiscono l'adiacente hotel 'Palazzo Grillo'. Uno spazio specializzato nella fotografia contemporanea, ma che da anni porta avanti anche mostre legate a tematiche di denuncia ed emergenze sociali. Le difficoltà nell'attivare una mostra come quella che avevo immaginato, in uno spazio con caratteristiche differenti rispetto ai luoghi predisposti alle grandi

[4] https://untref.edu.ar/muntref/es/museo-de-la-inmigracion/
[5] https://www.argentina.gob.ar/interior/migraciones
[6] La BIM è una biennale organizzata da CONTINENTE – Centro di ricerca e sviluppo di progetti legati alle arti audiovisive – e prodotto da UNTREF.
[7] https://www.hotelpalazzogrillo.it/page.php?pid=19&title=primo-piano

mostre – grandezza e numero di sale limitate, mancanza di personale per la gestione della mostra, collocazione fuorimano rispetto alle istituzioni museali cittadine – ha rappresentato un grosso ostacolo, mettendomi nella condizione di dover ridisegnare non solo il percorso espositivo, ma anche la comunicazione, e cercare nuove collaborazioni per la gestione. Nonostante il ridimensionamento, che è consistito nell'allestimento di un numero inferiore di opere, con la conseguenza di una diminuzione dei micro-temi trattati, la mostra si è rilevata un successo sia di critica che di pubblico. Posso affermare che in termini di qualità della proposta e partecipazione di pubblico erano anni che la città di Genova non assisteva ad un evento di questa intensità. La mostra inaugurata il 3 marzo 2023, a pochi giorni dal dramma della strage di Cutro del 26 febbraio 2023, ha rappresentato un momento di presidio e sostegno, non solo alla cultura cittadina – carente da anni sull'arte contemporanea – ma anche e soprattutto, come momento di partecipazione attiva per denunciare quello che il regime confinario europeo e di conseguenza le scelte politiche del governo italiano hanno prodotto, ovvero la morte accertata di 94 persone, di cui 35 minori.

Questa importante partecipazione non è passata inosservata agli stessi amministratori comunali, che nei giorni a seguire si sono avvicendati per visitare la mostra e indagare quali strategie avevamo adottato per la sua riuscita. Non capendo che un progetto come quello proposto, non si costruisce in pochi giorni o mesi, ed esclusivamente con uno sforzo economico sostanziale a favore di uffici stampa e pubblicità, ma attraverso un coinvolgimento attivo sul territorio con associazioni e centri culturali e sociali, musei e spazi indipendenti, docenti di scuole, università e accademie ecce cc. Difatti il nostro investimento in ufficio stampa e pubblicità è stato davvero irrisorio, a differenza dei km percorsi per andare a presentare personalmente il progetto nelle scuole e negli uffici, o le ore passate davanti al computer per inviare mail e partecipare ad incontri online. Un altro elemento fondamentale per la riuscita della mostra è stato quello di organizzare degli eventi collaterali, con personalità rilevanti nel mondo dell'arte e delle migrazioni. Iain Chambers, Federico Rahola, Sandro Mezzadra e Shahram Khosravi, sono stati i protagonisti di due differenti incontri pubblici, uno all'apertura e l'altro a chiusura della mostra. Pensati inizialmente per la sala conferenze dell'hotel Palazzo Grillo, solo uno alla fine si è svolto nel luogo predefinito.

Come sottolineato precedentemente, la numerosa partecipazione all'inaugurazione della mostra e di conseguenza alla conferenza, ha destato malumori alla maggior parte del pubblico rimasto fuori dalla sala per problemi di spazio e accessibilità. Per questo motivo ci siamo subito mobilitati per cercare un nuovo spazio per il secondo incontro, che grazie alla gentile concessione della sua direttrice si è svolto al Teatro della Tosse "*la claque"*. L'aver spiegato al pubblico le ragioni che ci hanno portato ad utilizzare quegli spazi privati e limitati in termini di capienza, a differenza di altri pubblici capaci di accogliere un numero maggiore di persone, ci ha permesso di riequilibrare l'atmosfera magica di

quel momento. Inoltre, la presenza di Simohamed Kaabour primo consigliere comunale di origine straniera del Comune di Genova, è stata fondamentale in termini di rappresentanza politica, e ci ha inoltre permesso di portare questa istanza in un successivo consiglio.

Figura 3 Evento collaterale Palazzo Grillo

Il primo incontro, pensato come presentazione del progetto di ricerca e curatoriale, ha messo in dialogo Iain Chambers[8] con Federico Rahola[9] su dinamiche legate alla questione mediterranea (*migrazione, confini e arte contemporanea)* e dell'importante ruolo dell'arte nella definizione di modernità. Da un lato dall'Atlantico nero al Mediterraneo nero, per interrogarci come questa modernità sia subordinata alla moltiplicazione dei confini, con relativi limiti di identità e apparenza; dall'altro l'arte come dispositivo che promuove un linguaggio critico, in cui non si tratta tanto di sociologia o di storia dell'arte, ma di arte come sociologia e storia. Lo smantellamento dell'estetica kantiana con la scomparsa dell'oggetto d'arte, proposto dalla gestione di '*documenta 15'*[10] dal collettivo indonesiano '*Ruangrupa*'[11], e le esperienze di Chambers a Kassel come membro del collettivo '*Jimmie Durham & A Stick in the Forest by the Side of the Road'*[12] gli hanno offerto la possibilità di sperimentare pratiche sovversive e di rovina di una certa estetica di matrice "*europea*"

[8] Iain Michael Chambers è un antropologo, sociologo e studioso di studi culturali britannico
[9] Federico Rahola è ricercatore e professore in Sociologia dei processi culturali all'Università di Genova
[10] documenta è una delle più importanti manifestazioni internazionali d'arte contemporanea europee, che si tiene con cadenza quinquennale nella città tedesca di Kassel
[11] Ruangrupa, il gruppo di artisti indonesiani incaricati di curare la quindicesima edizione della grande mostra
[12] Jimmie Durham & A Stick in the Forest by the Side of the Road è il nome del collettivo artistico, nato dall'idea dell'artista contemporaneo Jimmie Durham, come gruppo di arsisti di una comunità on the road" che lo hanno affiancato durante documenta quindici.

e di lavorare all'interno del canone dell'arte con nuove istanze non autorizzate. Optare per il suo abbandono "*Fanoniano*", che sostiene una terra di confine dove soggetti imprevisti esercitano il loro diritto a narrare, proponendo altre poetiche e politiche s/radicate in una modernità migrante.

Figura 4 Evento collaterale Teatro della Tosse "la claque"

Il secondo incontro, pensato a chiusura della mostra come momento di riflessione generale sul tema dei confini, metteva in dialogo Sandro Mezzadra[13] con Shahram Krosravi[14], a partire dalle riflessioni legate al suo libro *'Illegal" Traveller: An Auto-Ethnography of Borders'* (Palgrave, 2010), tradotto e pubblicato per la prima volta in Italia da Elèuthera nel 2019 come '*Io sono confine',* da cui la mostra ha preso in prestito il titolo. Una pubblicazione dal mio personale punto di vista fondamentale, particolarmente importante e significativa, in quanto unisce la ricerca etnografica, al racconto della migrazione vissuta in prima persona dallo stesso autore. Il testo interroga il concetto e la definizione di frontiera, restituendo attraverso la tecnica dell'auto-narrazione, l'esperienza tangibile "dell'essere trasformati in confine". In occasione di questo secondo convegno, è stato inoltre, presentato il film '*Chronicles of that tim'e*[15] del collettivo Maria Iorio e Raphaël Cuomo[16].

Il film ha ricevuto il premio speciale della giuria al festival Visions du Réel[17] nel 2021, ed è stato creato per lo più da materiali rimasti inutilizzati da altri loro progetti (tra cui '*Sudeuropa'* presente in

[13] Sandro Mezzadra insegna Filosofia politica nell'Università degli Studi di Bologna ed è "adjunct research fellow" presso l'Institute for Culture and Society della Western Sydney University.
[14] Shahram Krosravi è un antropologo iraniano e professore di Antropologia Sociale all'Università di Stoccolma.
[15] Chronicles of that time è un film del 2021 (76:00 min, arabo/italiano/francese, sottotitoli: inglese/francese)
[16] Maria Iorio e Raphaël Cuomo sono due artisti visivi e registi con base a Ginevra e Berlino.
[17] Visions du Réel è un festival di documentari di fama internazionale che si tiene ogni anno a Nyon, in Svizzera.

mostra nello spazio denominato "*cinemino*") girati nell'area del Mediterraneo, nel tentativo di sfidare e ribaltare un immaginario eurocentrico.

Termino questa introduzione, identificando le domande implicite che hanno mosso questa ricerca e che essenzialmente rispondono a delle necessità pratiche e metodologiche: per iniziare, come può la pratica artistica e il linguaggio dell'arte essere utilizzato in qualità di strumento di ricerca nel campo delle migrazioni? Inoltre, come possiamo esplorare l'universo delle migrazioni studiando le produzioni culturali che utilizzano il visuale, senza una specifica formazione artistica? E per concludere, possiamo intendere la pratica artista autoriale come pura ricerca?
Il primo quesito necessita inevitabilmente di un approccio partecipativo; in quanto, nonostante l'arte ha uno stretto legame con il sociale, nel cercare di rendere visibile e concreto l'invisibile, si muove in territori talmente liberi e visionari, che potrebbero distaccarsi dal tema. Far parte di un gruppo misto di ricerca, nell'ottica di una condivisione di conoscenze e saperi specifici, in un lavoro partecipato che mischia percezioni, dati, ricerche, competenze ed esperienze, può rappresentare una vera innovazione, come abbiamo avuto modo di sperimentare nella costruzione di opere co-autoriali.
Il secondo quesito necessita invece di un percorso inverso, in quanto la capacità di saper leggere, sentire e vivere un'opera visuale, mette l'artista in una posizione privilegiata. Essere abituato a ragionare e scrivere con le immagini, sviluppa una sensibilità visiva che rende immediatamente percepibile ogni tipo di sensazione, ed aiuta a comprenderne tutte le contraddizioni. In questo senso, esplorare il mondo della migrazione in rapporto tra pratica artistica e narrazione, può facilitare la formulazione di un discorso interdisciplinare. Il segno, il disegno, la rappresentazione di sé, l'immagine che produci o selezioni, il punto dove si decide di posare lo sguardo, sono tutti elementi chiave, ampiamente approfonditi nei casi studio presi in esame nei capitoli successivi.
Il terzo quesito attesta l'approccio metodologico dell'ABR *(Arts-Based Research)* come strumento riconosciuto e ampiamente diffuso, ma cerca di ampliarne le possibilità nella sua funzione di metodo qualitativo, non in funzione di considerare l'arte come uno strumento per indagare, ma come risultato effettivo di un'indagine. Ponendo di fatto l'artista come ricercatore visuale, in un ambito accademico che inizia sempre più seriamente a riconoscerne il valore. Domande e risposte concatenate l'una all'altra, in un processo circolare di conoscenza, formazione, azione, riflessione e restituzione e di come ogni traguardo raggiunto, possa diventare la nuova base su cui costruire nuovi orizzonti nel campo dell'arte e della sociologia visuale.

2. **Struttura della tesi**

La tesi si apre riportando un estratto dei diari di campo scritti durante la prima scuola dell'etnografia delle migrazioni in alta Val Susa. L'importanza di quel singolo evento ha condizionato e influenzato ogni fase successiva della mia ricerca dottorale, anche se dal punto di vista visivo, quei preziosi materiali raccolti e archiviati, non hanno ancora trovato una degna forma di restituzione.

L'introduzione ricostruisce invece quello che è stato il mio percorso di formazione e ricerca, per evidenziare come ogni singola esperienza sperimentata, dalla didattica alle singole scuole e missioni, abbiano plasmato e condizionato ogni fase del mio dottorato, tracciando dal mio personale punto di vista un percorso lineare e coerente. Nonostante il punto centrale di questa ricerca rimane il medesimo, cioè quello di utilizzare pratiche legate all'arte, come veicolo sensibile per indagare le migrazioni contemporanee, la presente tesi è strutturata essenzialmente in due parti: la 1ªparte, che mi tocca molto da vicino - data la mia doppia natura di artista e ricercatore - esplora la dimensione autoriale nel fare ricerca attraverso la creazione di opere visuali; mentre la 2ªparte, restituisce tutte le fasi di lavoro e ricerca preliminare, che hanno portato successivamente alla realizzazione della mostra '*Io sono confine___I am border*', e di come la stessa mostra sia stata utilizzata sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo per fare ricerca sul tema migratorio, attraverso le opere e le sensibilità di altre artiste e artisti professionisti.

La 1ªparte indaga l'autorialità nei processi partecipativi di creazione e restituzione, attraverso il caso studio di tre progetti visuali, prodotti negli ultimi anni a stretto contatto con il gruppo di ricerca del Laboratorio di Sociologia Visuale. Nello specifico:

- '*Eufemia, i sommersi e i salvati*', video installazione artistica nata prima che questo percorso dottorale iniziasse, ma utilizzata successivamente come strumento per far ricerca sul campo, nella zona di confine franco italiano che l'ha generata, ovvero Ventimiglia e Mentone.
- '*Il Rituale del Passaggio*', docufilm nato durante l'esperienza della 'Prima scuola di formazione all'etnografia delle migrazioni' in alta Val Susa, e sviluppato durante l'anno seguente in tanti altri momenti di ricerca, lavori sul campo e proiezioni mirate.
- '*Tanimar, crocevia mediterraneo*', film d'artista e video installazioni, nate durante le due etnografie del mare del progetto MOBS nel canale di Sicilia (sia dal lato italiano e maltese che in quello tunisino), e che traduce visivamente i diari di campo scritti collettivamente dal gruppo misto di ricerca, in un'ottica totale di collaborazione e partecipazione alla pari tra soggetti con attitudini e peculiarità differenti.

Queste serie di opere, differenti per media usati, configurazioni spaziali, metodologie e approcci sperimentati, sono state fondamentali per attivare una più profonda riflessione sul ruolo del pubblico fruitore, nella fase ultima di finalizzazione di un'opera - attraverso la sua stessa rinegoziazione - estendendo di fatto gli orizzonti delle pratiche partecipative.

La 2ªparte della tesi ricostruisce invece tutti i passaggi che hanno dato vista al progetto mostra '*Io sono confine___I am border'*, e analizza come i lavori selezionati delle 28 artiste e artisti legate al contesto italiano, siano stati utilizzati come possibili interpretazioni immaginifiche di storie e realtà complesse. Un'investigazione trasversale tra il fenomeno della migrazione e l'apparato culturale a suo supporto, per ripensare l'idea di museo, di mostra, di cinema e di arte, e di come nelle sue molteplici forme, queste espressioni diventano uno strumento di riposizionamento dello sguardo nei confronti delle narrazioni dominanti, implicitamente o dichiaratamente acquisite. L'immagine, citando una riflessione di Iain Chambers, "*è un'interruzione, un intervallo, una piega nel tempo, che inevitabilmente interpella i regimi di verità esistenti (...) In tal senso, la conoscenza – che sia essa veicolata dal cinema, dalla letteratura, dalla musica o dal corpo – va oltre la significazione al fine di «mostrare» un'altra «cosa». È qui che, nel confrontare ciò che va oltre la visione familiare, sperimentiamo l'ansia e l'inquietudine dell'essere senza casa. Ciò ci introduce, potenzialmente, a un nuovo rapporto con il mondo…"*[18]

Il progetto, sfidante per l'alto numero di nuclei tematici, lavori e di mezzi espressivi usati, era tenuto insieme da una modalità espositiva, in grado di unire alla narrazione delle singole opere e biografie degli artisti, una narrazione più specifica legata alle migrazioni e alle sue differenti sfaccettature. La mostra ha rappresentato non solo un'occasione di incontro tra le arti visive e le scienze sociali, ma anche un pretesto per coinvolgere un pubblico il più ampio ed eterogeneo possibile, al fine di avviare un ragionamento sul ruolo della sociologia pubblica e della Terza Missione[19]: in riferimento all'insieme delle attività di trasferimento scientifico e culturale, e di trasformazione produttiva delle conoscenze attraverso processi di interazione diretta tra l'Università e la società civile, con l'obiettivo di promuovere la crescita sociale del territorio, affinché la conoscenza diventi strumentale per l'ottenimento di benefici di natura sociale e culturale.

Dalla mediazione culturale all'osservazione partecipante, è stato il passaggio più interessante di questa sperimentale etnografia all'interno del dispositivo mostra, che mi ha permesso di raccogliere dati partendo dallo stesso registro narrativo proposto. La mediazione come passaggio fondamentale

[18] Citazione tratta Mediterraneo Blues, TAMU EDIZIONI, Napoli 2018.

[19] La Terza Missione è uno dei mandati delle università italiane, atto a valorizzare i prodotti della didattica e della ricerca. Viene chiamata "terza missione" in quanto affianca, per l'appunto, le missioni dell'insegnamento e della ricerca.

per far conoscere, da un lato ogni dettaglio del progetto di mostra e delle intenzioni della ricerca, e dall'altro le opere in relazione ai micro-temi sulle migrazioni. Una ricerca che mi ha visto per cinque settimane impegnato, dal lunedì al venerdì mattina solo con studenti di differente grado e formazione (dalle terze medie alle scuole dottorali), e dal mercoledì alla domenica pomeriggio per l'apertura pubblica prefissata della mostra. Il migliaio di questionari raccolti, sono stati somministrati nella maggior parte dei casi a chi ha avuto gli strumenti per una corretta compilazione, considerando che le stime dei visitatori sono state di circa duemila.

La tesi si chiude con delle conclusioni che accorpano insieme le due differenti parti, per cercare di capire quello che è stato l'impatto di queste due modalità di ricerca, creazione e azione, che in entrambi i casi verte sulla risignificazione dell'essere un pubblico attivo e presente, rispetto ad una dimensione standard di apatica osservanza.

3. ***'Da soli insieme'***, l'autorialità nel gruppo misto di ricerca

Nel 2001 i The Strokes composero '*Alone, Together'*, canzone d'amore dal testo criptico, dove l'elemento del tempo e dei diversi tentativi nel riprovare a ricostruire una storia d'amore ormai finita, evidenziavano il rischio di ricadere nuovamente negli errori già commessi. Partendo da questa riflessione vorrei qui indagare l'autorialità nel percorso di ricerca misto e l'approccio degli AB (Art-Based), sempre più diffusi nelle ricerche visuali delle scienze sociali, per capire, citando Manzoni, se "*questo matrimonio s'ha da fare*," o non è possibile farlo. Questa relazione verrà messa in discussione, analizzando il quadro metodologico in cui i cosiddetti metodi creativi vengono usati e sperimentati. L'arte come strumento, e l'artista come figura all'interno di un gruppo di ricerca, evidenziano da un lato il sincero interesse ad usare l'arte come pratica accessibile e partecipativa, ma dall'altro pongono al margine l'artista, specialmente nella fase di riflessione teorica. Le intuizioni e le metodologie sperimentali e sperimentate dall'artista, finiscono per diventare nelle mani dei sociologi e antropologi, preziose suggestioni su cui scrivere pagine e pagine. La mancanza di un inquadramento teorico da parte dell'artista, in relazione alla propria produzione autoriale, necessita oggi di un ripensamento, per gettare le basi di un'autodeterminazione intellettuale e di una riappropriazione del proprio ruolo. Forse i tempi sono ancora acerbi per fare in modo che questo '*matrimonio*' sia vissuto alla pari, e solo nell'eventualità che determinati meccanismi vengano sbloccati, sdoganati e normalizzati, possiamo sperare che questo avvenga. Le borse di ricerca ad artisti non finalizzati alla produzione, i dottorati di ricerca per artisti all'interno delle università, dell'accademie di belle arti e di fondazioni scientifiche ecce cc., possono ribaltare le dinamiche che un certo sistema dell'arte spinge ed impone; attivando inoltre un dibattito serio e costruttivo sul ruolo delle accademie di belle arti e della loro funzione nel contribuire alla costruzione di un sapere trasversale, visto l'equipollenza delle istituzioni AFAM a quelle Universitarie, nonostante vengano ancora percepite come "*separate in casa*" (Barilli, 2007).

Il mio essere un artista visivo, formatosi nel sistema dell'accademia di belle arti, e vincitore di una borsa di dottorato universitaria, rappresenta nel contesto italiano un caso più che raro, anche se evidenzia una crescente tendenza dell'arte e delle scienze sociali, a esplorare e contaminarsi nei terreni comuni dove poter far ricerca. Una propensione che spinge sempre più l'arte e l'artista a svolgere un lavoro sul campo, diretto e in stretta relazione al contesto, e non più rintanato dentro al proprio studio, evidenzia come i metodi adottati per il concepimento di un'opera, seguano sempre più dinamiche legate al sociale, che all'idea del bello. Approcci e metodologie lungamente sperimentate e teorizzate nel campo della sociologia e dell'antropologia visuale, vengono storicamente adottate anche nel campo delle arti visive, con nomi e accezioni differenti. Il lavoro di campo e le etnografie,

diventano nel mondo dell'arte le residenze, ovvero dei periodi di ricerca e produzione in un determinato territorio. Gli articoli di un ricercatore accademico diventano nelle opere e ricerche degli artisti contemporanei, delle mostre dove contenuti e forma inseguono canoni estetici e comunicativi, mentre le presentazioni accademiche o i documentari etnografici si trasformano in video arte e video saggi, dove ogni elemento comunicativo e divulgativo fa leva sulla capacità dell'arte di far fare esperienza. Fino ad arrivare alle opere site, time e context specific, collaborative e comunitarie, per evidenziare come degli aspetti già da tempo diffusi in un ristretto sistema dell'arte, si ritrovano nelle maggior parte delle metodologie partecipative. Se si dovesse fare oggi un'analisi di che cos'è il sistema dell'arte, bisognerebbe innanzitutto individuare quanti sistemi dell'arte esistono. Io, nella mia personale esperienza, ho individuato almeno tre macro sistemi: due di natura commerciale, oggi nelle mani di gallerie di serie A o di serie B, che in base alla potenza economica e prestigio sono in grado di attrarre determinati artisti e di conseguenza partecipare a fiere più o meno rilevanti; e una di natura culturale, in mano a fondazioni e musei, che tramite bandi pubblici o fondi privati, sono in grado di finanziare progetti di artisti difficilmente collocabili nel mercato - data la forte valenza culturale, simbolica e identitaria che alcune opere esercitano geograficamente e comunitariamente. Con questo non voglio demonizzare tutte le gallerie, visto che sempre più galleriste e galleristi iniziano a ritagliarsi e addentrarsi in mercati di nicchia e produrre progetti ad artisti, nonostante il basso potenziale commerciale. Questi sistemi si rivolgono essenzialmente, non solo ad artisti dai differenti percorsi, ma specialmente ad un'utenza di pubblico differente. C'è chi fruisce e compra arte più o meno prestigiosa per arredare casa, c'è poi chi compra arte solo altamente qualificata dalle migliori gallerie per implementare la propria collezione, visibile solo ad uno stretto giro di addetti ai lavori o collezionisti di pari livello, e poi c'è finalmente il sistema pubblico, o di fondazioni private con una vocazione museale accessibile, che attraverso bandi o acquisizioni, producono, finanziano o acquisiscono appunto, l'arte che vediamo nei nostri musei di arte contemporanea. Chi decide in questi casi, cosa è degno di finire in un museo oppure no, si presuppone abbia conoscenze appropriate e approfondite. Succede così nella maggior parte dei casi, anche se le modalità con cui vengono selezionate alcune figure dirigenziali dei musei pubblici, ma anche dei musei civici, nominati dai rappresentanti politici di riferimento di quel preciso momento storico o territoriale, non sempre garantiscono gli incarichi a personalità altamente formate e professionalizzate. Questa dinamica ha negli ultimi anni messo alla prova la serietà di alcuni principi di valutazione del sistema museale pubblico – che dovrebbe essere super partes –, favorendo di fatto quello privato, dove gli standard di selezione dei direttori e curatori, e di conseguenza della qualità delle mostre permanenti e temporanee o delle opere acquisite, sono sempre decisamente più alte e coerenti. Queste considerazioni sono appropriate per capire qual è la funzione museale oggi, ma specialmente a quale pubblico si rivolge

e con quali obbiettivi. E qui la questione del linguaggio diventa determinate, in quanto bisogna innanzitutto saper comunicare con i mezzi della contemporaneità per trasmettere contenuti a chi oggi è affascinato solo da quel linguaggio. Un linguaggio sempre più contaminato dalla tecnologia, dal mondo social, dai videogiochi e dalle intelligenze artificiali. Elementi che dovrebbero essere altamente tenuti in considerazione dalle figure che decidono cosa mostrare e che identità dare ad un museo. Come artista contemporaneo sento le responsabilità nel contribuire alla costruzione di questi nascenti linguaggi, in quanto il mio ruolo è quello di parlare ai miei contemporanei, non solo della complessità che ha generato quel linguaggio, ma di come possiamo veicolare messaggi tra le righe di quel determinato linguaggio. Non a caso i temi principali portati avanti nelle mie opere/ricerche '*Eufemia, i sommersi e i salvati*', '*Il rituale del passaggio*' e '*Tanimar, crocevia Mediterraneo*', diventano dei casi studio per approfondire pratiche e metodologie adottate per il concepimento di un'opera, ma specialmente un canale diverso e sensibile per parlare di migrazioni.

Questo è essenzialmente il motivo che mi ha spinto come autore, a guardare e ragionare a fondo su ogni dettaglio del processo ideativo e costruttivo che sta dietro alla produzione di un'opera. Nel tentativo di mettere alle strette il concetto di creatività, che molto spesso erroneamente viene associato all'artista, in quanto figura capace di immaginare e creare esclusivamente qualcosa che prima non esisteva. Concetti riconducibili oggi, in questa modalità e funzione, più agli art director e ai pubblicitari – maestri dell'arte della comunicazione – più che agli artisti che in quanto autori e ricercatori sono sempre più capaci di interrogarsi profondamente sui processi "creativi" che generano un'opera. In quest'ottica il concetto di creatività si affianca naturalmente al concetto di cultura, per ristabilire come la creatività culturale sia non solo il processo capace di produrre qualcosa di nuovo, ma di riuscire a dare un senso diverso a cose, abitudini e comportamenti nella creazione di nuovi modelli culturali. Concetto, quello della creatività culturale, che si manifesta in tanti altri campi del sapere, rispetto a quelli in cui siamo abituati a pensarli, come nel progresso tecnologico e scientifico. Se la creatività umana si esprime anzitutto nell'arte, bisogna allora chiarire che cosa è l'arte, per provare ad andare oltre alle classificazioni standard di arti visive e non visive. Nelle arti visive plastiche e grafiche rientrano oggi anche quelle arti che inizialmente venivano definite non visive come il video e il cinema, in quanto l'elemento sonoro rappresentava un elemento disturbante dell'osservazione. Ma è proprio nell'idea di un'arte totale che il cinema d'artista, le video e audio installazioni ecce cc, riconnettono i sensi in chiave esperienziale, nel tentativo di portare chiunque entri in contatto con l'opera in uno stato di intima comprensione e vicinanza, anche se le parole di Susan Sontag "*se c'è una conoscenza che può essere acquisita attraverso l'arte e l'esperienza della forma e dello stile con cui si conosce il soggetto e non la conoscenza del soggetto stesso",* ci aiutano a fare il fuoco su cosa e in che modo l'arte è in grado di far fare conoscenza. Un dibattito ancora

aperto all'interno di una parte del sistema dell'arte, che continua a collocare e narrare l'arte solo attraverso i canoni dell'estetica, non comprendendo come l'espressione estetica significhi anche percezione estetica. Come scrive Ugo Fabietti nel suo testo Antropologia (2012, pag. 258), "*l'arte, o comunque si voglia chiamare la realizzazione di un'espressione estetica, non è, infatti, un'attività disgiunta dal contesto sociale, politico, culturale ed economico in cui viene prodotta. L'arte può essere più o meno creativa, cioè può essere più o meno efficace nel far insorgere in noi uno stato percettivo di tipo estetico, ma in ogni caso i suoi legami con le condizioni generali del gruppo entro il quale viene prodotta hanno una importanza fondamentale*." Interessante riflessione che estende di fatto l'idea di un'arte fine a sé stessa, di un'arte per l'arte, senza considerare che ogni segno o rappresentazione è frutto di un sistema culturale complesso e di un determinato posizionamento dell'artista all'interno del quadro in cui si colloca. Il termine artivismo, sempre più usato e presente nel lessico artistico, se da un lato introduce e parla di un'arte, e di un artista che prende posizione, dall'altro rivendica alcune conquiste dell'arte moderna e contemporanea, che come afferma Hito Steyer "*deve farsi atto insurrezionale, combattere per la verità, per la condivisione, per la libertà*", dinamiche che si possono manifestare "*solo quando l'arte non deve più pagare dazio ai potenti e al mercato*", e non " *si deve sottomettere al dovere di rappresentare la cultura di una nazione o di favorirne altri interessi*" (Trione, 2022, pag. 9). Un'arte umana, che non ha paura di schierarsi, in quanto non si schiera solo in una funzione politica, ma in una funzione altamente sociale, nel provare ad umanizzare tutto quello che sta trasformando ogni singola persona, in un'individualità problematica. Alimentare paure, ansie ed incertezze, sul presente e sul futuro dirige il nostro sguardo non oltre la nostra ombra, come l'ombra di quell'arte che per anni ha lasciato dietro di sé i suoi significati e la sua complessità metodologica. "*Una sagoma meno luminosa in cui si ritrae quanto di inquietante ed enigmatico le appartiene. Quanto più violenta è la luce con cui si pretende di investire l'opera e l'operazione artistica, tanto più nitida è l'ombra che esse proiettano. Quanto più diurno e banalizzante è l'approccio dell'esperienza artistica, tanto più l'essenziale di essa si ritrae e si protegge nell'ombra*. (Perniola, 2000, intr. IX).

Bisogna alimentare la visione a medio o lungo termine, intercettando nei linguaggi nascenti della contemporaneità la strada da percorrere insieme. Ed è in queste prospettive che l'arte e l'artista possono svolgere un importante ruolo, senza cadere nei tranelli dell'autocompiacimento. *L'artista quello con la A maiuscola – quello che vive e produce opere d'arte nella sua torre eburnea - torna a essere figura umana e sociale intessuta nel suo agire con il mondo che lo circonda* (Tota, De Feo 2020), senza per questo screditare la nozione di talento, né di negare il valore estetico dell'opera e di quella biasimata aurea che nel corso del tempo si è potuta intercettare in diverse forme. Prima,

appunto, nell'Opera non riproducibile, poi nell'Artista e nella sua missione di vivere in funzione dell'arte, e oggi, forse, nei processi partecipativi di Co-autorialità. In queste nuove costruzioni di sapere, le riflessioni di Roland Barthes assumono un valore premonitore "*Seminari di studio, gruppi operativi, équipe di ricerca, come se il lavoro intellettuale fosse troppo desolante per essere affrontato in solitudine. La figura dell'autore è diventata plurima e si sposta come un gruppo, perché nessuno può essere delegato a rappresentare nessuno"*. Se questo nessuno è formato da una collettività plurale di professionisti in grado di connettersi sulla rappresentazione di un qualcosa, possiamo giungere allora ad elaborare la definizione di "*arte come produzione collettiva*" (Foucault, 1979 - Bourdieu, 1992). In questo senso le parole che ironicamente scriveva Bourdieu "*la sociologia e l'arte non vanno d'accordo*" nascondevano una base di verità, se connesse a determinati periodi o correnti artistiche che figuravano l'artista come genio inarrivabile. Generalizzazione sempre più giustamente desacralizzata in "*una progressiva normalizzazione del processo di produzione artistica che, da attività straordinaria si ridefinisce sempre più come attività professionale in cui certi gruppi di attori sociali si sentono particolarmente vocati*" (Tota, De Feo 2020).

In una conferenza del 2004, Okwui Enwezor rifletteva sul potenziale trasformativo dell'operare collettivo e transdisciplinare, affermando che "*La collettività mette in atto un'operazione di irruzione e trasformazione dei meccanismi e attività tradizionali della produzione artistica che individua come autore la figura solitaria dell'artista. Nelle condizioni storiche della reificazione modernista, le pratiche collettive o collaborative (che prevedono la creazione di un'opera da parte di autori multipli, attraverso linee disciplinari porose) generano una critica radicale dell'ontologia artistica*". Concetti che si incarnano nelle cosiddette pratiche partecipative delle scienze sociali, come i PVCODE (Participatory Video for COmmunity DEvelopment) e gli AB (Art-Based), metodologie creative ampiamente usate e sperimentate nella ricerca sociale. Se i PVCODE, più comunemente conosciuti come PV, sono ormai praticati in molti ambiti di ricerca dai vari laboratori di sociologia e antropologia visuale presenti in molti atenei universitari, gli AB invece faticano a trovare spazi d'attuazione e svolgimento, in quanto aleggia una certa confusione sui modi attuativi e metodologici di questa pratica. Importante è definire cosa sono gli ABR (Art-Based Research) e cosa sono gli Art-based methods o Art-based learning, che a sua volta vengono erroneamente associati alle materie che studiano l'arte in ambito educativo e formativo come l'educazione artistica – per quello che concerne lo studio della storia dell'arte –, e quelle tecnico manuali – per quello che concerne la produzione di artefatti –. (Ciresola, 2011) pone l'attenzione sulla dicotomia di questa pratica, "*l'arte come strumento di formazione, in quanto il valore fondamentale sta nel processo della produzione artistica che viene sperimentato dai protagonisti*", ma anche di come questo strumento "*viene poi anche interpretato e riportato nei contesti organizzativi della propria professione, diventando così*

un'esperienza disponibile a interpretazioni a livelli diversi". Sulla stessa scia (Meltzer e Schwencke, 2020) ribadiscono come le finalità degli art-based methods non hanno niente a che fare con la formazione di artisti o produzione di opere d'arte, mentre (Sandberg, Stasewitsch, & Prümper, 2022) indicano che il termine art-based learning "*indica invece un approccio all'apprendimento multimodale, in cui l'arte serve come pretesto per esplorare trasversalmente tematiche di ambito sociologico, educativo, psicologico o antropologico, ovvero non strettamente legate a quello che si pensa "comunamente ed erroneamente" appartenere al mondo dell'arte come l'estetica, la forma e il bello*". Approcci e metodologie che nella loro forma d'attuazione richiamano i PV, e in generale i metodi creativi, "*in quanto costituiscono parte integrante dello strumento metodologico delle pratiche socioeducative di formazione e intervento*" (Frisina 2006; 2017). Ed è su questa scia che i tre casi studio presi in esame nella prima parte della presente tesi, che estendono e fondono di fatto le pratiche video partecipativo e gli art-based methods, citando le riflessioni di (Gatta e Massari, 2020) "*non solo danno voce e provano a costituire forme di narrazione e memoria contro egemonica, dal momento che sono spesso utilizzati con gruppi ai margini della società*", ma aprendosi ed estendendosi anche a ricercatori e professionisti esperti in materia, mettono sullo stesso piano chi è oggetto del sapere, da chi sa. In questo senso le parole di (Lunch e Lunch, 2006) riferendosi alla modalità in cui si costruisce un PV, "*si tratta di un vero e proprio gioco di ruolo in cui i partecipanti si mettono a punto in gioco*", assumono in queste forme di sperimentazione un nuovo significato. Altro elemento degno di nota è l'approccio con cui queste metodologie sono state sperimentate e ibridate, ha fatto si che gli artefatti prodotti avessero anche un valore artistico, oltre che sociale, richiamando quello che (Gatta e Massari 2020) avevano sapientemente descritto, ovvero "*in questo senso alcuni video assumono la forma della videoarte piuttosto che il documentario, per suscitare un'emozione invece che descrivere e analizzare*".

Quando parliamo invece di Art-Based Research, definiamo un approccio alla ricerca empirica qualitativa, che è in grado di raccogliere dati, attraverso la fruizione dell'arte, che avvenga nel visionare una mostra di artefatti, performance e opere multimediali. La capacità dell'arte di saper fare esperienza e provare emozioni, e di infondere conoscenza nozionistica attraverso un uso simbolico o realistico della storia, prefigura allora un modo alternativo – ma specialmente un tentativo – per trasformare ricerca qualitativa, in ricerca quantitativa. Ed è su questi principi che la 2ªparte della tesi è stata costruita per ribadire come "*fare un'esperienza estetica non significa trovarsi di fronte un oggetto che suscita nel soggetto che lo contempla il libero accordo tra i sensi e la ragione. L'opera d'arte è l'incontro con una soggettività alternativa*" (Coccia, 2020). Su questa scia la definizione che, come artista Fhilippe Perreno, ha dato alla sua pratica, "*non mi definisco come un creatore di oggetti,*

ma come un creatore di esposizioni", mi ha profondamente ispirato nello sperimentare un'etnografia all'interno del dispositivo mostra, non partendo da mie opere autoriali, ma da quelle di altre artiste e artisti. Una relazione costante tra la pluralità degli autori e il pubblico, nel tentativo di avviare quello che (Piispanen e Meriläinen, 2019) hanno sapientemente descritto, ovvero che "*lo scopo dei metodi basati sull'arte è, proprio come quello della competenza trasversale, soprattutto quello di rafforzare la conoscenza di sé e il concetto positivo di sé, nonché di analizzare la vita, i suoi fenomeni e la relazione di sé con essi*".

Importante è definire però come "*accanto alla crescente attenzione per i metodi visuali, abbiamo assistito allo sviluppo degli studi sulla cultura visuale, che hanno messo in luce la natura, sempre storicamente, politicamente e socialmente situata di ogni forma di produzione e ricezione di immagini*" (Frisina, 2016), evidenziando come la questione della visualità sia oggi il fattore determinate per comprendere a fondo la questione dell'arte. Se come giustamente sottolinea Nicholas Mirzoeff nel suo Introduzione alla cultura visuale, "*la nostra vita ha luogo sullo schermo […] l'esperienza umana è adesso più visuale e visualizzata di quanto lo sia mai stata nel passato*" bisogna allora considerare che le frizioni tra l'arte e la sociologia devono trovare uno spazio di dialogo e confronto proprio su questo campo, e non solo essere analizzate e messe in discussione e contrapposizione tra il punto di vista sociologico e antropologico con quello estetico. Sono difatti tanti – ancora oggi – gli esperti di estetica e critica che considerano l'oggetto artistico come manifestazione distinta e separata rispetto alle questioni legate al ruolo sociale dell'arte, considerandole e interponendole agli antipodi dei due poli delle forme di conoscenza, proprio perché "*per i sociologi, più della creazione artistica è importante il processo sociale della creazione di uno status, al termine del quale alcune opere d'arte vengono scelte per essere incluse nel canone d'élite. Il sociologo è più interessato all'uso simbolico sociale dell'arte che non all'opera d'arte in sé"* (Zolberg V.,1990). Dicotomie che risultano a mio modo di vedere obsolete e fuori dal tempo e dallo spazio della contemporaneità, in quanto distanti dal rappresentare lo stato dell'arte attuale. In questi scenari voglio però aggiungere che proprio nella "*morte*" dell'autore, inteso nella sua visione romantica e tradizionale, intravediamo nascere nella contaminazione plurale di più soggetti la co-autorialità. In questo senso e in queste prospettive teoriche e metodologiche, le parole che danno il titolo a questo capitolo diventano manifesto univoco per affermare che, che "*Da soli*…" artisti, ricercatori, utenti e pubblico, mantengono le loro singolari peculiarità e unicità, "*…insieme*" riescono a plasmare e modellare la modernità.

1ª parte

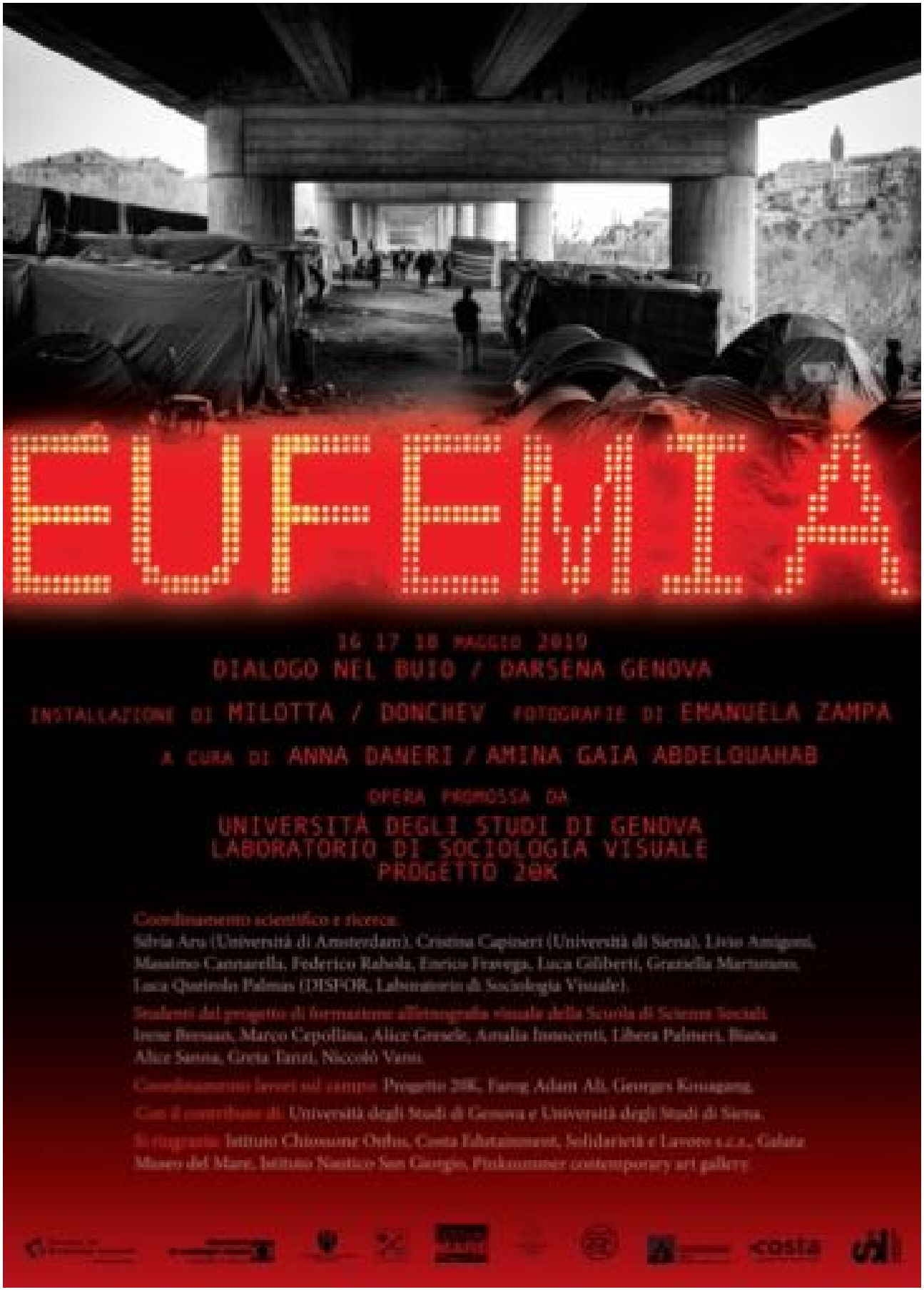


Figura 5 Locandina *'Eufemia, i sommersi e i salvati'* Genova

4. **Il caso di *'Eufemia, i sommersi e i salvati'*.** Opera collettiva tra arte contemporanea e ricerca sociale**.**

4.1 **Premessa**

> *Non solo a vendere e a comprare si viene a Eufemia, ma anche perché la notte accanto ai fuochi tutt'intorno al mercato, seduti sui sacchi o sui barili, o sdraiati su mucchi di tappeti, a ogni parola che uno dice – come "lupo", "sorella", "tesoro nascosto", "battaglia", "scabbia", "amanti" – gli altri raccontano ognuno la sua storia di lupi, di sorelle, di tesori, di scabbia, di amanti, di battaglie. E tu sai che nel lungo viaggio che ti attende, quando per restare sveglio al dondolio del cammello o della giunca ci si mette a ripensare tutti i propri ricordi a uno a uno, il tuo lupo sarà diventato un altro lupo, tua sorella una sorella diversa, la tua battaglia altre battaglie, al ritorno da Eufemia, la città in cui ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio.*

Il progetto d'arte "*Eufemia, i sommersi e i salvati*", che prende in parte il titolo dall'infopoint attivato su iniziativa dei solidali del "Progetto 20K", ispirato a sua volta da uno dei racconti dalle *città invisibili* di Italo Calvino, è stato avviato nel dicembre 2018 dalla volontà di otto studentesse e studenti della Scuola di Scienze Sociali, e quattro ricercatori del Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova. L'esperienza di ricerca sul campo, che nasceva dall'esigenza di studiare il crescente numero di respingimenti che bloccavano di fatto il passaggio ai migranti - in particolare a quelli di pelle scura – era legata al fatto che dal 2015 Ventimiglia era tornata a essere una città di frontiera. In via Tenda, davanti al ponte sotto al quale i transitanti avevano costruito un accampamento informale, era nato nel 2017 come presidio costante l'infopoint "Eufemia". Uno spazio pensato come punto di incontro e integrazione tra chi abita la città e le persone che la attraversano, ma specialmente un riferimento e supporto alle persone in transito.

Il sottotitolo del progetto "*i sommersi e i salvati*", preso in prestito anche in questo caso da un altissimo riferimento letterario di Primo Levi, saggio del 1986 dove l'autore compie, partendo dalla personale esperienza di prigionia nel campo di sterminio nazista di Auschwitz, un viaggio nella contemporaneità, per evidenziare tutte quelle analogie che permettono ad alcuni meccanismi di potere di rivivere e manifestarsi nell'indifferenza generale. L'aforisma tratto dal libro "*La memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace*" ci ha portato a ragionare su cosa potevamo fare, in funzione di una memoria futura su quello che stava succedendo nel presente alle porte dei nostri confini. Tenendo sempre in considerazione che le persone che in quel preciso momento stavano transitando

per Ventimiglia, erano le stesse che settimane o mesi prima erano riuscite a scappate dai lager libici, e che erano riuscite miracolosamente ad attraversare il Mediterraneo. Fortunatamente non sono morte "sommerse" in quel mare che spesso si profila come un cimitero liquido che inghiotte giovani vite, ma si sono salvate, trovando addirittura la forza di provare a varcare i successivi confini, che il sistema confinario europeo impone. A bordo di treni, sotto i camion, in sentieri pieni di insidie o pericolosamente correndo in fila sui binari ferroviari, sono i modi in cui i migranti tentavano e tentano di varcare il confine di Ventimiglia. Quelle persone erano le stesse che era possibile intercettare in stazione o nel campo informale sotto il ponte di via Tenda, lontana dagli occhi di abitanti e turisti, ma a due passi dall'infopoint. Ed è proprio all'interno dell'infopoint "Eufemia" – tra due chiacchiere e un bicchiere d'acqua – che le persone in transito hanno potuto informarsi rispetto ai servizi presenti sul territorio e al sistema migratorio europeo, ricevendo consulenza legale e contestualmente trovando il tempo per ritrovarsi. In quei momenti molti di loro hanno di fatto lasciato segni pregnanti del loro vissuto, passato e recente. Disegni e scritte, come messaggi in bottiglia, che evocavano nostalgie, aspirazioni, trascorsi di violenza subite e paure del mare – ovunque in queste narrazioni – che rievocavano la condizione personale e collettiva di chi migra, ma anche in alcuni casi le speranze di un futuro migliore. Ed è così che l'infopoint si figurava come una terra franca, uno spazio di scambio di storie, vissuti e ricordi, in cui "il viaggio", "il mare" e il "confine" si rivelavano in tutte le loro sfaccettature. Un luogo che, come sottolineavamo all'inizio, ha creato uno spazio di dialogo e confronto, dove si sono incontrati inizialmente attivisti, ricercatori, studenti dell'Università di Genova e Siena, migranti, e operatori sociali, volontari, fotografi e per ultimi, a coordinare e tradurre artisticamente una riflessione collettiva scaturita da questo ambiente, delle curatrici che hanno a loro volta contattato degli artisti. Ed è proprio in questo preciso momento, che sono stato chiamato in causa per analizzare i molteplici materiali visivi e testuali che quello spazio e quella pluralità di persone avevano generato. Parole, testimonianze, segni e disegni, uniti alle riflessioni degli studenti e al reportage fotografico di Emanuela Zampa, sono il materiale che ho dovuto studiare e analizzare. L'approccio interdisciplinare della ricerca e l'eterogeneità dei materiali accumulati necessitavano di una visione d'insieme, in grado di tradurre la complessità del discorso in una forma visuale di immediata fruizione. Il risultato si è configurato in un'installazione ambientale, inclusiva e accessibile. Un contenitore sensibile di memorie e riflessioni che attraverso il linguaggio dell'arte è riuscita a dare nuovi significati e costruire nuove narrazioni.

L'installazione si è così trasformata in una storia collettiva, una polifonia di messaggi e pensieri, un'opera di sociologia pubblica che si è trasformata in opera d'arte pubblica. Eufemia da quel momento in poi è diventata un luogo d'approdo in grado di riflettere e far riflettere sul fenomeno della migrazione, a partire dalla specifica esperienza del confine francoitaliano di Ventimiglia.

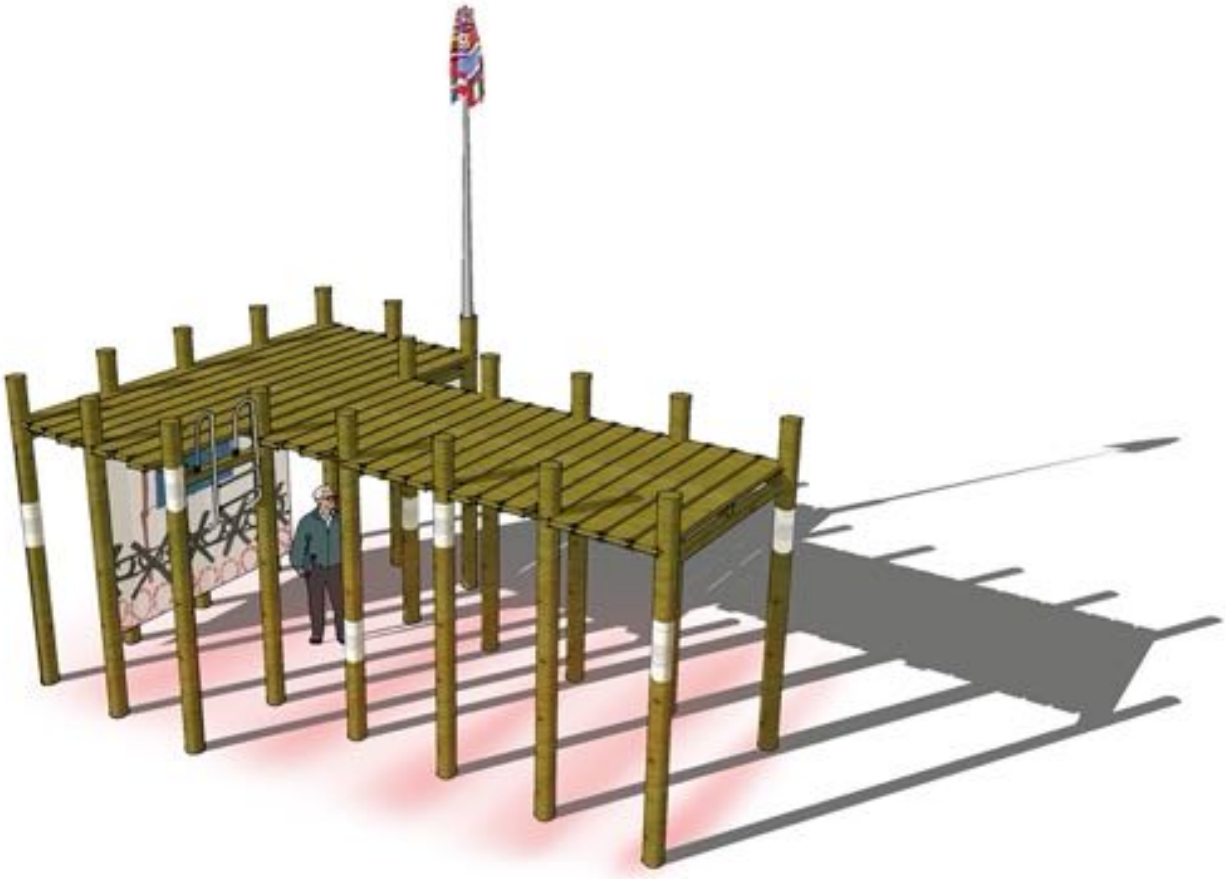


Figura 6 Rendering installazione *'Eufemia, i sommersi e i salvati'*

4.2 **Riflessioni sul metodo**

Nel saggio "*Si fa con tutto"* (Vettese, 2012), troviamo un capitolo intitolato "*Presentare al posto di Rappresentare"*, che pone l'attenzione sul potere dell'arte di saper trasformare e far riflettere attraverso la semplice ridefinizione e collocazione di un oggetto. Un'operazione che deriva da un gesto ormai ultracentenario, quello del ready-made e del suo valore simbolico che ha ampiamente tracciato e plasmato non solo l'arte di tutto il Novecento, ma continua ad avere forti ripercussioni anche in quella contemporanea. Portando avanti il discorso, possiamo leggere e attualizzare questa riflessione, sui motivi che spingono sempre più artisti a lavorare ed utilizzare materiali — prodotti o proventi da altri ambiti di ricerca — perlopiù legati alla descrizione della realtà. Che senso ha rappresentare qualcosa, quando questo qualcosa lo abbiamo sottomano, o siamo in grado di produrlo collettivamente attraverso un lavoro strettamente legato alla ricerca sul campo, o utilizzando dati e informazioni di chi studia ed analizza determinati argomenti o territori. La rappresentazione, anche quando trattata con estrema intelligenza e sensibilità, rimane pur sempre un'interpretazione individuale. Ed è per questo che abbiamo voluto presentare i materiali raccolti nell'infopoint

Eufemia, prodotti da vari attori che quel luogo è stato in grado di attrarre, sotto un'unica configurazione. Un display in grado di mettere insieme storie diverse, provenienti da esperienze e punti di vista differenti, ma con unico filo rosso, quello di raccontare il confine italo-francese di Ventimiglia. Farlo raccontare da chi quel confine l'ha veramente abitato, in primis i migranti che l'hanno attraversato e i solidali che hanno contribuito a rendere più sereno e sicuro il passaggio, ma anche chi ha gravitato per lunghi o brevi periodi quel territorio, come il gruppo di ricerca del laboratorio di Sociologia Visuale, gli studenti del corso di sociologia delle migrazioni, la fotografa che ha realizzato diversi reportage e infine io come artista.

La mia personale condizione di artista visivo — che opera da più di dieci anni nel mondo dell'arte contemporanea — e di ricercatore in scienze sociali, che indaga degli aspetti ad oggi poco riconosciuti legati alla figura dell'artista come autore e al contempo ricercatore, trova nell'opera "*Eufemia, i sommersi e i salvati*" una perfetta sintesi. Operazione che sottolinea le premonitorie teorie espresse nel testo *Sociologia ed Arte* (Nisbet, 1962), che sottolineava parallelismi tra la figura dell'artista a quello dello scienziato del sociale, in quanto capaci di immaginare e intuire nuovi approcci alla ricerca senza farsi frenare da un pensiero logico e da una metodologia rigorosa. L'opera composta da elementi eterogenei per contenuti e forma, necessitava di una configurazione visiva in grado di tradurre la complessità del discorso in una forma visuale di immediata fruizione. Dopo un'attenta analisi dei materiali ho immaginato l'opera come un luogo d'approdo, un molo, le cui fondamenta affondano in un "mare" di testimonianze. Attraverso una proiezione video, parole che scorrono su insegne luminose e altri contenuti visivi e testuali, l'installazione connotava uno spazio al contempo reale e simbolico, che presentava i documenti analizzati attraverso un'organizzazione estetica e una ricomposizione concettuale. Il risultato è un'installazione ambientale di 3x6x4 metri, inclusiva e accessibile. Un contenitore sensibile di memorie e riflessioni che attraverso il linguaggio dell'arte riesce a dare nuovi significati e costruire contro narrazioni. L'esperienza di trovarsi dentro ad un dispositivo sensibile, pone ogni singolo fruitore come parte attiva del discorso, ed è proprio questo il potere delle installazioni artistiche, quello di saper creare attraverso un sapiente uso dello spazio, dei materiali e delle tecnologie, un ambiente in grado di totalizzare l'esperienza. Non esiste la ricetta perfetta per fare in modo che questo avvenga, ma possiamo affermare che le opere site-specific nate da pratiche partecipative, evidenziano questo aspetto, già da tempo diffuso in un ristretto sistema dell'arte, volto alla produzione di contenuti e significati, e non alla mercificazione di oggetti. I vari elementi multimediali, integrati nella struttura in legno, suggeriscono il punto di vista di chi è costretto ad affrontare un lungo viaggio, pieno di insidie e pericoli, alla ricerca di un approdo sicuro. Malgrado la presenza di una scaletta a mezz'aria, la parte superiore del molo rimane inaccessibile per

enfatizzare la drammatica prospettiva in cui tutti siamo sommersi. L'unico elemento che si erge sul molo è un'asta, dove all'estremità convergono decine di bandiere che evocano la metafora di Eufemia (Calvino, 1972), un luogo ideale senza limiti né confini. Gli innumerevoli disegni prodotti dai migranti che hanno trovato ospitalità all'interno dell'infopoint, sono diventati i materiali di partenza per lo sviluppo dell'intero progetto. Al di là del loro valore artistico, che in alcuni casi era davvero notevole, i disegni sono stati analizzati per il loro valore contenutistico e per la capacità di raccontare storie, sensazioni ed emozioni, attraverso l'uso di una forma espressiva primordiale. La differente provenienza geografica e culturale dei vari migranti che hanno fatto tappa a Ventimiglia, e la difficoltà di esprimersi con una lingua che non era la loro, ha fatto sì che il disegno diventasse un manifesto in grado di essere compreso da tutti. Il segno, il disegno, il colore e in alcuni casi la parola, ci hanno permesso di ricostruire frammenti delle loro storie, e di immaginare quali assurde e pericolose avventure hanno dovuto affrontare per arrivare dove erano in quel momento. L'immagine più che mai si fa atto sociale (Lefebvre, 1961) e in quanto atto, implica l'intenzione o la volontà d'un effetto. Queste immagini sono diventate successivamente i frame che hanno composto un video, editato attraverso l'uso di trasparenze, di sequenze accelerate e fermi immagine, nel tentativo di far emergere nuovi immaginari.

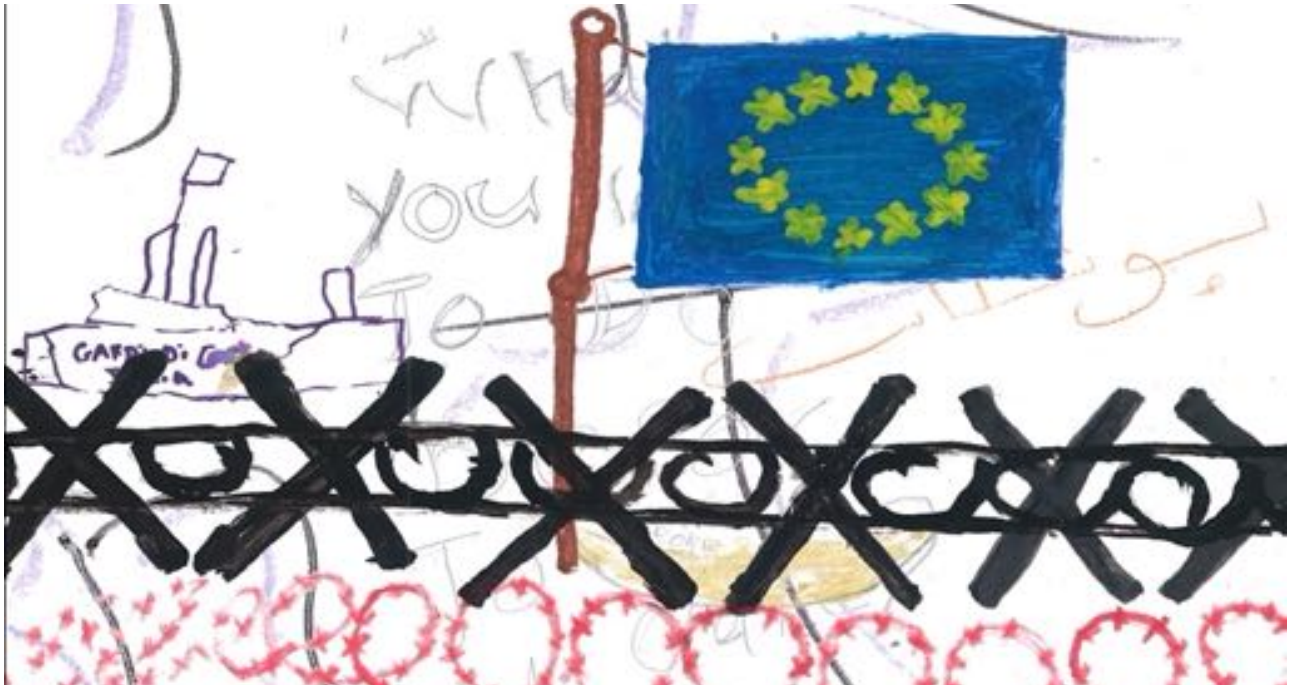


Figura 7 Fotogramma video *'Eufemia, i sommersi e salvati'*

Un montaggio che sulla scia della persistenza retinica cerca di creare nuovi livelli di lettura e fissare nel profondo le immagini in oggetto. In una prospettiva antropologica visuale, riferendosi ad alcune opere e ad alcuni artisti, gli autori (Augé – Colleyn, 2006) affermano, "*Alcuni di loro praticavano*

manipolazioni inaccettabili per un ricercatore, ma avevano il merito di sapere che il reale non parla da solo, che l'osservatore opera una sorta di montaggio della realtà e costruisce un discorso".

L'artista che svolge un lavoro sul campo, diretto e in stretta relazione al contesto, evidenzia come i metodi adottati per il concepimento di un'opera, seguano sempre più dinamiche legate alle contingenze del presente, che all'idea di bello. L'acronimo artivismo, che fonde le parole artista e attivista, evoca perfettamente una nuova frontiera di arte politica a sfondo sociale, schierata e contraddistinta da un impegno civile (Trione, 2022). Bisogna innanzitutto saper parlare proprio quella stessa lingua che ogni forma artistica è riuscita a inventare, per trasmettere contenuti a chi oggi è affascinato solo da quel linguaggio. In un'epoca mediale e iconica in continua trasformazione, la questione dello sguardo, lento ed attento, lascia spazio ad una nuova narrazione fatta di feedback e stimoli continui, che sottolinea la nascita di una nuova cultura visuale (Pinotti, 2016) e una nascente capacità di intelligibilità del presente. Come artista contemporaneo il mio ruolo è quello di parlare ai miei contemporanei, non solo della complessità che ha generato quel linguaggio, ma di come possiamo iniziare a leggere tra le righe di quel determinato linguaggio. Ed è per questo che abbiamo costruito collettivamente l'installazione Eufemia, innanzitutto per mostrare i risultati di un'indagine e per riuscire ad ottenere ulteriori spunti di riflessioni, ma anche come atto pubblico di restituzione e diffusione di una ricerca, che prova ad uscire dalle pagine di una pubblicazione. Il pubblico della cultura, sempre più esigente, dotato e umanamente connesso, può rappresentare una svolta sia di numeri che di sostanza, nella costruzione di nuovi modelli sociali, come abbiamo avuto modo di analizzare durante gli eventi e le mostre organizzate attorno al progetto.

- *Eufemia, i sommersi e i salvati*, mostra presso la Chiatta del Museo del Mare di Genova, dal 16/05/2019 al 18/05/2019
- *Eufemia/Utopia*, mostra/conferenza presso la sede dell'Università Côte d'Azur a Nizza, dal 22/06/2021 al 15/11/2021
- *Eufemia, i sommersi e i salvati*, mostra e attività collaterali presso il Liceo Statale Angelico Aprosio di Ventimiglia dal 10/02/2022 al 5/04/2022.
- *Eufemia, Les naufragés et les rescapés*, mostra e attività collaterali presso l'istituto Pierre e Marie Curie di Mentone, dal 07/04/2022 al 18/06/2022.

Figura 8 Locandine mostre Genova e Nizza

4.3 **Eufemia tra Genova e Nizza**

In occasione *del Festival del Mare 2019*, abbiamo per la prima volta presentato l'installazione "*Eufemia, I Sommersi e i salvati*", nella chiatta di fronte al museo del mare alla Darsena di Genova. Il giorno dell'inaugurazione, oltre alla presenza del Magnifico Rettore, Prof. Paolo Comanducci, è stato particolarmente significativo ascoltare le parole che, il rabbino della comunità ebraica Giuseppe Momigliano, del rappresentante della comunità islamica genovese Salah Hussein e del parroco della chiesa di San Torpete Don Paolo Farinella, hanno pronunciato in ricordo delle vittime del mare e della frontiera. Una partecipazione numerosa, che ha innanzitutto riunito tutti gli artefici dell'opera, e richiamato un pubblico misto e variegato proveniente dal mondo dell'arte, dell'università, dell'attivismo e dalla società civile. In quella occasione è successo qualcosa di molto interessante rispetto ad una qualsiasi inaugurazione di mostra, in quanto l'eterogeneità del pubblico presente ha permesso e stimolato un desiderio di confronto e scambio, che è sfociato in una sorta di performance collettiva. Conclusasi solo quando tutti i fruitori hanno deciso di apporre la loro firma sulla struttura dell'installazione, in una chiave di riconoscimento e appropriazione dell'opera. Quel preciso momento mi ha portato per la prima volta a riflettere sul ruolo del pubblico fruitore e di come l'approccio partecipativo, che aveva contraddistinto tutte le fasi della costruzione del lavoro, si fosse manifestato anche nella fase ultima di restituzione. In un articolo a firma di Andrea Rossetti[20],

[20] Andrea Rossetti è critico d'arte, curatore e redattore nel settore giornalistico e editoriale.

comparso qualche giorno dopo sulla rivista Exibart, si sottolineava quanto accaduto durante l'open della mostra, come a marcarne la potenza e l'inusualità di quanto avvenuto, "*Andarsene non prima d'aver lasciato traccia del proprio passaggio con un pennarello, approfittando delle travi in legno grezzo che sorreggono il pontile, è uno dei gesti più personali e più forti che si potessero permettere/inserire.*[21]

L'installazione, volutamente presentata nella cornice del Festival del Mare, sullo sfondo del porto antico di Genova, luogo per eccellenza di scambi e transiti, era stata esposta nella chiatta che ospitava al suo interno il progetto Dialogo nel Buio[22]. Promosso dall'Istituto David Chiossone Onlus[23] e gestito dalla cooperativa sociale Solidarietà e Lavoro s.c.s., questa particolare mostra sensoriale, che proponeva ai visitatori un inusuale percorso nell'oscurità, simulando esperienze della quotidianità come prendere un autobus e fare compre al supermercato, godeva della mediazione di ragazzi non vedenti. Trasformare lo svantaggio in vantaggio e abbattere i pregiudizi, ribaltando i ruoli convenzionali in un'ottica di scambio e immedesimazione, rispecchiava in pieno la volontà e l'intento del progetto *Eufemia, i sommersi e i salvati*. Opera che in quest'ottica, voleva dare voce e ascolto ai viaggiatori senza documenti, che avevano dovuto affrontato il deserto, il mare, i naufragi, i soccorsi ricevuti o mancati, ma specialmente avevano più di tutti sperimentato la vita di frontiera. Nel contesto del festival del mare si sono anche svolti due incontri sul tema delle migrazioni contemporanee, dove i ricercatori del laboratorio di sociologia visuale, insieme ad operatori umanitari, migranti e rappresentanti di ONG, hanno riflettuto a fondo su tutti quegli argomenti che l'opera, sotto altri punti di vista e sguardi, mostrava e metteva in risalto.

In questa sua prima uscita pubblica l'installazione era stata presentata suddivisa in due parti, in una configurazione differente rispetto al progetto originale che prevedeva, sotto un unico modulo installativo la presenza di tutti i componenti visivi e testuali che componevano l'opera, comprese le tecnologie per riprodurre la parte video. La struttura di grande formato era stata installata all'esterno, sul tetto della chiatta galleggiante, nell'ottica di un'iterazione simbolica nel contesto portuale - nonostante ne alterasse il punto di vista. Non a caso le fondamenta del molo in legno non si immergevano nella profondità delle acque del porto, ma erano sorrette dalle tante testimonianze, fatte di disegni, fotografie, testi e messaggi che l'opera aveva generato.

[21] Link. https://www.exibart.com/speednews/cose-eufemia-parte-da-genova-il-progetto-che-rida-luce-alle-parole-dei-migranti/

[22] Dialogo nel Buio è una mostra/percorso che insegna ad approcciarsi ad un altro modo di "vedere".

[23] L'Istituto David Chiossone Onlus è un centro che promuove la riabilitazione dei ciechi e degli ipovedenti.

Figura 9 Allestimento *'Eufemia, i sommersi e i salvati'* Genova

La passerella sovrastante del molo era invece contornata, tra gli assi in legno che la componevano, da una serie di insegne luminose a led dove scorrevano frasi, parole e numeri. Provenienti da diversi registi narrativi sulle migrazioni, si poteva scorgere per esempio: alcune affermazioni divenute celebri di alcuni politici italiani, come Matteo Renzi "*aiutiamoli a casa loro*", Matteo Salvini "*la Libia è un porto sicuro*" e Giorgia Meloni "*è finita la pacchia*"; al presunto numero dei morti accertati nel mediterraneo nel 2019 che era di "*34361*"; o al verso poetico "*Ma che razza di uomini è questa?*", tratto dell'Eneide di Virgilio; o la frase "*da quassù la Terra è bellissima, senza frontiere né confini*" pronunciata da Jurij Gagarin, primo uomo ad aver visto la terra dallo spazio; fino alla dichiarazione "*una volta i confini della Patria erano sacri, i politici li hanno sconsacrati*" pronunciata dal comico e politico Beppe Grillo. In una chiave metaforica queste parole luminose, che sporcavano di rosso il volto di chi si prestava a guardarle, rappresentavano il punto di vista dell'essere sommerso da narrazioni, che seppur tragiche, ironiche o poetiche, contribuivano a livellare e normalizzare la drammaticità del fenomeno.

La parte video dell'installazione, realizzata dalla sovrapposizione dei disegni e dalle scritte lasciate dai migranti nell'infopoint di Ventimiglia, era invece stata installata nell'area interna della chiatta, di fianco al telo dipinto. Una presentazione in analogico e digitale delle complesse stratificazioni che la pluralità dei soggetti in transito aveva, scrivendo, disegnando e dipingendo, prodotto. Una somma di dettagli in grado di comporre, formulare e rimodulare fatti e storie, per estendere all'infinito i significati che il corpus dei disegni ci aveva mostrato.

Figura 10 Allestimento *'Eufemia, i sommersi e i salvati'* Genova

Durante le giornate del festival del mare, gli spazi della mostra si sono letteralmente trasformati in una piazza di scambio e incontro, favorendo in un contesto intimo e protetto la trasmissione di saperi e conoscenze, attraverso un confronto serio e costruttivo. Considerando quello che circa sei mesi dopo è successo, ovvero la comunicazione da parte della Cina di un pericoloso virus che da lì a breve avrebbe paralizzato il mondo, l'esperienza di Eufemia mi ha permesso di valutare a fondo il ruolo sociale dell'arte in termini di conoscenza e partecipazione.

Il secondo momento di restituzione dell'installazione Eufemia è stato invece in occasione della mostra *Utopia/Eufemia*, nella sede della Casa delle Scienze Umane Sud-Est, URMIS, dell'Università della Costa Azzurra. La mostra avrebbe dovuto essere presentata all'Avant-scène di St Jean d'Angély nel settembre 2020, ma a causa della crisi sanitaria legata al covid 19, era stata prorogata al 22 giugno 2021, in concomitanza della conferenza internazionale "*"Tri migratoire" et expériences du blocage: Afrique, Amérique, Europe*". Questa particolare mostra congiunta, che ha accostato ad *Eufemia* le opere legate al progetto *Utopia*, create dal fotografo Ilsen Tabere e del collettivo Les Don Quichotte de la Riviera, era stata pensata come fulcro dei numerosi eventi accademici, conferenze sulla sociologia visuale, tavole rotonde e presentazioni pubbliche di libri sulle migrazioni, ma anche come momento di confronto e dibattito con gli studenti in visita. Le due mostre presentate congiuntamente, hanno voluto trasmettere a un pubblico ampio e trasversale, le differenze e le similitudini su quello che, sia l'arte che la sociologia descrive, analizza e osserva partendo dallo stesso nodo di confine.

Sono state difatti tante le iniziative organizzate all'ombra dell'installazione, alcune coinvolgendo prevalentemente un'utenza di tipo accademica, nella finalità di ragionare collettivamente sull'uso di pratiche artistiche e metodologie creative nelle nuove frontiere della sociologia visuale, e altre con finalità più artistiche e divulgative rispetto al tema del confine.

Figura 11 Allestimento *'Eufemia, i sommersi e i salvati'* Nizza

Il progetto *Utopia*, nato come eco e prolungamento del progetto *Eufemia*, rifletteva sulla percezione del fenomeno migratorio visto dall'altro lato del confine. Un confine che come abbiamo sottolineato, dal 2005 ha ripreso vigore, ergendosi a barriera insormontabile per un numero sempre crescente di viaggiatori irregolari. Persone in transito, di passaggio, comunemente chiamati oggi migranti, soggetti a controlli per una libera circolazione all'interno dell'area Schengen. La cosiddetta zona *Menton-Roya* accessibile da Ventimiglia è diventata negli ultimi anni un collo di bottiglia, uno strangolamento dei flussi migratori che proseguono per tutta Europa. Il valico del *passo della morte*, che oltrepassa la zona di frontiera tra Ventimiglia e Mentone, trasformato negli ultimi decenni in un semplice circuito escursionistico, ha ritrovato la sua antica vocazione. Un passaggio, che come sottolinea Enzo Barnabà[24] nel suo libro "*Il passo della morte, storie e immagini di passaggio lungo la frontiera tra Italia e Francia*" è stato nel corso dei secoli un luogo di mobilità e attraversamento per i passaggi clandestini degli antifascisti e dagli ebrei in fuga dalle leggi raziali. Anche se l'aneddoto più surreale che contraddistingue questo passaggio è legato alla storia di Serge Voronoff, un medico

[24] Enzo Barnabà è scrittore di saggi storici e romanzi.

chirurgo conosciuto per le sue bizzarre cure e teorie sulla longevità. Agli inizi del 1900 scelse per ragioni climatiche, soprattutto per allevare scimmie, di vivere e lavorare proprio a ridosso del passo della morte, trasformando di fatto quel sentiero che portava al suo studio medico, in una passerella della nobiltà mondiale. Un passo che fu legato a '*storie di vita eterna'* oggi viene chiamato della morte, come ci ricorda Giovanni Cioni[25] nel suo film, viaggio onirico "*Dal pianeta degli umani*".

Una collaborazione trasversale tra sociologi e artisti che lavorano su tematiche migratorie quella organizzata dall'Università della Costa Azzurra, per evidenziare, che se pur seguendo la stessa rotta artisti e sociologi hanno proposto sguardi, approcci e metodi di azione e rappresentazione differenti. Uno sguardo plurale su entrambi i lati del confine, che evidenziano i due diversi momenti della migrazione, poiché Ventimiglia si presenta come un luogo di blocco - in attesa di attraversare il confine - mentre Mentone e successivamente Nizza rappresentano un luogo di partenza e transizione verso altri orizzonti. Dopo poche ore, pochi giorni o alcuni mesi di vita quotidiana nel ventimigliese, i viaggiatori di tutte le nazionalità corrono il rischio di perdersi sul circuito vertiginoso del passo della morte, altri tentano la fortuna viaggiando in treno - nonostante i controlli effettuati su tutti i convogli che circolano tra la Liguria e le Alpi Marittime -, altri ancora percorrono a piedi l'autostrada, facilmente accessibile dall'Italia e in un percorso che seppur breve e lineare per raggiungere la Francia, è estremamente pericoloso. Un corridoio migratorio poroso e raggirabile da svariati punti e modi, solo in apparenza semplici, dato che ha causato decine e decine di morti dal 2015 ad oggi.
L'approccio con cui il fotografo Ilsen Tabere, ha sviluppato il suo intervento '*Nice en aware*' titolo che giocava con l'ambivalenza della parola "*Nice*", sia come nome della città francese, sia come significato di *bello* in inglese, apriva ad un modo di riflettere, agire e guardare un territorio. *Bello e consapevole*, ma anche *Nizza consapevole,* per provare a far riflettere e sensibilizzare su quello che quel territorio, prolungamento del nodo di confine di Mentone, produceva.

Attraverso dei laboratori didattici fotografici, volti a identificare le tracce delle migrazioni nel paesaggio, le fotografie mostravano: gli abiti e gli oggetti lasciati nei cammini dai migranti; le corde e le catene disseminate nei sentieri, installate come dispositivi di aiuto e sicurezza; i simboli e graffiti dipinti dagli attivisti per indicare i giusti sentieri da percorrere; i contro-simboli, dipinti invece dagli ostili alle migrazioni o dalle forze di polizia, per fuorviare i migranti dai giusti cammini, e condurli direttamente alle zone militarizzate; e più in generale alcuni passaggi significativi del percorso, come il piccolo ponte in ferro e l'imponente rete metallica con filo spinato che divide il territorio italiano

[25] Giovanni Cioni è un regista, produttore, sceneggiatore e montatore.

da quello francese. Sono queste alcune delle tracce documentate durante le sezioni fotografiche, che evidenziano come alcuni oggetti o segni presenti in determinate zone, apparentemente prive di significato per la maggior parte delle persone, diventano fondamentali per la sicurezza e il benessere di altre.

Figura 12 Allestimento *'Utopia'* Nizza

Figura 13 Locandina *'Eufemia, i sommersi e i salvati'* Ventimiglia

4.4 **Eufemia tra Ventimiglia e Mentone**

Il progetto '*Eufemia'*, nato nel 2019 nella zona transfrontaliera francoitaliana, è ritornato a Ventimiglia e Mentone del 2022. A Ventimiglia nella hall e nella sala conferenze del Liceo Aprosio, in occasione di una mostra e di un workshop con gli studenti, mentre a Mentone nel liceo Pierre e Marie Curies per una mostra, laboratori ed eventi collaterali, annessi alla giornata dell'arte che ogni anno l'istituto organizza. L'opera esposta precedentemente a Genova e Nizza, e successivamente a Ventimiglia e Mentone, sottolinea un dato interessante, ovvero che un'opera nata come denuncia critica alla frontiera, l'abbia più volte e liberamente attraversata; considerazione che presuppone che è molto più semplice far attraversare il confine a materiali e merci che agli esseri umani. Si tratta di un'opera che con il suo stesso muoversi e incontrare soggetti sui territori, ha rappresentato una nuova opportunità di ricerca, in quanto aver fatto approdare l'installazione in questi due licei, ha voluto innanzitutto mostrare l'opera a chi quella zona di confine la abita, la vive e attraversa tutti i giorni; sono tante difatti le esperienze di studenti transfrontalieri, che quotidianamente sia da un lato che dall'altro, attraversano il confine per motivi di studio e di svago. Ciò che è particolarmente interessante è che l'installazione diventa un vettore alternativo per coinvolgere e analizzare le percezioni degli adolescenti, nel tentativo di discutere e dibattere sui temi che l'opera affronta. Una ricerca per capire quali sono le "tracce" lasciate dalle migrazioni sugli adolescenti, attraverso le "tracce" lasciate dai migranti sullo stesso nodo di confine che li accomuna.

A Ventimiglia, l'installazione è stata riconfigurata in base agli spazi a nostra disposizione in differenti ambienti. L'arazzo dipinto, l'insegna luminosa che riportava il titolo dell'opera, la serie di fotografie di Emanuela Zampa, accostata ai disegni e testi prodotti dai migranti, sono stati installati nella hall del liceo per essere visibili a tutti gli studenti di differente ordine e grado.

Figura 14 Allestimento *'Eufemia, i sommersi e i salvati'* Ventimiglia

Mentre le restanti insegne a led e il video, sono state installate nella sala conferenze, rispettivamente su un palco e nel grande telo di proiezione. L'ambiente della sala conferenze, un mix tra spazio teatrale e una sala cinematografica, è diventato il set dove abbiamo presentato il progetto a circa 160 studenti, suddivisi in quattro classi del quinto anno, degli indirizzi linguistico e scienze economiche. Fare la presentazione del progetto di fronte all'installazione, in un ambiente in grado di totalizzare l'attenzione sui temi trattati, si è rivelato particolarmente efficace. Connotano dai colori caldi e avvolgenti delle insegne a led, contrapposti a quelli freddi e ritmati del video, lo spazio della sala conferenze si è configurato come luogo familiare e protetto dove poter far esprime liberamente tutte le studentesse e gli studenti coinvolti. Un luogo alternativo per far conoscere, vedere, ascoltare e divulgare il sapere scientifico, ma soprattutto per sensibilizzare al fenomeno delle migrazioni. Questa pratica di dialogo e scambio ha rappresentato un momento di ricerca-azione, su quelle modalità alternative che si possono attivare per la diffusione delle conoscenze che le scienze sociali producono. Parlare del confine di Ventimiglia ai giovani ventimigliesi, ci ha permesso di conoscere un punto di vista alternativo sul vivere in una zona di frontiera, e di riformulare e adattare le nostre considerazioni

in base al cotesto. La presentazione ci ha permesso di avviare un dibattito collettivo con gli studenti, in relazione al quadro storico che ha negli anni trasformato Ventimiglia in una zona di confine.

Figura 15 Allestimento *'Eufemia, i sommersi e i salvati'* Ventimiglia

Usare il visuale, come primo strumento comunicativo, ad un'utenza abituata più di chiunque altra a ragionare attraverso l'immagine, è stata la chiave di riuscita di questa sperimentale ricerca. Tutte le presentazioni hanno sempre seguito lo stesso schema strutturale e comunicativo. Le uniche variazioni sono state riscontrate nelle nostre performance e capacità comunicative, che presentazione dopo presentazione miglioravano e si adattavano alla specificità degli studenti delle varie classi.

Le presentazioni condotte nell'arco di quattro giornate erano composte da un'equipe formata: da un sociologo che ha realizzato ricerca sul territorio transfrontaliero della Val Roja; un attivista del Progetto 20K che ha raccontato la genesi del dell'infopoint di Eufemia, della sua missione e di come hanno visto nascere e proliferarsi i disegni; due dottorande, una belga e una tunisina, che studiano le migrazioni undocumented, i confini e la criminalizzazione della solidarietà; e da me, come artista e ricercatore visuale, artefice dell'installazione e del workshop didattico creato appositamente per l'occasione. Ogni presentazione si apriva sempre con l'intervento del sociologo, che introduceva sui temi principali della migrazione e più nello specifico su quello che dal 2015 accade a Ventimiglia, facendo emergere la tendenza del potere politico a criminalizzare le migrazioni, e di conseguenza a militarizzare la frontiera, attraverso l'istituzione di forze dell'ordine e posti di blocco. Questa introduzione serviva a spiegare perché migliaia di migranti si recavano e poi rimanevano forzatamente bloccati proprio a Ventimiglia – soprattutto negli insediamenti informali – e dei motivi

per cui non riuscivano a perseguire il loro viaggio verso la Francia e l'Europa in generale. Un'altra domanda, che veniva sempre posta alle classi durante la presentazione, era se qualcuno di loro sapeva cosa era la sociologia, e più nello specifico la sociologia visuale. Quasi sempre emergeva un'ignoranza a riguardo, toccando a tratti dei macro-temi come il sociale, gli esseri umani, ma nessuno era in grado di definirne concretamente i campi d'azione, specialmente nell'uso dei mezzi visuali. La presentazione proseguiva con l'intervento di uno degli attivisti del collettivo 20K, che in prima istanza spiegava qual era la missione del collettivo, quando e perché era nato e in risposta a cosa. La conoscenza capillare del territorio e delle dinamiche che da anni contraddistinguevano la solidarietà al confine, descritte dal giovane attivista, rendevano questo momento della presentazione dinamico e aperto, in quanto incontrava le esigenze comunicative dei vari gruppi classi. Altro elemento rilevante che abbiamo verificato e che le classi, due proventi dall'indirizzo linguistico e due da quello delle scienze economiche, riflettevano e argomentavano i temi trattati attraverso approcci e sensibilità differenti. Da un lato l'elemento dell'interculturalità, che sta alla base degli studi umanistici e del pensiero trasversale, dall'altro un'impostazione più distaccata e razionale, tipica del pensiero convergente economico e matematico. Tutte le presentazioni si chiudevano invece facendo chiarezza sui processi messi in atto per la creazione dell'opera "*Eufemia, i sommersi e i salvati*", citando altresì tutti gli attori convolti nel processo partecipativo di produzione. Questo momento era pensato come collegamento per introdurre il workshop che avrebbero svolto successivamente, che prevedeva di lavorare sui disegni fatti e lasciati dai migranti nell'infopoint di Eufemia, e che stavano ammirando proiettati di fronte a loro.

Figura 16 Presentazione *'Eufemia, i sommersi e i salvato'* Ventimiglia

Nell'arco dei quattro giorni ho raccolto una serie di annotazioni, stile diario di campo, per far memoria degli elementi più rilevanti che la presentazione e il workshop hanno generato. Riorganizzate seguendo un preciso ordine tematico, vengono qui riportate accostate alle macro-riflessioni affrontate, che hanno destato particolari interessi agli studenti. Nonostante la maggior parte di loro, sapeva poco o nulla dei veri motivi che hanno trasformato Ventimiglia negli ultimi anni in un luogo dove i migranti stanziano e sostano, il dato più preoccupante è che invece molti di loro non si ponevano nemmeno il problema. Alcuni addirittura ignoravano che a poche centinaia di metri dal liceo c'erano decine e decine di migranti che dormivano sotto i ponti, mentre ad altri non sembrava neanche interessargli; specialmente in quelle classi dove la componente straniera era assente, in quanto le classi erano formate esclusivamente da studenti italiani. A differenza delle classi dove la componente straniera era presente, si avvertiva una maggiore consapevolezza del fenomeno, come ci aveva fatto immediatamente notare un alunno di origine marocchina, che aveva tenuto a precisare che se lui la pensava in un certo modo sulle migrazioni era solo per il fatto di appartenere a due culture. Che per lui "*era un'esperienza bellissima quella di poter parlare due lingue e avere la capacità di capire tante cose che gli altri miei compagni non hanno possibilità di scoprire*". Riflessione che da un lato aveva fatto emergere una grande comprensione e problematizzazione del fenomeno, dall'altro la volontà di minimizzarlo per giustificare l'ignoranza dei propri compagni. Una riflessione che mi aveva fatto immediatamente pensare ad un gesto di autoprotezione, essendo lui un soggetto razzializzato, che sicuramente aveva dovuto lottare per essere accettato in quel gruppo classe e più in generale nella società.

L'individualismo e l'indifferenza sembrano prevalere anche quando, stimolati dalle nostre domande, riceviamo risposte che sembrano ricalcare il lessico appartenente alle narrazioni mediatiche che, come sappiamo, forzano e insistono esclusivamente sui temi securitari e di decoro urbano. Sottolineiamo spesso come le migrazioni possano essere uno strumento per capire fino in fondo chi siamo, e ci permettono di ragionare più in generale sul privilegio dell'essere "*bianchi*" e dell'essere nati dal lato "*giusto*" del mondo, nella funzione di pensare e agire diversamente sul modello sociale e territoriale che vogliamo intorno a noi, per il nostro futuro e per la nostra comunità. Uno studente in risposta a questo dice "*noi possiamo sempre passare il confine, ma non tutti possono farlo*" sottolineando implicitamente la discriminazione creata dal confine. Con una certa consapevolezza afferma che "*come cittadini europei noi possiamo muoverci dove vogliamo*" evocando il privilegio della libertà di movimento, ma sottolinea che questo privilegio non ce l'hanno gli extracomunitari "*perché rubano*". Un altro ragazzo risponde che "*la povertà estrema in cui vivono, porta necessariamente al furto"* stimolando un dibattito rumoroso che in coro sottolinea che la povertà non può giustificare atti di furto e violenza. "*Bisogna capirli dice un altro*", ma la parola violenza evoca

altre sfumature del discorso e apre nuove discussioni e riflessioni. Molte delle ragazze presenti affermano, anche con la complicità di alcuni ragazzi, che "*a Ventimiglia non possiamo più uscire la sera, è pericoloso*". Parlano anche di presunte violenze, *"Vengono qua e commettono stupri… e noi cosa dovremo fare?"* ed ancora "*Scusi, e lei cosa ne pensa del fatto che vengono qua, stuprano e compiono violenze? E che quindi noi non possiamo più uscire di casa…".* Proviamo a capire a quanti di loro è successa un'esperienza simile, ma riceviamo risposte vaghe, come ad esempio "*ad una mia amica è successo*", e un'altra ragazza risponde, "*anche ad una mia conoscente è successo*", facendo emergere che essendo loro ad abitare quel luogo, ne sanno molto più di noi di quello che succede. Proviamo a ragionare con loro se si tratta di stereotipi o di dati reali, dato che non siamo così informati sui fatti, ma molto interessati a scavare nel loro sentire. Le giovani studentesse sono quelle che reagiscono per prime, dicendo che "*si sentono in pericolo quando sono sole per strada la sera*". Dai loro racconti aleggia un sincero sentimento di paura legato alla presenza dei migranti, quando sappiamo che la violenza contro le donne non ha colore. Facciamo notare che se tra gli immigrati ci sono persone violente, non è perché sono persone di razza o colore, e che, se una persona è cattiva e violenta, è perché è cattiva e violenta, non per la sua razza. Ci domandiamo e domandiamo se c'è una quota di razzismo in questi preconcetti. Una delle dottorande di origine tunisina del nostro gruppo di ricerca, prende la parola per sottolineare come nonostante tutte le ragazze parlano di violenza e paura dei migranti, nessuna di loro "*per fortuna*" ha subito violenze. Continua sottolineando come essendo lei stessa una donna proveniente dall'altra sponda del mediterraneo, conosciuto oggi come una terra che esporta migranti, vive un certo conflitto contro chi rappresenta i suoi concittadini solo come stupratori, spacciatori e violenti. Aggiunge che è rimasta molto delusa e meravigliata da come vengono trattati male i migranti a Ventimiglia, che non se l'aspettava, e che neanche in Tunisia, un paese povero rispetto all'Italia si vedono scene come quelle, e pone una domanda agli studenti "*Sareste carini e sereni se vi trovaste in una situazione del genere a dormire sotto un ponte, al freddo?*". Le risposte e convinzioni che arrivano dagli studenti continuano a basarsi sempre sul "*non è questo il punto*", *"siamo noi che viviamo qui, e sappiamo quello che accade"*. Ogni volta che il discorso si ancora su queste dinamiche, facciamo sempre notare loro, che nonostante sono loro ad abitare a Ventimiglia a differenza nostra, che la frequentiamo saltuariamente nei periodi legati alla ricerca sul campo, sanno davvero poco o niente di quello che succede e di cui abbiamo parlato, dato che per esempio: non hanno mai sentito parlare del collettivo 20K che da 5 anni è presente sul territorio, e non conoscono la Chiesa delle Gianchette che con Don Rito aveva fatto molto parlare di se, in termini di cura e ospitalità. I vari professori che accompagnano gli studenti alle presentazioni concordano con noi, che si tratta più di voci che di fatti, e gli premeva sottolineare come il disinteresse

e la mala informazione da parte degli studenti, riproducesse l'allarmismo e la visione securitaria che i mezzi di comunicazione di massa esprimevano.

Uno studente risponde "*è triste questa situazione, ci state dicendo delle cose che noi che viviamo qui non sappiamo, e che la colpa è dei media nazionali e locali*", e continua, "*le informazioni sono confuse, ci sono momenti dove se ne parla continuamente, altri dove sembra scomparire tutto*" e conclude con "*è per questo che poi non ci facciamo più attenzione, anche se sembra un paradosso*". Capiamo benissimo il suo punto di vista, ed esplicitiamo che si tratta davvero di un paradosso anche in termini di "numeri", che per esempio la maggior parte della comunicazione mediatica affronta in termini di invasione. Un ragazzo dice "*la nostra città è troppo piccola per accogliere tutte queste persone*", e un altro "*ormai in giro si vedono solo loro, e che tutti gli spazi pubblici sono diventati loro*". Emerge la retorica dell'invasione e la percezione di numeri molto superiori rispetto ai fatti. Facciamo notare loro, che se non hanno un luogo dove passare il tempo dell'attesa, prima di riuscire nell'impresa dell'attraversamento del confine, è normale che sostino in strada e nei luoghi pubblici. Dove dovrebbero stare altrimenti? Alcuni rispondono "*a casa loro*" altri "*Ventimiglia è cambiata da quando sono arrivati i migranti, è cambiata in negativo*", ed ancora "*danno un'immagine negativa della città, piena di rifiuti e sporcizi*a". Notiamo che ogni volta che si arriva a questo punto del discorso il dibattito si sposta su quanto i migranti sporcano e contribuiscano al degrado cittadino. *"Lasciano tutto sporco dappertutto, lo fanno apposta. Mio padre l'altra volta ha chiesto a un migrante che mangiava per strada di buttare nella spazzatura la lattina di tonno che aveva lasciato per terra… lui gli ha risposto di no, che l'avrebbe lasciata lì".* Continua dicendo questa ragazza "*Non è che non poteva pulire, non voleva pulire… e allora se fanno così, è anche normale che poi la gente locale non li vuole e li tratta male*". Un'altra ragazza racconta una storia capitata ad un suo familiare, che avrebbe detto a dei ragazzi migranti di tenere pulito il posto dove stavano mangiando una volta finito e che uno di loro ha risposto "*Io mangio, tu pulisci*". La ragazza è molto arrabbiata per quanto accaduto ai suoi cari e sottolinea come "*i migranti non hanno rispetto delle cose altrui*". Alla provocazione portata avanti da una di noi in merito all'ordinanza che proibiva la distribuzione di cibo e bevande, una ragazza risponde tempestivamente affermando "*ho provato a regalare un panino ad un migrante, ma lui si è rifiutato… sembrava aggressivo*" facciamo notare che ci sono anche italiani aggressivi e violenti e che molto probabilmente trovarsi in una situazione come la loro, in totale povertà, costretto a dormire sotto un ponte, e impossibilitato a proseguire il viaggio, porta delle frustrazioni che si riversano anche quando qualcuno prova ad essere gentile. Facciamo notare che per alcuni questa situazione, oltre ad essere umiliante, è anche traumatica e impattate anche dal punto di vista psicologico. Una delle dottorande che ci accompagna, pone la domanda alla stessa ragazza "*come ti sentiresti tu in questa situazione, saresti gentile?",* cala il silenzio.

Domandiamo loro se ci sono studenti che hanno avuto brutte esperienze. Uno racconta che "*la mia famiglia viveva in un appartamento e che quando è morto il proprietario, la persona che ha rilevato la proprietà dell'appartamento ha chiesto alla mia famiglia di andarsene perché voleva aprire un centro di accoglienza per migranti*". Aggiunge, "*non lo trovo normale… Perché la mia famiglia è stata messa in strada per gli immigrati che vengono a casa nostra*?" Una studentessa risponde che "*la tua famiglia sicuramente ha la possibilità di trasferirsi, di trovare un'altra sistemazione senza problemi. Mentre i migranti non hanno nulla, non hanno scelta né mezzi. Ha fatto bene il proprietario di casa ad aitarli. Dobbiamo aiutarli tutti, tutte le famiglie che arrivano*". Proviamo a parlare dell'età dei migranti, per far capire che non arrivano solo famiglie, ma anche giovani che hanno la loro stessa età. Proviamo a fargli immaginare e immedesimare su cosa vuol dire fare quel tipo di esperienze, da soli e in territori che non conoscono, ma anche in questo caso non riusciamo a portare il discorso altrove. Emerge nuovamente e continuamente che "*i migranti qua provocano solo disagio e disordine*", e che se vengono stigmatizzati e trattati male dai locali è perché lo meritano. Un altro aggiunge, "*solo i francesi li aiutano e distribuiscono loro il cibo, solo perché non sono a casa loro. Altrimenti non lo farebbero… fanno assembramento*". Rispondiamo che non è vero, e che sono molti anche dal lato italiano che fanno distribuzione di abiti e alimenti, e offrono anche altri tipi di servizi, come ad esempio informarli su cosa implica attraversare il confine, sia dal punto di vista legale che in funzione della loro vita. Menzioniamo anche il numero dei morti alla frontiera, per capire se secondo loro i migranti meritano anche questo, ovvero quello di morire schiacciati, folgorati e nei modi più disperati, ma per fortuna otteniamo solo silenzi d'imbarazzo, ma anche indifferenza in alcuni casi. Sono poche le voci fuori dal coro, e quasi sempre da studenti di origine straniera di seconda o terza generazione. Un ragazzo ventimigliese afferma, in relazione all'atteggiamento menefreghista di molti migranti "*quando ti sei fatto un viaggio difficilissimo e poi qua trovi solo gente che ti disprezza, è normale non ti fidi e ti comporti male*", mentre un ragazzo di origine slava dice, riferendosi hai suo compagni, "*qua non hanno idea di quello che vuol dire dover lasciare il proprio posto e venire in un contesto in cui tutti ti trattano male*", molto probabilmente queste tematiche lo toccano da vicino, attraverso l'esperienza dei suo genitori. Posso però aggiungere, che ogni volta che nel gruppo classe era presente un ragazzo di seconda generazione il dibattito era più mite e profondo, e le opinioni divergenti non provenivano solo dagli studenti di origine straniera, ma anche dai loro compagi più vicini, che molto probabilmente conoscevano a fondo le loro storie familiari. Una ragazza di origine marocchina, dopo avere ascoltato silenziosamente un dibattito sulla polizia di frontiera, ha trovato il coraggio di parlare e dire "*io prendo il treno tutti i giorni visto che vivo in Francia… non mi è mai successo niente*" e aggiunge "*io le vedo le violenze dei poliziotti ogni volta che passo a Menton Garavan… è terribile, e le vedo ogni volta che vado*", quello che trapela è

che i soggetti razzializzati hanno una sensibilità diversa rispetto ai loro compagni, sicuramente perché hanno sperimentato sulla loro pelle la linea del colore che si applica sul confine. Ogni volta che fortunatamente i discorsi prendono sfumature diverse, liberandosi della retorica, iniziano allora ad essere diverse anche le narrazioni, non a caso una ragazza dice "i *migranti non vogliono restare a Ventimiglia, è che vengono bloccati dalla polizia francese. Non lo decidono loro, dobbiamo fare qualcosa per aiutarli*", anche se emerge sempre un senso di impotenza, quando proviamo a domandare come secondo loro si possono aiutare.

Affrontiamo la questione "Schengen" per spiegare loro il concetto di libera circolazione tra i paesi nell'Unione Europea. Un privilegio che abbiamo noi come cittadini europei rispetto ai "cittadini di paesi terzi", ma che sta pian paino vacillando, visto che sempre più paesi dell'UE hanno di fatto ripristinato i controlli ai confini. Ad esempio, nel 2015 a seguito delle minacce legate ad alcuni attentati terroristici o tra il 2020 e il 2022 nel contesto della pandemia da Covid-19, sono stati ripristinati i controlli in alcuni stati, con le motivazioni legate alla prevenzione o per arginare determinati fenomeni. Anche se aleggia sempre, che ogni riattivazione dei confini è legata prevalentemente all'aumento dei flussi migratori che sta attraversando l'Europa. Ci rendiamo contro altresì di quanto sia importante divulgare e spiegare ai giovani i meccanismi giuridici complessi, che stanno dietro al regolamento di Dublino. Normativa che stabilisce che a prendere a carico l'esame di una domanda di asilo o per il riconoscimento dello status di rifugiato, in base alla Convenzione di Ginevra, sono gli Stati che hanno svolto un ruolo più significativo in relazione all'ingresso del richiedente nel territorio dell'UE; e se l'Italia si ritrova a prendere a carico centinaia e centinaia di domande, non è perché tutti gli extracomunitari vogliono rimanere in Italia, ma semplicemente perché essendo arrivati nel nostro paese, sono costretti a rimanerci finché non avranno ricevuto o l'asilo o il foglio di espulsione. Facciamo sempre notare loro che è proprio in questo arco temporale che molti decidono di scappare dai centri a cui sono stati destinati e provare a varcare altre zone di confine come quella di Ventimiglia. Un'attesa che per molti rappresenta un rallentamento verso il raggiungimento dei loro sogni e obiettivi.

Alle domande perché secondo loro la gente migra, riceviamo ogni tipo di risposta. Alcuni dicono per "*il lavoro*" e un altro "*ci rubano il lavoro, dato che specialmente noi giovani ne abbiamo poco*". Ma alla nostra domanda se sarebbero disposti a fare dei lavori logoranti e mal pagati, non danno nessuna risposta. Un altro ragazzo dice "*perché scappano dalla guerra*", e un altro suo compagno argomentando afferma, "*Le persone migrano perché fuggono dalla guerra, questa guerra è in gran parte responsabilità dell'Europa*", denunciando di fatto l'ingiustizia delle politiche migratorie nei confronti dei paesi del "terzo mondo". Una ragazza continua "*Difficile conoscere tutte le ragioni, visto che possono essere centinaia i motivi, e che dipende da dove arrivano*". Cogliamo la palla al

balzo e poniamo la domanda se sanno da dove arrivano; anche in questo caso le risposte sono confuse. Un ragazzo risponde "*dall'Africa e dalla Cina*", innescando una risata generale in tutto il gruppo, anche se questo ci aiuta a spiegare loro la differenza tra le cosiddette migrazioni legali e illegali, o le migrazioni forzate rispetto a quelle volontarie, basate su una richiesta di visto. Il tema del confine stimola sempre pensieri curiosi. Alcuni ribadiscono che "*Il confine è qualcosa di normale*", e ancora "*il confine è normalità*", altri che "*il confine è la separazione tra due spazi distint*i", sottolineando addirittura che "*è banale attraversare un confine*", ma la situazione cambia quando poniamo la domanda se per loro è normale che la gente muoia per attraversare un confine. Chiediamo ad ogni gruppo se qualcuno di loro sa cosa sta ad indicare il numero "*34361*", presente in una delle insegne alle nostre spalle. Le poche e timide risposte che riceviamo sono bizzarre e a tratti senza senso, sembra che a nessuno sfiori minimamente l'idea che quel numero possa indicare il presunto numero di morti in mare. Quando sottolineiamo che invece si tratta proprio del numero dei morti accertati nel mediterraneo nel 2019, le espressioni dei ragazzi, tra meraviglia e sgomento, cambiano. Qualcuno dice che "*l'abitudine a vedere morire gli immigrati nel Mediterraneo, è triste ma sta diventando normale*", che le "*notizie ti segnano solo quando sono isolate*", ma come in questo caso che "*succede quasi tutti i giorni, non ci si fa più caso*". I numeri dei morti al confine di Ventimiglia che nel 2022 erano di almeno 37 accertati, "*quasi nulla rispetto a quelli del mediterraneo*", come dice uno degli studenti, denota come la portata della tragedia influisca in termini di presa di coscienza e allontana la responsabilità, dall'altra come la morte anche di un singolo individuo passi nella retorica della normalità. Nell'arco dei quattro giorni di laboratori e incontri, ci siamo spesso domandati quanto la nostra performance avesse contribuito alla buona riuscita della presentazione, o quanto fosse stata la componete straniera all'interno delle classi, ad aver rappresentato la vera svolta nella complessità del dibattito generato. Le domande che abbiamo espresso sono state utili a stimolare ragionamenti e riflessioni profonde; anche e specialmente quelle che non hanno trovato risposta, in coloro che si sono dimostrati particolarmente ostici nei nostri confronti, reiterando sempre sulle stesse dinamiche e argomenti. Ci siamo altresì domandati quanto e come le scienze umane e sociali svolgano un ruolo pubblico, o quanto preferiscono reiterarsi all'interno degli stretti giri a cui ricercatori e intellettuali appartengono o vengono riconosciuti. Come gruppo di ricerca abbiamo convenuto che l'esperienza di Ventimiglia dove l'Università si è aperta alla società, abbia rappresentato un'occupazione alternativa di spazi e identità. Un'opportunità per riflettere su sé stessi, a prescindere dalla percezione che gli studenti hanno avuto su di noi e sulle migrazioni, e che per il solo fatto di averli coinvolti e farli riflettere sulla questione migratoria ha rappresentato una conquista. Del workshop che abbiamo condotto con gli stessi studenti ne parleremo più avanti, anche se l'elemento più rilevante, da sottolineare già adesso, è che il semplice atto di ricalcare più volte lo stesso disegno, ha messo ogni

singolo studente nella posizione di doverli guardare nel dettaglio, e di conseguenza comprendere pienamente i significati mostrati ed espressi dai migranti.

La stessa mostra e lo stesso workshop dovevano essere replicati nel contesto della mostra "*Eufemia, Les naufragés et les rescapés*", presso l'istituto Pierre e Marie Curie di Mentone, ma per ragioni poco chiare non siamo più riusciti ad organizzarli entrambi. La mostra si è tenuta come da accordi dal 07/04/2022 al 18/06/2022, nella hall antistante l'aula magna dell'istituto, e ci ha visti presenti come gruppo di ricerca solo nella giornata dell'inaugurazione, correlata da una conferenza sul tema arte e confine. Mentre il workshop e gli altri eventi collaterali in programma, non siamo più riusciti ad organizzarli. Il giorno dell'inaugurazione, nel contesto della giornata dell'arte che ogni anno l'istituto organizza, l'insegnante ventimigliese che conosceva bene il progetto "*Eufemia"* e che aveva pianificato il tutto, permettendoci di portare l'opera a Mentone, era riuscita ad organizzare un incontro con la sua classe di teatro in lingua italiana. L'eterogeneità del gruppo classe formato da sole ragazze, aveva in poche ore generato delle narrazioni molto interessanti e alternative rispetto a quelle proposte dagli studenti loro coetanei di Ventimiglia.

Figura 17 Allestimento '*Eufemia, i sommersi e i salvati'* Mentone

Magari l'essere un gruppo di studentesse di teatro le aveva abituate al dialogo e al confronto, stimolando una discussione aperta e fluente. Emergeva una maturità spiccata dalle loro riflessioni, anche se il dato più interessante era che essendo molte di loro di pelle scura, e che frequentavano spesso l'Italia per diverse ragioni, avevano più volte sperimentato le discriminazioni del confine sulla loro pelle. C'è chi raccontava di avere molte amiche a Ventimiglia e di compiere anche in loro

compagnia diversi spostamenti avanti e indietro da una cittadina all'altra, e di essere ogni volta fermata per la consegna e il controllo approfondito dei documenti, facendogli perdere molto tempo. Una ragazza ha riferito "*cambiano sempre i militari e i poliziotti che fanno i turni nelle stazioni di Ventimiglia e Mentone, per questo capita di essere fermata anche più volte al giorno, non mi riconoscono mai, visto che vedono tantissime persone transitare*". Un'altra ragazza riferiva che ormai "*ci ho fatto l'abitudine, cammino sempre con il documento in mano aperto e visibile come provocazione*" ed ancora "*anzi a noi per fortuna siamo ragazze e ci trattano bene, ho visto delle scene anche con ragazzi francesi e migranti di pelle scura, trattai malissimo*". Alcune ammettono come molte volte preferiscono non venire in Italia per non subire queste umiliazioni, perché "*non è bello essere fermata e stare ferma circondata da poliziotti in stazione, dove passano molte persone e ti guardano come fossi un criminale*". Più in generale posso aggiungere che da quel breve ma intenso confronto era emerso una riflessione sul confine intima e personale, che denotava una consapevolezza suggestiva. Dai miei racconti sulla situazione a Ventimiglia, sembravano di saperne molto, ma hanno più volte precisato che tranne nelle stazioni ferroviarie di Mentone-Garavan o in pochi altri luoghi, come al casello autostradale o in alcuni slarghi adibiti a parcheggio che conducevano a dei boschi, a Mentone città, non si vedono nè forze di polizia nè migranti sostare o bivaccare come a Ventimiglia, dato che una volta arrivati in Francia il loro obiettivo è quello di proseguire immediatamente verso Nizza e Parigi. Le premesse di quella giornata erano state molto gratificanti, facendomi presagire una buona riuscita sia del laboratorio, che avevo proposto in collaborazione dell'insegnate d'arte, sia degli eventi collaterali legati al tema del confine che avevamo programmato. Come precisato precedentemente per ragioni poco chiare, non siamo più riusciti ad organizzare il workshop e altri eventi collaterali in programma. Presumo che, in occasione della presentazione dell'opera fatta il giorno dell'inaugurazione, che seguiva lo stesso schema della presentazione di Ventimiglia, con sociologi, attivisti e artisti, questa volta esplicato non solo in presenza degli studenti e degli insegnanti, ma anche della dirigenza scolastica e di alcuni rappresentanti della politica locale, abbia fatto emergere il lato politico e il posizionamento militante dell'operazione, che magari non è stato gradito ad alcune delle autorità presenti. Non a caso da lì in poi non siamo più riusciti, per motivazioni di varia natura, pausa delle attività didattiche, periodo esami ecce cc. a organizzare nient'altro. L'unico dato rincuorante è che l'installazione, rimasta nella hall dell'istituto per tutto il periodo concordato, collocata in un luogo di passaggio, abbia potuto intercettare l'attenzione di più studenti possibili, e stimolato in loro una riflessione alternativa su cosa vuol dire vivere in una zona di confine.

4.5 **Il workshop '*Animare*', sperimentare metodologie partecipative**

Nella pianificazione della mostra per le due uscite pubbliche di Ventimiglia e Mentone, avevo, sotto consiglio delle due referenti degli istituti, pensato un workshop da attivare con gli studenti. L'idea di un'attività laboratoriale, da affiancare alla presentazione dell'opera e alle ricerche che, come laboratorio di sociologia avevamo condotto sulla frontiera, mi sembrò un'ottima occasione per sperimentare una metodologia volta ad implementare i contenuti dell'opera video "*Eufemia*".
Il workshop difatti era nato con l'obiettivo di animare i disegni e le scritte lasciate dai migranti in transito da Ventimiglia, con la finalità di dar vita attraverso piccole variazioni grafiche, a tante piccole animazioni. Trasformare delle immagini fisse in immagini in movimento per aggiungere significati e ampliare gli orizzonti della co-autorialità, che aveva contraddistinto in ogni sua fase l'opera /operazione Eufemia.

Figura 18 *Esempio* tecnica del rotoscopio

Avevo pianificato le modalità in cui presentare il workshop agli studenti, partendo proprio dalla condivisione di una o più copie dei disegni e delle scritte. Disposti su un grande tavolo, in modo da essere visibili, era stato chiesto loro, in base al gusto o interesse, di sceglierne uno. Sono stati inoltre distribuiti dei fogli acetati trasparenti con relativi pennarelli e scotch di carta, ed è stato spiegato come usarli, in funzione di creare attraverso la tecnica del rotoscopio[26], un'animazione. Tecnica di animazione grafica amatoriale, che consisteva in base al tempo e all'impegno che ogni studente decideva di dedicare all'attività, nella creazione di brevissime animazioni, dai tre ai nove secondi. Una tecnica che non necessitava di una particolare predisposizione al disegno, dato che prevedeva il semplice ricalcare, su più fogli trasparenti, il disegno originale da loro precedentemente scelto. La varietà dei disegni processati dagli studenti, nelle classi in cui sono riuscito ad attivare il laboratorio,

[26] Il rotoscopio è una tecnica di animazione basilare per creare un cartone animato

ha generato e stimolato visioni, e contribuito ad elaborare pensieri più articolati in relazione a quello che stavano guardando. Contaminazioni di sguardi e identità, di memorie passate e ambizioni future, di narrazioni in grado di passare in un frame dall'ironico al drammatico, ci ha permesso di mostrare come questa tecnica, solo apparentemente macchinosa, potesse essere utilizzata anche ai fini di una ricerca, nel tentativo di creare delle pillole di significato in grado di essere comprese da chiunque. Una tecnica, che sulla scia della "*teoria del frame"* di Erving Goffman, che attesta come la realtà non è unitaria, ma è altresì costituita da una complessità di livelli intrecciati (*frames* appunto), dove ogni *frame* può essere utilizzato per costruirne ed immaginarne un altro. Ho iniziato a farmi alcune domande, del tipo: come può un singolo disegno parlare di un sistema culturale complesso? Ed ancora, può un dettaglio aiutare a ricostruire una scena? E per finire, si può attraverso il pensiero creativo e l'interpretazione di un'immagine aiutare a rendere più visibile e immediato un messaggio? Sono queste alcune delle domande a cui ho provato a rispondere attraverso la sperimentazione di questa metodologia, ricevendo nella maggior parte dei casi una buona risposta e in altri addirittura ottima. C'è chi ha deciso semplicemente di ricopiare per tre volte lo stesso disegno, animandolo come era richiesto, ma non aggiungendo altri significati se non quello di dar vita al disegno. Anche se in una seconda fase, dove è stato chiesto loro di motivare il perché avevano scelto quel disegno o quella scritta, sono emerse tantissime suggestioni e punti di vista alternativi. C'è invece chi, non solo ha animato i disegni, ma li ha anche riempiti di nuovi significati, apportando delle modifiche significative.

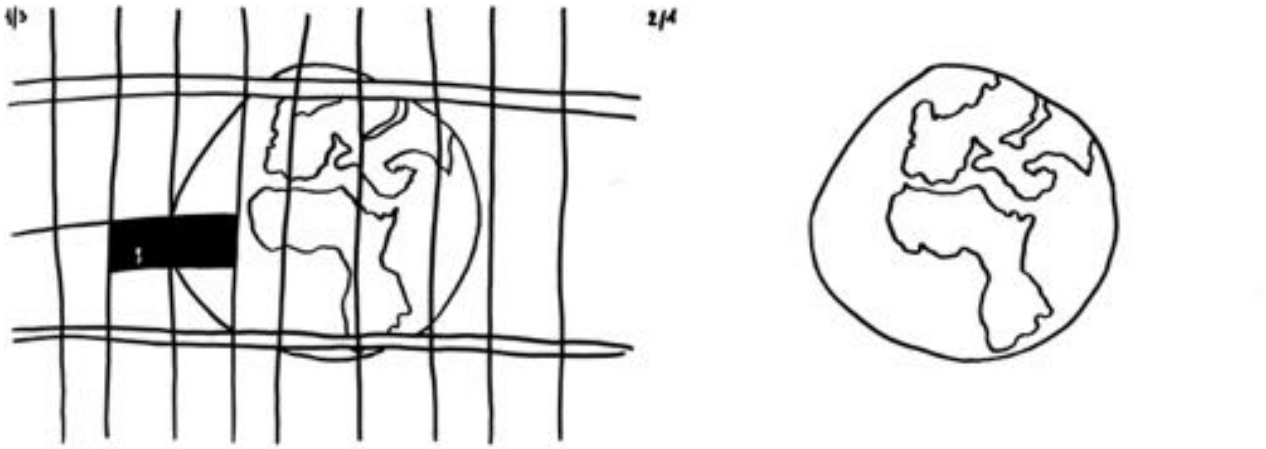


Figura 19 Esempio animazione workshop '*Animare*'

Tra i più rilevanti: un proiettile che si trasforma in fiore, una volta spuntato fuori dalla canna di una pistola; una colomba ferma immobile, che prede il volo verso l'Africa; una scia di proiettili di un arma automatica che ritornano indietro, come a voler cancellare quel ricordo; un fiore chiuso che si apre alla vita, e offre nettare a una bellissima farfalla; il battere di un martello di un giudice, che con

l'aggiunta di una vignetta stile fumetto recita "assolto"; il pianeta terra ingabbiato dietro le sbarre di una galera, che si libera aprendo la porta della cella (Figura 19); ed ancora una tigre ferma immobile, che prende vita attraverso il movimento del suo manto; fino ad una tartaruga, che diviene zolla di terra mobile, che camminando sulle acque del mare accompagna in sicurezza dei migranti imbragati con giubbini di salvataggio. Parti di queste animazioni sono state inserite nel video *Eufemia*[27], mentre altre attendono ancora di essere processate e inserite, dato che questa tecnica specialmente nella fase finale di montaggio necessita di un lavoro minuzioso e certosino.

Le riflessioni a posteriori legate ai risultati ottenuti in questo laboratorio, evidenziano come l'atto semplice e ripetuto del ricalcare un qualcosa, faccia si che quel qualcosa diventi in qualche misura tuo. Lo spendere del tempo, che va dall'osservazione a fondo del disegno da copiare, nell'impostazione dello stesso su un piano di lavoro, al fissaggio di ogni foglio acetato per il ricalco, alla scelta estetica dell'utilizzo del tratto, fino alla copia ripetuta una e più volte del disegno, rappresenta un momento di intima vicinanza e appropriazione. La speranza di fondo di questa operazione, comprese le presentazioni e la mostra, è che Eufemia possa aver lasciato nella maggior parte degli studenti una nuova consapevolezza su cosa è il confine, e di come chi lo abita possa contribuire a renderlo meno traumatico e violento. La certezza è invece che in alcuni degli studenti sono rimaste delle tracce indelebili nelle loro coscienze, difatti quando gli è stato chiesto di consegnare i fogli acetati animati, e spiegare al resto dei compagni quello che avevano capito dei disegni e delle scritte da loro scelti, ma soprattutto come li avevano trattati e interpretati, sono emerse riflessioni inedite e sincere, evidenziando una profondità nel guardare e argomentare, differente rispetto ai pensieri e alla leggerezza che avevano dimostrato nei giorni precedenti.

L'opera diventa, in questa dinamica laboratoriale e dibattito aperto, un'occasione di ricerca azione che prova ad analizzare la realtà e ambisce alla sua trasformazione, in un'operazione che sottolinea la capacità dell'arte di parlare un linguaggio universale. L'AIIG (Associazione Italiana Insegnanti di Geografia) venuta a conoscenza del laboratorio condotto con gli studenti nel liceo Aprosio di Ventimiglia, ha invitato me e la Dott.sa Silvia Aru, durante il webinar "Migrazioni e territorio"[28] a presentare l'operazione artistica e sociale *Eufemia*, ma più nello specifico dell'esperienza del laboratorio, come forma alternativa per parlare di geografie e confini.

[27] Link video *Eufemia* https://vimeo.com/338903919

[28] Link webinar Migrazioni e territorio https://www.istruzioneliguria.it/wp-content/uploads/2022/11/Laboratorio-AIIG-INAPP-Piemonte.pdf https://www.aiig.it/wp-content/uploads/2022/12/Slide_Piemonte_compressed.pdf

Figura 20 Locandina docufilm '*Il rituale del passaggio'*

5. **Il caso *'Il rituale del passaggio'*. Intervistare attraverso le immagini: autorialità, contaminazioni e collaborazioni nella produzione del film.**

5.1 **Premessa**

Questo capitolo, ricostruisce non solo il processo creativo che ha portato alla realizzazione del film *Il rituale del passaggio*[29], ma anche l'approccio metodologico che è stato sperimentato per la costruzione della narrazione attraverso la *voice-over*. Una narrazione che nasce da un lungo lavoro di ricerca sul campo e di riflessione collettiva sull'attraversamento *undocumented* del confine franco-italiano nella zona dell'alta Val di Susa, tra le cittadine di Oulx, Bardonecchia e Briançon. Il documentario etnografico prodotto dal Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova – che negli ultimi anni si occupa di fare ricerca su migrazioni e confini attraverso l'uso di metodi visuali e partecipativi – e prende forma grazie a una serie di ricerche sul campo e di scuole dottorali di formazione all'etnografia portate avanti a partire dal maggio 2021[30] con il collettivo del laboratorio. Anche se le successive fasi di realizzazione sono stato portate avanti con la collaborazione del collega dottorando Filippo Torre, di cui abbiamo firmato insieme il soggetto del film e un articolo scientifico, pubblicato sulla rivista di metodologie visuali "Visual Etnography".

Le sensazioni che abbiamo sperimentato durante i nostri soggiorni di ricerca presentavano delle analogie con le vicissitudini del protagonista del film *ricomincio da capo*[31], in cui si assiste al ripetersi di una giornata dal risveglio al sonno del personaggio interpretato da Bill Murray: solo al successivo risveglio si scopre che è tutto identico al giorno precedente, nonostante i suoi diversi modi di reagire e interpretare la giornata. Anche nel nostro campo di ricerca ogni giorno si ripetevano prassi e dinamiche legate all'attraversamento del confine, con tempi e regole del giorno precedente. Cambiavano le facce, le aspirazioni e le storie di viaggio dei migranti, ma ognuno di essi era obbligato a sottoporsi a un *rituale* collettivo, a una "cerimonia di degradazione" (Blanchard, 2014) in cui tutto sembrava ripetersi secondo un copione già scritto. Come per il protagonista del film, l'unico cambiamento che si avvertiva era nella nostra consapevolezza e nella progressiva presa di coscienza dei significati del confine.

In che modo abbiamo tradotto le dinamiche del rituale dell'attraversamento in un prodotto visivo? Come abbiamo tentato di includere contraddizioni e conflitti che si sperimentano lungo una rotta

[29] *Il rituale del passaggio*, 2022, un film di Anto Milotta; soggetto: A. Milotta, F. Torre, P. Gorza. Genova: Laboratorio di Sociologia Visuale.

[30] La ricerca etnografica da cui nasce questo film è stata finanziata nel quadro dei progetti SOLPLACES (Università di Genova, BIPE 2021 e Fondazione San Paolo) e ASIT (PRIN 2017 – prot. 2017999JXZ) e delle attività del Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova.

[31] Film *Ricomincio da capo*, di Ramis H., film, Stati Uniti, 1993

migrante? Come si possono portare avanti metodologie dialogiche e partecipative con soggetti che si fermano solo per pochi giorni nel proprio campo di ricerca, come si verifica in una zona di frontiera? A fronte del costante via vai che contraddistingue un luogo di confine, l'unico elemento in grado di restituire la reale complessità della frontiera sono le voci, gli sguardi e le emozioni delle persone che abitano quotidianamente e attivamente il territorio. L'abitare non è solo risiedere in un determinato luogo, ma avere l'abitudine di qualcosa, fare uso della capacità di "creare, consolidare e intensificare abiti e abitudini, modi di essere e di vivere"[32]. Anche ogni passaggio migratorio crea uno strato dell'abitare che si deposita sul territorio nonostante la sua dimensione effimera: tanto le persone stanziali quanto le persone in transito sono parte costitutiva del territorio.

La necessità di tenere insieme soggetti migranti e stanziali determina le due linee di sviluppo che sono state seguite per la realizzazione del film. La prima tendenza si riferisce a uno sguardo di carattere più *autoriale*, che ha cercato di osservare e vivere a fianco di chi è costretto ad affrontare questo viaggio, nel tentativo di raccontare attraverso le immagini le fasi che precedono l'attraversamento a piedi del confine e di restituirne la drammaticità. Il secondo sviluppo ha seguito un approccio più *collaborativo*, restituendo ed elaborando un discorso su migrazioni e confini attraverso le percezioni e le voci degli attori sociali che abitano e animano il territorio. Questa doppia tendenza, che cerca di unire il cinema di "osservazione" con il cinema "partecipato" (Pennacini, 2013), si intreccia con la natura ambivalente della pratica etnografica, costantemente impegnata a sviluppare un'intensa partecipazione e coinvolgimento da una parte, a mantenere il giusto distanziamento dal soggetto rappresentato dall'altra.

È in particolare l'etnografia visuale che ha cercato di abbattere questi dualismi per restituirli in una dimensione dialettica; anche l'arte, con la sua straordinaria capacità di sapersi connettere a situazioni e contesti differenti – nonostante la mancanza di un quadro teorico unificante – si è sempre fondata su relazioni partecipative (Bourriaud, 2010). Per questo – come sottolinea Annalisa Frisina (2015) nella prefazione a *Fare sociologia visuale* – non ha più senso contrapporre arte e scienza; al contrario, l'arte dovrebbe essere messa al servizio di una descrizione più accurata della realtà sociale. La stessa figura del ricercatore/artista, sempre più presente sia negli ambienti accademici sia in alcuni strette nicchie dell'arte, rimette in discussione l'approccio dell'*Arts-Based Research* (Pentassuglia, 2016). Gli strumenti visuali dell'arte non sono più utilizzati solo come metodologia di ricerca, né il coinvolgimento dell'artista è esplicitato solo nella fase di restituzione visuale della ricerca; piuttosto, si avverte ora l'esigenza di riconoscere il risultato concreto di una ricerca come prodotto artistico frutto di un'esperienza condivisa. Uno dei rischi di fare etnografia visuale e partecipativa è quello di

[32] Giorgio Agamben, Conferenza tenuta alla Facoltà di architettura dell'Università di Roma La Sapienza il 7 dicembre 2018.

cadere nelle *trappole* del discorso dominante, ovvero non essere in grado di cogliere i conflitti interni e il punto di vista dei *deboli*. Tale rischio implica l'obiettivo di ripristinare una forma di distanziamento critico. Da una parte, è necessario fare un esercizio di riflessività; dall'altra parte bisognerebbe misurarsi con la capacità di "valorizzare il malinteso" (La Cecla, 2009), un'incomprensione capace di creare uno spazio comune di discussione e interazione con soggetti che, in senso pratico e metaforico, non parlano la lingua del ricercatore/video maker e si muovono su immaginari differenti. Per questo motivo – nel lungo processo di immersione etnografica fatto di piccole azioni di supporto al transito, viaggi in pullman, camminate a piedi lungo i sentieri da un lato all'altro del confine – abbiamo accettato di metterci in discussione attraverso l'immedesimazione e l'esposizione a molteplici sguardi e angolazioni. La produzione visuale è stata animata dal tentativo di includere nel film l'elemento contaminante dell'incontro etnografico, anche con quelle persone che avevano meno familiarità con il nostro lessico. Su questo solco, presentiamo le riflessioni maturate nel corso della produzione e co-costruzione del film *Il rituale del passaggio*. Un film a confine tra cinema documentario e cinema espanso (Youngblood, 2013) che si distacca da una visione temporale e spaziale nel tentativo di mettere a fuoco il lato più intimo ed evocativo del passaggio "illegale" della frontiera e della preziosa funzione che gli attori solidali svolgono sul territorio, tanto concretamente quanto simbolicamente. Elementi che rendono questa produzione visiva vicina all'idea di "quinto cinema", caratterizzato da un approccio "poetico aperto"; un approccio in cui politico ed etico sono alla base della costruzione del prodotto filmico, che accoglie al suo interno le autorappresentazioni visive donate dai migranti, varcando di fatto la soglia della rappresentazione e del cosiddetto cinema del reale (Kaur e Grassilli, 2022). *Il rituale del passaggio* diventa allora un orizzonte di possibilità, un cammino da compiere collettivamente, una *cerimonia guidata da invisibili pontefici.*

5.2 **Il confine franco-italiano di Claviere**

Proprio come la zona di confine Ventimigliese, di cui abbiamo ampiamente parlato nel capitolo precedente, che si fa ponte tra la Liguria e la Francia, Claviere rappresenta un'altra importante zona frontaliera. Una lingua di terra italiana, questa volta alla quota di 1760 metri sopra il livello del mare, che si innesta dentro al territorio francese. Questa specifica collocazione ha fatto si che Claviere, un paesino abitato da circa 200 persone, diventasse nel corso degli anni una continuazione della così detta "rotta balcanica", anche se è sempre più frequentata e presa in considerazione dai subsahariani provenienti dal corno d'africa, che non trovando il modo di oltrepassare il confine a Ventimiglia, tentano come nel "gioco dell'oca" (Giliberti e Filippi, 2021) di varcare il confine di Claviere in direzione Briançon, primo paese francese oltre confine. Le analogie con Ventimiglia ritornano anche sul ruolo storico di quel nodo di confine, che da sempre è conosciuto come una zona di passaggio tra

le due nazioni, e che nel secondo dopoguerra ha figurato un corridoio di attraversamento, specialmente per tutti quegli italiani che cercavano lavoro e fortuna in altre parti d'Europa. Nel film '*Il cammino della Speranza*' diretto nel 1950 da Pietro Germi, ma anche nel docufilm '*The Milky Way, nessuno si salva da solo*' del 2020 di Luigi D'Alife**, s**i fa evidenza come gli emigrati provenienti dal sud dell'Italia, sfidassero i sentieri di quelle montagne; le stesse che oggi vengono attraversate dalle miglia di migranti che arrivando in treno a Oulx, in autobus a Claviere, sono costrette poi a proseguire a piedi in direzione Briançon.

Una rotta, quella balcanica, percorsa da migranti per la maggior parte dei casi provenienti dal Pakistan, Iran, Afghanistan e Siria, che partendo dalla Turchia in direzione della Grecia, attraversano poi i Balcani occidentali, in particolare Macedonia del Nord e la Serbia, per poi giungere in Croazia e Slovenia e finalmente in Italia. Se il primo nodo italiano rimane quello di Trieste, il secondo invece è quello dell'attraversamento di una parte della cosiddetta "Vialattea" il comprensorio sciistico più grande d'Italia che tocca sette località piemontesi, dell'alta Val di Susa (Oulx, Cesana, Torinese, Claviere, San Sicario, Sauze d'Oulx e Sestriere) e la località francese di Monginevro. Durante la lunga stagione sciistica, dove la montagna viene vissuta e goduta nelle ore diurne dai turisti, in quelle notturne diventa invece uno spazio di attraversamento irregolare, dove guardie di polizia, specialmente francesi, propongono una e vera e propria "caccia all'uomo" (Queirolo Palmas 2021) nei confronti di tutti i migranti che tentano nell'impresa. Un territorio dove i "soggetti indesiderabili" (Agier 2008) rimangono per poche ore, fino a diversi giorni o settimane, a dipesa delle condizioni di salute in cui arrivano in valle, ma specialmente se arrivano soli o in gruppo. Se come sappiamo i giovani soli o in piccolissimi gruppi riescono più facilmente a varcare il confine, le famiglie più o meno numerose, le donne in gravidanza e altri soggetti fragili, corrono molti più rischi di essere intercettati, e di conseguenza essere detenuti per una notte al confine, e riportati sul territorio italiano nell'attesa di riprovare l'attraversamento. Dinamiche e percorsi sotto gli occhi di tutti, polizie italiani e francesi, cittadinanza e turisti, arginate e monitorate costantemente da solidari, associazioni umanitarie e attivisti che in diversi modi e diverse funzioni contribuiscono a rendere il passaggio il meno rischioso possibile. Un territorio che si figura come approdo sicuro e simbolica stazione della rete diffusa della cosiddetta "ferrovia sotterranea" (Queirolo Palmas e Rahola 2021), chiara metafora che evoca "l'undergound railroad" via di fuga che permetteva nel XIX secolo agli schiavi neri di risalire il continente americano e scappare dalle piantagioni del sud. Una routine che evidenzia come, nonostante cambiano, numeri, tipologie e provenienza dei flussi, luoghi predisposti all'accoglienza - formale o informale -, attori sociali e politici, l'unica cosa che non cambia e si ripete giornalmente è il rischio che l'attraversamento irregolare del confine prefigura, ovvero la possibilità che i migranti incorrano in gravi infortuni, come lesioni e assideramenti, e in alcuni casi anche la morte.

5.3 **Portare avanti un lavoro collettivo: l'esperimento del teaser**

> *In un tempo apparentemente sospeso, un rituale si compie ogni giorno in alta Val di Susa, e ogni giorno ripete e scandisce una serie di eventi. Le prassi dell'arrivo, dell'attesa, della preparazione e vestizione, del viaggio e infine del passaggio sono scandite da una serie di luoghi simbolo e individui che cercano di evitare le tragedie durante il cammino in montagna, nel tentativo di rendere il passaggio il più sicuro e sereno possibile. Parliamo di persone che da un lato all'altro del confine, indipendentemente dal proprio posizionamento politico o religioso, rivendicano il diritto sacrosanto di ogni singolo essere umano di potersi muovere liberamente da uno Stato all'altro, senza sbarramenti e confini. Confini inesistenti per alcuni, legalmente inaccessibili per altri. Un territorio animato da diverse ideologie e appartenenze quello della Val di Susa, che convive nella differenza e si ritrova in una moralità della montagna, nel senso di comunità, nella filosofia no TAV, nell'operato di una classe docenti che ha puntato molto sull'interculturalità, sull'attivismo di donne e uomini fuori dal coro, anche quando l'invisibilità del passaggio dei migranti e della loro presenza giovano alle tasche dell'industria turistica e a istituzioni che chiudono gli occhi per non vedere. Sono questi gli ingredienti che definiscono un territorio in termini di accoglienza e solidarietà.*

La sinossi del progetto filmico è stata scritta durante la rielaborazione di un teaser[33], costruito con i materiali video raccolti durante la prima fase della ricerca sul campo. Non avevamo ancora le idee abbastanza chiare sul tipo di progetto che intendevamo sviluppare: all'interno del laboratorio le posizioni erano differenti e contrastanti. Non a caso il primo teaser prodotto rimaneva volutamente aperto a un tipo di narrazione collettiva e trasversale, con l'obiettivo di non escludere alcun approccio o interpretazione del materiale. Tuttavia, se l'archivio dei materiali era nato da un lavoro collettivo che aveva realizzato le interviste e prodotto lunghi diari di campo congiunti, la produzione del film è diventata opera di un piccolo gruppo motivato e portatore di saperi e conoscenze specifiche, che – basandosi sulle proprie precedenti esperienze in ambito visuale – si è occupato delle traslazioni, delle traduzioni dal linguaggio del diario a quello dell'etnografia filmica.

Ci siamo resi conto di come la realizzazione di film collettivi e video partecipativi possa passare solo attraverso una sequenza di tempi, periodi di formazione e allineamento di pensiero da costruire non solo durante le riprese e la fase di post-produzione dei materiali, ma specialmente nei momenti di preparazione e preproduzione della proposta. Ogni fase diventa fondamentale per chiarire tutti i passaggi che andranno a concretizzarsi nel lavoro finale: se uno di questi passaggi non viene attuato

[33] Vedi: https://openddb.it/film/il-rituale-del-passaggio/.

il rischio è che l'accento cada soltanto sulle dinamiche partecipative, trascurando l'importanza di proporre una narrazione accessibile e una rappresentazione coerente. Da una parte concordiamo con il fatto che il processo produttivo sia importante quanto il prodotto finale; dall'altra, tuttavia, fin dall'inizio abbiamo sentito l'esigenza di proporre un documento visuale che seguisse determinati canoni estetici e scelte stilistiche. In una delle sue più importanti opere, gli "*Strumenti del comunicare"*, il sociologo canadese McLuhan (1964) sosteneva la necessità di studiare i media non soltanto per quanto riguarda i contenuti che trasmettono, ma anche e soprattutto dal punto di vista delle modalità di rappresentazione. A nostro modo di vedere, il processo produttivo è ancora più interessante se si concretizza in un lavoro costruito seguendo una precisa tecnica di rappresentazione visiva, un'opera che possa essere apprezzata e fruita – oltre che dal ristretto pubblico di addetti ai lavori – da una platea più ampia e generica. Nell'introduzione al volume collettaneo Visioni del mondo Cristina Balma Tivola (2017: 7) precisa come: *Qualsiasi produzione audiovisiva, che sia a soggetto o documentaria, prevede sempre la partecipazione di (almeno) tre interlocutori nel discorso all'interno del quale essa è prodotta e fruita: un autore, cioè qualcuno che osserva e realizza le riprese (nonché la regia, il montaggio ecc.) attraverso uno strumento; un soggetto, ovvero qualcosa o qualcuno che viene osservato e ripreso; uno spettatore, cioè qualcuno che osserva le immagini realizzate.* Queste apparentemente semplici osservazioni aiutano a ristabilire ruoli e posizionamenti. Infatti, come continua l'autrice nello stesso volume, il profilmico – ciò che sta davanti allo strumento di ripresa audiovisiva – esiste indipendentemente e precedentemente al momento delle riprese: saperlo identificare attraverso lo sguardo e la sensibilità di una pluralità di soggetti aiuta piuttosto a definirne le caratteristiche e sfaccettature. La soggettività dell'autore, anche nel caso in cui decida di mettere in discussione il proprio ruolo per sviluppare un lavoro partecipativo, indirizzerà inevitabilmente l'intero processo di produzione. Se la fase del montaggio come prolungamento della ricerca sul campo (Navone e Oddone, 2015) si configura come un imbuto in grado di distillare l'archivio di materiali raccolti, anche l'autorialità in una dimensione partecipativa nasce da un processo di distillazione da cui emergono i soggetti portatori del progetto filmico. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, ci siamo concentrati nella costruzione di una voice-over realizzata attraverso una tecnica sperimentale sviluppata insieme a un attore che era stato uno dei protagonisti della nostra etnografia.

5.4 **Riformulare le metodologie partecipative: l'intervista attraverso le immagini**

Fin dall'inizio la ciclicità e i pericoli dell'attraversamento del confine sono stati al centro del nostro lavoro. Per esplorare queste dimensioni abbiamo intervistato diversi attori della solidarietà che

abitano quotidianamente il territorio di confine valsusino, in un tentativo di avvicinarci alla comprensione delle rotte migranti attraverso il contatto prolungato con le reti solidali (Queirolo Palmas e Rahola, 2020; Giliberti e Potot, 2021). Negli intervalli delle ricerche sul campo, il girato di quelle prime interviste è stato proiettato in un contesto di confronto e convivialità, in una discussione da cui è emerso come la tecnica della video intervista non era adatta al tipo di lavoro che volevamo portare avanti. La difficoltà a utilizzare quel materiale derivava da una dissonanza di fondo, frutto di una pluralità e di una polifonia non orchestrate nella fase della conduzione dell'intervista. Sentivamo il bisogno di trovare una modalità diversa per costruire un'altra forma di narrazione. Sulla base delle nostre prime osservazioni, avevamo considerato di suddividere l'esperienza dell'attraversamento irregolare del confine – e di conseguenza anche del nostro prodotto filmico – in tre fasi diverse: la fase della preparazione e della vestizione al rifugio (l'attesa), la fase dello spostamento in pullman a Claviere (il viaggio) e, infine, la fase dell'attraversamento a piedi sui sentieri (il passaggio). Da lì molte cose sono successe e molte dinamiche sono cambiate, ma attraversare il confine a Claviere significa ancora oggi dover affrontare ognuna di queste fasi, con i suoi significati e le sue tattiche di resistenza.

Figura 21 Fotogrammi chiave del docufilm *'Il rituale del passaggio'*

Mantenendo l'attenzione su questa forma di narrazione, nella costruzione del soggetto abbiamo cercato di andare oltre le categorie classiche di emic ed ethic (Harris, 2001). Il tentativo è stato quello di dare forma a un prodotto ibrido, integrando lo sguardo autoriale con la collaborazione non solo delle persone e dei ricercatori interni al laboratorio, ma anche con i soggetti della ricerca sul campo, ossia gli attori solidali protagonisti della ri-negoziazione pratica e simbolica dell'attraversamento della frontiera. Si è sviluppato in particolare un dialogo con un attore importante della rete di supporto ai migranti in transito: Piero Gorza, diventato co-autore del soggetto del film. Piero – abitante di Oulx, ex-professore di italiano presso il liceo comunale – era in prima fila nelle attività di solidarietà locale e di denuncia pubblica. Fin dall'inizio della nostra ricerca etnografica e visuale, la sua casa di Oulx è stata un luogo di incontro e discussione con attivisti, giornalisti, ricercatori e migranti stessi. Fino ad allora, lui era stato per noi uno degli interlocutori privilegiati della nostra ricerca, da cui ricavare informazioni e raccogliere un punto di vista critico e profondo. Tentativi – come condividere con lui

i nostri diari di campo – erano già stati fatti; tuttavia, non eravamo mai riusciti a ridurre in maniera operativamente efficace la distanza tra noi (con il potere della rappresentazione alle spalle; Fabietti e Matera, 1999) e lui (con la sua agency individuale e le sue tattiche su come poterci usare a proprio vantaggio). Il punto di svolta è stato mostrargli piccole sequenze del materiale che avevamo montato, da cui emergevano le idee principali che avrebbero animato il nostro lavoro. Durante la prima proiezione collettiva insieme al resto del laboratorio, i commenti e le reazioni di Piero a fronte della nostra proposta visuale ci hanno fatto capire come lavorare attraverso una stimolazione visiva potesse essere una metodologia innovativa rispetto alle semplici interviste frontali. È così che nel corso degli incontri successivi abbiamo provato a registrare le sue parole mentre commentava a caldo le immagini evocative che via via gli sottoponevamo. Una di queste prime sequenze mostrava i resti dei frammenti di vita abbandonati nell'area esterna della casa cantoniera dopo lo sgombero. In questa esperienza Piero aveva partecipato attivamente, vi era rimasto emotivamente legato e conservava un archivio di memorie fotografiche.

Figura 22 Fotogramma docufilm *'Il rituale del passaggio'*

In che modo abbiamo portato avanti l'intervista? A una prima proiezione con la colonna sonora sviluppata da Massimo Pegoraro, ha fatto seguito una seconda proiezione in silenzio mentre registravamo le parole di Piero in libera uscita. Il risultato è andato oltre le aspettative, tanto dal punto di vista formale – Piero ha dimostrato una notevole capacità di improvvisazione – quanto dal punto di vista dell'interpretazione creativa del contenuto. Anche dopo un confronto con il resto del laboratorio, è emerso chiaramente come questa modalità possa risultare significativa non solo per

creare un'esperienza condivisa con i nostri interlocutori, ma anche per produrre una voice over che – pur risultando fluida e spontanea – mantenga una conduzione lineare e mirata rispetto alle immagini in movimento.

Figura 23 Piero Gorza durante l'intervista attraverso le immagini

In una certa misura, il nostro metodo si differenzia dalle tecniche di visual elicitation (Harper, 2002; Rose, 2016) – da cui pure abbiamo preso spunto – in due modi. Primo, l'intervista con Piero è stata strutturata esclusivamente attraverso la conduzione visiva delle sequenze filmiche che avevamo montato, con le musiche, la selezione delle immagini e le scelte stilistiche e interpretative degli autori. Secondo, il lavoro con il soggetto intervistato non si è limitato a dare forma a delle parole; al contrario, il rapporto è continuato attraverso il suo coinvolgimento attivo nel montaggio e nella presentazione del lavoro. Di seguito sono riportate tutte le narrazioni che il nostro metodo ha attraverso la voce e il capitale culturale di Piero costruito.

5.5 **Le trascrizioni delle interviste**

> *9, 10 ottobre 2011 viene occupata una casa cantoniera, una casa cantoniera da decenni disabitata. 23 marzo 2021 viene sgomberata. Rimangono le tracce di segni di vita e di convivenze. Parliamo di una casa occupata, ma io direi di più, di una casa, di un posto che è stato una casa per tanta gente. E quelle scritte sono anche i segni di un dialogo, di un dialogo non sempre bilaterale, emblema di un dialogo cercato, di un dialogo cercato rispetto alla*

frontiera, rispetto quel luogo che è per eccellenza il luogo delle diseguaglianze. Questa casa ha avuto il merito, il grande merito di evitare dal 2019, ancora al 2019 ci sono stati dei morti, fino al 2022 che non ci fossero più morti in montagna. In questi spazi c'era il disordine sistematico. Ma era una casa. E forse è questo uno degli elementi su cui riflettere.

Ogni rito di passaggio presuppone un orizzonte, ogni orizzonte presuppone la capacità di camminare, la capacità di camminare presuppone un orizzonte: senza un orizzonte non cammini. E in questa ritualità quali sono le figure terze che in qualche modo possono essere testimoni e attori di questo rito di passaggio? Intanto, la rete di relazioni che hai costruito viaggiando: sono loro che ti guidano, ti indicano e ti fanno capire chi è amico e nemico, ti fanno capire cosa è neve e che cosa è boscaglia, che ti fanno capire cosa è campo e cosa è squat. E poi cosa c'è? Sicuramente ci sono una serie di figure che in qualche modo affiancano il tuo cammino, ci sono una serie di figure che ostacolano il tuo cammino. Da una parte c'è chi ti aiuta, che ti è a fianco; e dall'altra c'. chi ti ostacola, chi crea barriere, ti mette le manette e ti spacca le caviglie. Ma c'è ancora un qualcosa che è interessante in questo rito che parla di transizioni: è che le persone che passano cambiano il luogo in cui transitano. Ma cambiano anche quelli che potrebbero essere aspetti coreografici, cioè l'ambiente in cui queste persone si inseriscono.

Il problema dello scegliere i cammini è sempre un dilemma. Le persone che arrivano hanno già delle mappe che sono state trasmesse, da coloro che sono riusciti a passare, ed è assai difficile evitare che queste mappe si utilizzino in modo letterale, ma per una ragione molto semplice, perché lo stesso sentiero che in estate è accessibile d'inverno diviene pericoloso e letale, e diviene una vera e propria trappola per chi si inoltra. Ma questo evitare che si perda la gente, è il limite. L'attrezzatura è un po' come il salvagente in mare. Non ci si può inoltrare in montagna senza delle scarpe adatte, senza delle giacche, senza dei pantaloni che proteggano dalla neve, senza delle metalline che evitino l'assideramento.

Da Oulx si parte con gli autobus, a Oulx si arriva con i treni. E la partenza degli autobus è un momento fondamentale, emotivamente fondamentale, emotivamente forte per tutti, per chi accompagna e per coloro che partono. È un tempo sospeso. È l'attesa di un viaggio di 18 chilometri circa in pullman per arrivare in frontiera. Un tempo di silenzio, un tempo in cui ci si gioca la vita, perché sulle montagne non si va solo per passeggiare o sciare. In montagna

si va perché ci si gioca la vita. E questa è la ragione per cui donne incinta al nono mese, bambini di 21 giorni, neonati, puerpere scelgono di partire, anche se sanno che stanno rischiando la vita. La posta in gioco è esattamente la vita, ma una concezione della vita e della malattia e della possibilità di morire e quindi della morte, differente da quella che abbiamo noi. Non stupisce che sia il silenzio quello che accompagna questo viaggio. Non stupisce che sia il silenzio quello che accompagna questo viaggio. Questo viaggio a Claviere. Poi, poi c'è il game.

Ma se il Game non è un passaggio, ma è una sequenza di punti di passaggio che riguardano tempi lunghi della tua vita, che possono essere anni, dai due ai sei anni, per alcuni una vita, una vita di passaggio. Ma allora il rito di passaggio è una dimensione antropopoietica, è una dimensione che costruisce umanità, è una dimensione che ti cambia camminando, che cambia le relazioni di genere, che cambia le relazioni intergenerazionali, che fa sì che le persone, man mano che camminano, cambino sé stessi, si modellino. Allora il game, inteso in questo senso è un abitare il cammino, non uno spostamento da un punto A un punto B.

E allora che cosa ha tutta questa storia da raccontare? Che poveretti son coloro che pensano ai poveretti. Questi non sono poveretti. Queste sono persone che potrebbero rientrare pienamente nelle mitologie e nell'epica greca. Sono persone che scoprono altri mondi, e che scoprono altre cittadinanze, che scoprono altri sistemi relazionali, che hanno altra idea di famiglia, che hanno altro modo di pensare sé e gli altri e che hanno imparato ad ogni passo a scoprire chi è amico e chi è nemico. Rispetto un orizzonte che non è certo rassicurante, ma questo loro lo sanno. Il problema è che questo orizzonte così poco rassicurante, che è la terra d'arrivo potrebbe essere migliore della terra che hanno lasciato, se no non avrebbero lasciato quella terra.

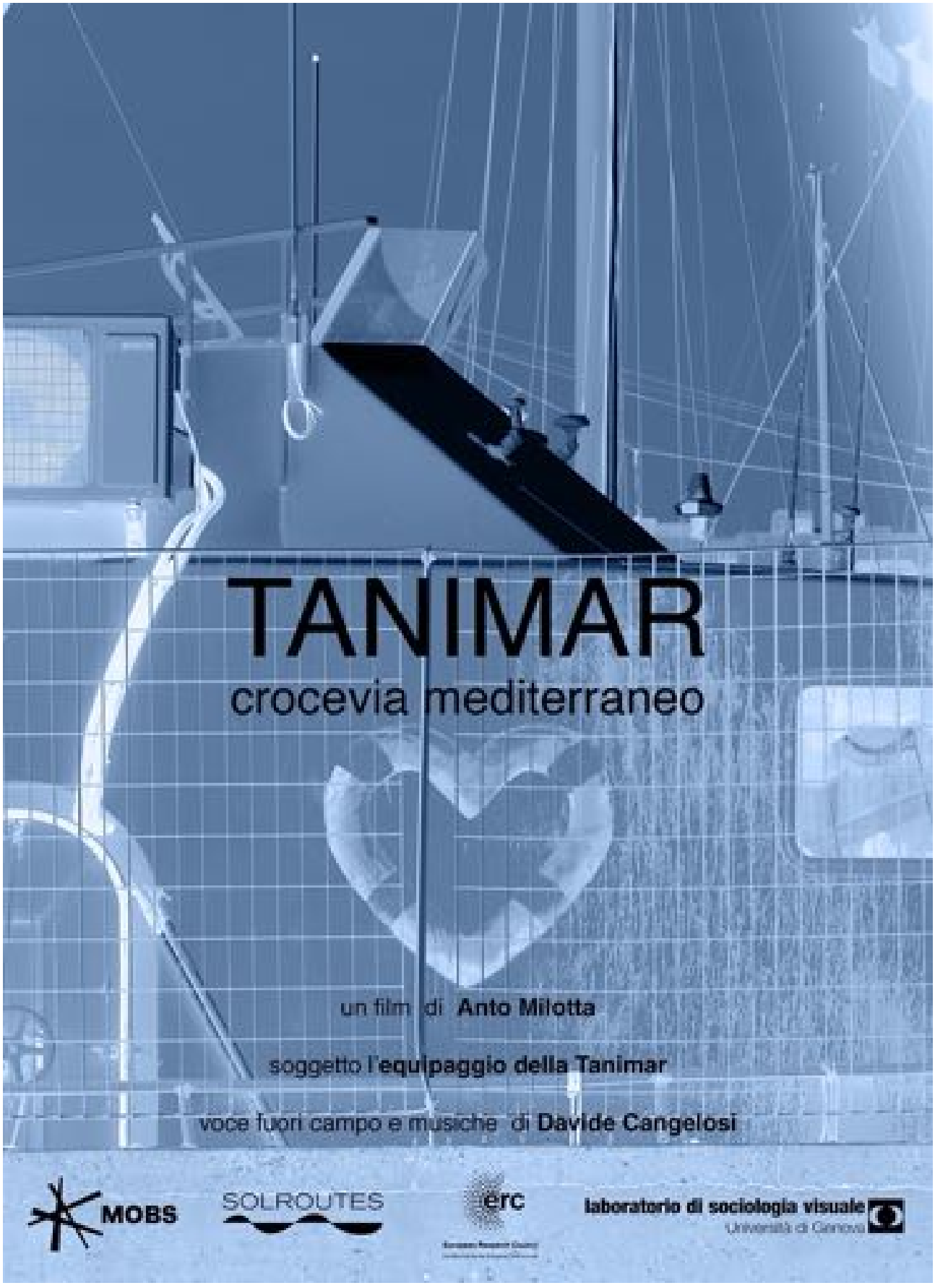


Figura 24 Locandina docufilm *'Tanimar, crocevia mediterraneo'*

6. Il caso '***Tanimar, crocevia mediterraneo***'**.** Sperimentare metodologie che estendono gli orizzonti e le utenze delle pratiche partecipative.

6.1 **Premessa**

Questo capitolo fa luce sui processi partecipativi adottati per la costruzione di due film d'artista, configurabili anche come video installazioni, dal titolo '*Tanimar, crocevia mediterraneo*' e '*Tanimar, crocevia mediterraneo Tūnis'*. Nati da due missioni del prin MOBS[34], effettuate nel canale di Sicilia nel 2022 e 2023, si differenziano non solo per l'anno di produzione, ma soprattutto per l'area geografica di studio e interesse. La prima missione è stata effettuata nell'area del canale di Sicilia, lato italiano e maltese (Pantelleria, Lampedusa, Linosa, Gozo e Malta), l'altra nel lato tunisino (Monastir, Mahdia, Sfax e Kerkennah). Due produzioni del Laboratorio di Sociologia visuale, coprodotte dai fondi del Prin MOBS e dall'Erc SOULROUTES[35], in una chiave di collaborazione, non solo tra diversi progetti di ricerca, ma anche tra i diversi ricercatori che ne fanno parte. Una condivisione continua di pratiche e metodologie, nel tentativo di affinare le forme di restituzione pubblica del lavoro di campo, ma anche come opportunità per allargare lo sguardo delle possibilità, che le ricerche in ambito accademico possano ambire attraverso gli strumenti del visuale. Le opere prodotte saranno esibite, insieme a quelle di altri tre artisti, per la mostra finale del progetto MOBS. Quattro artisti, per quattro aree tematiche, mare, montagna, zona urbana ed extraurbana, nell'idea di costruire immaginari oltre confine.

Due originali etnografie del mare e sul mare, quelle sperimentate durante queste due missioni marine su Tanimar[36], con sporadiche ma significative incursioni terrene, portate avanti osservando principalmente le relazioni fra i soggetti che lo abitano, come i pescatori, i turisti, gli operatori umanitari, le forse di polizia e soprattutto i migranti, nel contesto in cui si dispiegano, ovvero nei porti, nelle battute di pesca, nella sorveglianza nelle missioni di soccorso, nelle iniziative di controllo e presidio, ma soprattutto nei viaggi irregolari via mare. Ed è in questi contesti che abbiamo scritto collettivamente i diari di campo, accostati a diversi report specifici per temi e argomenti, in un'ottica di totale collaborazione e partecipazione alla pari, tra soggetti con attitudini e peculiarità differenti. Nel caso della prima missione sono stati pubblicati, il libro '*Crocevia mediterraneo*' in versione estesa, e il catalogo '*Tanimar*' in italiano e arabo, che riporta invece solo parti dei testi prodotti - gli

[34] MOBS Prin 2020 (Mobilities, solidarities and imaginaries across the borders: the mountain, the sea, the urban and the rural as spaces of transit and encounters) di cui è capofila l'Università di Genova. Università partners: Milano Statale, L'Orientale Napoli, Padova, Parma.

[35] SOULROUTES (ERC AdG Grant n. 101053836) Solidarities and migrants' routes across Europe et large.

[36] Tanimar è un sail yacht oceanico di 15 metri di base a Lampedusa e Linosa.

stessi utilizzati per la costruzione del soggetto e voce fuori campo del primo film – accostati ai fotogrammi e alle immagini.

Allo stesso modo sono stati scritti report e diari di campo sull'esperienze di ricerca in Tunisia, in una modalità e temporalità differente rispetto alle date della missione, anche se ad oggi questi materiali non sono ancora stati pubblicati. Durante queste esperienze di ricerca abbiamo inoltre usato le telecamere, nel tentativo di bloccare nel tempo alcuni fatti, situazioni o paesaggi, da utilizzare in una seconda fase per la costruzione della parte visuale. Una raccolta di immagini e suoni, senza un apparente logica; nel senso che ognuno in base alla sua sensibilità, o alla capacità di immaginare del potenziale filmico di un contesto, o di singole situazioni, decideva a propria discrezione di usare la videocamera.

Quello che ne è emerso era una pluralità di sguardi e punti di vista, significativi per far memoria dell'esperienza, ma poco o per nulla utilizzabili nell'ottica di una costruzione filmica. Una questione che non è dipesa solo dai differenti dispositivi tecnologici utilizzati per filmare, dato che erano stati settati analogamente, secondo gli stessi criteri di qualità e profilo colore, ma perché i materiali raccolti rispondevano, giustamente, ad un utilizzo del mezzo completamente differente per ognuno dei ricercatori. Questo è accaduto non perché avevamo finalità e approcci diversi, ma esclusivamente perché in alcuni contesti, dove è impossibile prevedere quello che succederà da lì a breve, risulta infattibile pianificare il tutto. Le tecniche e metodologie affinate nelle pratiche partecipative, conosciute ma poco praticate dalla maggior parte di noi, ci hanno sicuramente aiutato nelle fasi di restituzione e condivisione dei materiali raccolti, analizzando a fondo i limiti e le potenzialità di alcune situazioni, ma anche la capacità o meno di essere riusciti a cogliere il meglio da quelle stesse situazioni.

Il metodo del PV, pratica di produzione audiovisiva condivisa, costituisce difatti una straordinaria opportunità di riflessione, confronto e crescita, quando ci sono tutti i presupposti perché questo avvenga. Non si tratta solo di formare i partecipanti nell'ottica della produzione che si intende costruire, ma anche di ragionare collettivamente sulle direzioni che può prendere il lavoro, considerando che questa pratica è più interessata al processo sociale di video produzione che al prodotto finale. Questa metodologia, facilmente adattabile in contesti specifici, ad esempio nelle carceri, in centri di recupero, in ospedali psichiatrici, nelle scuole, coinvolge di fatto un tipo di utenza con cui è possibile pianificare molti degli aspetti elencati precedentemente, fondamentali per presagire una buona riuscita della produzione. Il tempo che si dedica al progetto, collettivamente o individualmente, come e dove ritagliarselo nella frenesia della vita, con che cadenza ritrovarsi per lavorare insieme, sono solo alcuni degli elementi rilevanti in un processo di creazione di un PV.

Ma in un contesto come il nostro, dove i soggetti della ricerca sono per definizione persone in mobilità, come i migranti in alcuni casi, e in altri, persone impegnate perennemente nel vortice del lavoro produttivo o di controllo, come i pescatori, gli operatori turistici e le polizie, risulta impossibile applicare in tutte le sue fasi questa metodologia nella forma in cui la intendiamo oggi. Se nei PV si predilige un interesse primario verso i processi partecipativi di costruzione dell'opera audiovisiva, in quanto metodologia con una forte vocazione sociale ed inclusiva, a discapito del prodotto finale, ritengo che oggi bisognerebbe ragionare trasversalmente su entrambe le direzioni, in quanto la capacità di formazione, crescita e riflessione che si può innescare nella costruzione di un prodotto audiovisivo, non deve solo riguardare l'utenza con cui viene costruito, ma anche al pubblico che ne fruirà. Un buon lavoro, costruito e finalizzano a regola d'arte, può avere l'ambizione di essere innanzitutto visto e considerato, e successivamente anche valutato in larga scala per la sua importante vocazione sociale e trasformativa.
In questa nostra sperimentale produzione partecipativa abbiamo altresì ragionato, che essendo un gruppo di professionisti alla pari, dove i confini di chi forma e di chi viene formato sono labili, in base alle attitudini o agli argomenti trattati, i processi di analisi e risignificazione che collettivamente producevamo, si spingevano ad una profondità tale da trascendere dall'individualità, costruendo in questo senso una nuova co-autorialità mobile e fluida, proprio come lo sguardo che l'equipaggio navigante di un'imbarcazione sperimenta.

6.2 '*FilMare*', fare immagini in movimento

In barca lo sguardo è perennemente in movimento, il corpo è perennemente in movimento, un mix che dipende dal moto ondoso può farti sentire più o meno cullato o scekerato. *Fare immagini in movimento in mare è estremamente naturale*. Un movimento che diviene attitudine, che si manifesta anche quando tieni i piedi per terra, dato che il corpo non abituato alla vita galleggiante tende a muoversi diversamente. Come un anfibio, capace di vivere in due condizioni ambientali diverse, non solo ti muovi sulle superfici acquatiche e terrene, ma inizi a studiarne ed osservarne una in relazione all'altra. Il mare visto dalla terra, la terra vista dal mare, ma specialmente il mare visto da un'imbarcazione galleggiante, può abituarti a quella fluidità che non solo lo sguardo oggi reclama.
Bisogna che il corpo si adatti al ritmo dell'onda per cercare di stare in piedi e che lo sguardo si abitui a trovare un suo equilibrio, nonostante la mancanza di punti di riferimento prospettici. Un equilibrio che va in netto contrasto con le impostazioni della videocamera, che continua a segnalare errori di scorretto allineamento dell'immagine, dato che la livella integrata non trova l'equilibrio su cui è stata settata. L'elemento dell'orizzontalità viene spesso a mancare, specialmente durante la navigazione a

vela, visto che la barca si assetta obliquamente. Aria e acqua bilanciano, trattengono e spingono, in un gioco di equilibri tra forze e consistenze differenti. L'assenza di rumori meccanici rende questo preciso momento di navigazione estremamente fluido anche per il nostro orecchio, che inizia a captare e distinguere ogni singolo suono. Onde marine ed onde sonore si allineano nel flusso del viaggio dell'audiovisivo.

Gestire la telecamera in barca mi ha più volte fatto sentire il pericolo del navigante sprovveduto. Il peso del corpo macchina tende a sbilanciare e far perdere l'equilibrio; tenere le mani impegnate nella gestione della videocamera rallenta l'istinto all'aggrapparsi a qualcosa di stabile; la tracolla che protegge lo strumento rappresenta un possibile ostacolo alla mobilità – ricordo ancora le parole degli skipper che consigliavano di evitare di indossare capi che avessero lacci o lembi che possano agganciarsi e ostacolare il movimento in caso di emergenza –. Paure trasversali tra il danneggiare il corpo macchina o il proprio corpo. Ma la questione più rilevante è che con una videocamera tra le mani lo sguardo smette di essere discreto, tutti sanno cosa stai puntando. Guardi la scena attraverso un obiettivo che punta una direzione, ritagli il tuo punto di vista stando continuamente attento a non perdere il quadro della situazione. Inevitabilmente sei rigido, ti muovi lentamente e solo grazie ad alcune accortezze puoi raggiungere un buon grado di immersione nel contesto, senza essere percepito dal resto dell'equipaggio come una mina vagante. In un *seascape*, come sottolinea Matteo Aria nell'introduzione al libro da lui curato '*Ermenautica*', dove alcune parole come *convivenza, convivialità* e *condivisione* rappresentano la base dello stare insieme a bordo, l'elemento della fiducia nell'altro assume ancora più valore, in quanto le disattenzioni e le ingenuità dell'uno potrebbero avere gravi ripercussioni sull'intero gruppo. Ma quando il tuo ruolo è quello di fare ricerca attraverso le immagini in movimento, alcuni di questi rischi sono contemplati. Cosa decidi allora di mostrare quando i tempi sono quelli dettati dal mare e dal flusso degli eventi, quando non insegui le notizie ma le storie che il mare genera e determina? Quando il soggetto è il mare, nelle sue innumerevoli declinazioni, ti rendi conto di come agisce in funzione non solo del paesaggio, ma specialmente di chi lo vive e attraversa.

Un mare di colori, di forze interne ed esterne, di profondità e deviazioni, di liquidi che agiscono sullo stato della materia. Onde su onde che plasmano e levigano, e a volte cancellano, non solo i fondali e le coste ma anche gli oggetti e i corpi di chi lo abita. Nelle porosità relazionali che accomunano gli uomini e le donne di mare, si scorgono letture e interpretazioni variegate, talvolta contrastanti, con l'unica costante che tutti rispondono alle sue leggi, perché le leggi del mare richiamano un'umanità antica e primordiale.

Un video, che non parte da una sceneggiatura o da un soggetto da seguire e documentare, si costruisce mediante una forma di scrittura creativa, dove i concetti e i saperi emergono attraverso le frizioni che

si innescano tra il familiare e l'estraneo, tra il vissuto e l'immaginato, tra lo sperimentato e il desiderio. Certo cinema documentario e certa arte contemporanea stanno da anni ragionando e facendo proprio questo, offrire un'alternativa interpretativa originale e senza giudizio. Tutto sembra essere stato mostrato di questo mare: la dimensione naturalistica marina e sottomarina, con tecnologie subacquee stupefacenti; la pesca, documentata e scrutata da ogni punto di vista e con ogni tipo di narrazione, documentaristica o di finzione; il turismo, capace di raccontarsi attraverso la spettacolarizzazione dello stare in mare, anche con dispositivi aerei; l'appeal dei grandi mezzi di trasporto marini come le navi container, scenari di innumerevoli film; i migranti in grado di autorappresentarsi con dei video o selfie fatti con i loro cellulari durante la traversata; le ong che accolgono a bordo delle loro imbarcazioni di soccorso videomaker per documentare i drammi dei salvataggi; infine, i potenti mezzi delle forze armate, capaci di contare su dispositivi di monitoraggio satellitare, camere termiche e notturne.

Cosa possiamo restituire in termini visivi nella fugacità del nostro viaggio, quando determinato giornalismo e certe autoproduzioni audiovisive hanno già descritto tutto e prima di tutti gli altri, e paradossalmente mostrato tutto e da tutti i punti di vista. Forse una visione ragionata e calibrata per innescare e stimolare una riflessione unica, non parcellizzata e frazionata. Come una spugna risucchi e trattieni fatti, dettagli e frammenti, fino a quando una forza centrifuga strizza fuori scenari e visioni sensibili, capaci di mettere insieme storie apparentemente sconnesse.

I video girati, post prodotti e finalizzati, durante le due missioni di ricerca, tra i principali snodi della mobilità migrante e del controllo confinario italiano, maltese e tunisino, diventano in senso figurato una cartina tornasole degli scenari, dei luoghi e delle persone con cui, seppur brevemente, siamo riusciti a costruire relazioni e interazioni. Immagini in movimento, dove suoni diegetici, musiche o parole fanno da corpo e sfondo ai testi scritti giorno dopo giorno, durante le intense ricerche di campo del nostro *crocevia mediterraneo*.

6.3 **Riflessione sui metodi**

I due film, uno nell'ultima fase di finalizzazione, relativo alla missione del 2022, e uno ad inizio lavorazione, relativo alla missione del 2023, si muovono sullo stesso registro narrativo e costruttivo dell'immagine, attraverso una serie di stratagemmi comunicativi, formali e concettuali. Le sostanziali differenze, consistono nei metodi utilizzati per la costruzione del soggetto, e di conseguenza nei dialoghi nella voce fuori campo, presenti in entrambi i film. Queste sono state costruite attraverso due approcci; il primo, estraendo paragrafi o singole parti dei diari di campo e dalle riflessioni scritte collettivamente e pubblicate nel libro '*Crocevia Mediterraneo'*; il secondo, costruendo un testo

narrativo romanzato, confezionato ad hoc, partendo anche in questo caso dai diari di campo scritti collettivamente. Due approcci distinti per la costruzione dei dialoghi, che nonostante derivano dalla stessa matrice, hanno sviluppato una differente forma comunicativa, visibile anche nella struttura temporale delle due produzioni. Una si muove con cadenza giornaliera, mostrando giorno dopo giorno i luoghi e le storie che siamo riusciti a intercettare e significare, l'altra lo fa ugualmente, ma condensando e riassumendole in unica sequenza lineare atemporale.

Se nella prima missione sul canale di Sicilia - lato italiano e maltese - ci siamo essenzialmente mossi in terre franche, dove era possibile far ricerca, e di conseguenza scrivere giorno dopo giorno i diari di campo, nella seconda missione sempre sul canale di Sicilia - lato tunisino - non siamo riusciti, in quanto la presenza di ricercatori sui temi migratori non è ben vista nel paese in questo preciso momento storico. Le frizioni che si sono venute a creare negli ultimi mesi tra Italia, Europa e Tunisia, non hanno di sicuro favorito un ingresso tranquillo sul campo, dato che più volte siamo stati più o meno velatamente minacciati, e intimati di stare li tranquilli a fare turismo e non spingerci oltre nella ricerca. Tenere traccia di quello che documentavamo giorno dopo giorno su dei diari di campo, poteva in qualche modo compromettere la nostra missione. Per questo siamo riusciti a prendere solo appunti, a conservare parole, nomi di cose e persone, con la finalità di ricostruire il tutto una volta rientrati in Italia. Uno slittamento temporale che ha lasciato in sospeso per settimane le trascrizioni di quanto accaduto, caricando e stratificando non solo fatti e storie, ma anche l'emotività vissuta in alcuni momenti. Quello di cui mi sono reso conto, nel momento in cui mi sono attivato per far memoria e scrivere, è che l'approccio sperimentato in questa missione, pregna di paure e tensioni, mi ha caricato di un livello emotivo talmente alto ed intenso, che a tratti confondevo la mia esperienza, il mio sguardo e il mio vivere determinate situazioni con quello degli altri ricercatori o dei vari soggetti che siamo stati in grado di avvicinare in questa esperienza; addirittura immedesimandomi con quello di un ipotetico migrante che cerca di sopravvivere nell'attesa di salire a bordo di un barchino in direzione Lampedusa. Questo è essenzialmente il motivo che mi ha portato a scrivere un soggetto, dove tutte le annotazioni riportate sui diari, da me e dai colleghi dell'università di Genova (I. Bonin, E. Fravega e L. Palmas), insieme alle riflessioni sviluppate collettivamente con i ricercatori dell'università di Parma (J. Anderlini, D. Frihi L. Giliberti e V. Pellegrino), sono diventate l'ossatura di una storia romanzata e reale allo stesso tempo. Il processo di scrittura e montaggio di questa nuova produzione video è ancora in atto, e penso che andrà avanti anche oltre alla presentazione della presente tesi. Riporto a seguire due episodi delle mie note di campo (*Operaio demolizione barche Lampedusa*) e (*Pescatore Monastir*), collocabili temporalmente ad inizio e fine missione, e una prima bozza della sceneggiatura del nuovo film '*Tanimar, crocevia mediterraneo-Tūnis'* per far emergere qual è stato l'approccio usato per la conversione e fusione di questi materiali.

Tratto dai diari di campo di MOBS Tunisia (*Operaio demolizione barche Lampedusa*)

Nel porto di Lampedusa vedo una barca, pilotata da uomini in divisa, che trainava un barchino in ferro, verso una zona del porto predisposta allo smantellamento delle barche utilizzate dai migranti. Mi precipito sul posto con l'idea di filmare la scena di un barchino in ferro arrugginito che prende il volo. Quando arrivo, sento invece gli operai della ditta di demolizioni, lamentarsi con gli operatori della dogana incaricati allo smistamento degli scafi, sul fatto che oggi demolivano solo vetroresina. Gli operatori della dogana si scusano, ma insistono sul lasciare ormeggiata lì la barca in ferro, dato che l'indomani in ogni caso, avrebbero smaltito solo ferraglia.

Rimango in disparte, e solo quando l'area si libera dagli operatori della dogana e da alcuni lavoratori della ditta, provo ad avvicinarmi per prendere contatto con il solo operaio rimasto a sorvegliare il cantiere. Faccio il finto tonto per provare ad avere informazioni, ma non sembra considerarmi. Solo quando inizio a parlargli in siciliano si lascia andare, e a quel punto inizia a parlare ininterrottamente; dice che ormai è circa un anno che si vedono questi barchini in ferro, che pesano dai 500 ai 600 kg in base ai modelli, e che sono costruiti da massimo 4 persone in due giorni. Aggiunge che costano 2000 € di manodopera, più il ferro, poca roba visto il costo al chilo. Continua affermando che servono degli operai specializzati per fare la barca, non tutta, dato che l'ossatura centrale fatta con aste cave da 2x3cm spesso 2,5 mm, può farla chiunque, mentre la parte che consiste nel piegare la lamiera, anch'essa da 2-3 mm, necessita di operai specializzati. Provo a capire come mai ha tutte queste informazioni su queste tipologie di barche… sbuffa, sorride e farfuglia qualcosa, del tipo non posso dirti dove le fanno, perché è troppo pericoloso. Aggiunge che "li firrari" (termine che indica nel dialetto siciliano coloro che lavorano il ferro), arrivano anche dalla Sicilia per fare questi lavori. Un'informazione che mi lascia perplesso, per questo provo a stimolarlo per ottener altri dettagli, anche se poco dopo ritorna il suo capo e si rimettono al lavoro. Continuano a caricare altre barche in vetroresina presenti al molo sull'enorme cassone vuoto di un camion. Ne approfitto per fare delle riprese ravvicinate alla barca in ferro e per studiarne la struttura e caratteristiche. Non serve un esperto in costruzioni nautiche e saldature per capire quanto male sono fatte. Saldate frettolosamente e alla rinfusa, evidente dai piccoli fori tra le parti congiunte, ferro tagliato manualmente con attrezzi non professionali, ma specialmente la cosa che passa più all'occhio e come parti delle lamiere esterne non sono ancorate alla struttura portante, rendendola di fatto molle e flessibile. Ne

approfitto per salire a bordo per sperimentarne la stabilità. Il barchino balla, si muove troppo… scendo al volo per non rischiare di cadere al suo interno, pieno di liquami e oggetti.

Tratto dai diari di campo di MOBS Tunisia *(Pescatore Monastir)*

La settimana prima, avevamo conosciuto un ragazzo durante la sosta per il rifornimento carburante al porto di Monastir. La situazione e le modalità in cui eravamo riusciti a metterci in contatto con lui erano state abbastanza inusuali. Questo ragazzo, magari incuriosito dal nostro parlare italiano, si era avvicinato alla barca per provare a conversare con noi. Discussione interrotta sul nascere da una guardia che lo aveva invitato a ritornare al tavolo del bar del distributore per consumare il suo caffè. Dalla barca avevamo assistito ad una scenetta divertente tra loro due; quando la guardia si girava, il ragazzo cercando la nostra complicità facendo degli strani gesti, come a dire non capisco perché mi tiene lontano da voi, e faceva il gesto delle corna verso la guardia, come per sottolineare il suo temperamento. Siamo riusciti in modo rocambolesco a metterci in contatto con lui, passandogli di nascosto un fogliettino con il nostro numero di telefono. Non a caso, qualche ora dopo si era già fatto sentire. Sicuri del nostro ritorno a Monastir, abbiamo deciso di mantenere una corrispondenza, anche se la situazione inizialmente ci aveva insospettiti. Pensavamo fosse un informatore della polizia, data la velocità con cui si era palesato e l'interesse sui nostri spostamenti. Lo rivediamo in un bar del molo turistico per due chiacchere la settimana seguente.

Quando arrivo è già seduto al bar con il resto del gruppo. L'aria sembra un po' fredda, ma nonostante questo lo saluto e mi siedo al suo fianco. Dopo aver parlato della dinamica del nostro primo incontro al rifornimento carburante, emerge che lui era li semplicemente per prendere un caffè, e quando aveva sentito noi parlare in italiano, si era avvicinato per fare due chiacchere. Anche lui si era infastidito del fatto che la guardia lo avesse fatto allontanare da noi. Mi riferisce che la guardia gli aveva detto esplicitamente di stare lontano dalla barca degli italiani, e che non poteva salire a bordo… che sapeva che voleva ritornare in Italia con noi. Situazione surreale nel contesto in cui eravamo, dato che tutte le polizie presenti in zona sapevano tutto di noi e dei nostri spostamenti nelle prossime settimane. Dovevamo inoltre ritornare a Monastir per le pratiche doganali d'uscita e per riprenderci il telefono satellitare che ci avevano trattenuto.

Cambiamo argomento e tira fuori il telefono della tasca per mostrarmi una foto fatta ad un quotidiano italiano. La foto mostra lui al porto di Lampedusa circondato da poliziotti italiani.

Racconta di essere stato accusato ingiustamente di essere uno scafista e di aver fatto tre anni di galera in diverse carceri in Sicilia. Era tornato da poco a Monastir per riprendere il lavoro di pescatore. Ci riferisce di essere stato accusato da tre ragazzi che non sapeva chi fossero, e che se avesse avuto un bravo avvocato - non come quello che gli hanno affidato d'ufficio - non sarebbe finito in carcere. Continua raccontando che si trovava in acque internazionali per pescare e non per altri fini. Aggiunge che la polizia italiana ha buttato in mare i suoi documenti, compreso la patente da capitano, e che adesso non può più fare il capitano ed è costretto a fare il marinaio e il pescatore. Parla continuamente di migrazioni, del suo avvocato di Agrigento e delle esperienze nelle carceri, anche se io provo a spostare ogni volta il discorso sulla pesca, dato che l'aria al tavolo era ancora abbastanza fredda. Mi racconta anche della sua famiglia, di avere una bambina di tre anni e mezzo e di essere molto addolorato per non averla potuta vedere crescere. Mi mostra una serie di screenshot sul cellulare di chiamate tra lui e sua moglie che gli mostrava la bambina. Aggiunge che il momento più duro è stato quando è morto suo padre… di non avere avuto la possibilità di dargli l'ultimo saluto, visto che era in prigione. Non potrà più ritornare in Italia per i prossimi dieci anni, e che quando lavorava a Mazzara come pescatore, prima di convalidare l'arresto guadagnava più soldi. Dice che in Tunisia ormai si guadagnano solo i soldi che servono a vivere e mantenere la famiglia, e che non riesce a fare nient'altro. Mi dice che sua moglie è in dolce attesa e che per la fine di dicembre diventerà padre per la seconda volta. Condivido questa gioia con lui, dato che anche io a fine gennaio diventerò padre... mi colpisce una sua espressione, che riferendosi ai due futuri nascituri, li definisce come gemelli. Un'immagine potente di vicinanza e fratellanza.

Ci accompagna al porto dei pescatori per mostrarci la sua barca, e ne approfittiamo per fare un giro di perlustrazione in lungo e largo. Anche in questo porto c'è un grande cantiere navale dove rimettono a nuovo le barche, anche se le condizioni di lavoro sembrano pessime. C'è anche un molo militare, che riusciamo a vedere solo da lontano… riconosciamo due grandi navi e tre piccoli scafi molto prestanti. Ci mostra una serie di barche, tra ferro, legno e vetroresina, sequestrati ai migranti intercettati. Alcune sono lasciate in sosta sulle banchine del porto, altre sono ancora in acqua, in attesa di essere messe a terra. Tutte però sono senza motori e segnate con dei numeri e scritte sui lati. Arriviamo finalmente alla sua barca, molto fiero ci mostra tutto. Le differenti tipologie di reti che usano legate ai diversi tipi di pesca, la cucina di bordo, la cabina del capitano e la botola sul pagliolo, che porta alla zona dove passano le notti durante le lunghe battute di pesca.

Ci spostiamo per un pranzo veloce nella zona del mercato, dove prendiamo del pesce pregiato a prezzi irrisori, e lo facciamo cucinare a un signore che offre il servizio di cottura, piatti e posate, tavoli e sedie per consumare il pasto. L'aria intorno al tavolo si fa sempre più familiare, ci scambiamo numeri e contatti, e ne approfittiamo per donargli uno dei cataloghi di "TANIMAR", che parla dell'esperienza analoga fatta in barca l'anno precedente. Molto curioso inizia a leggere le varie storie riportate nel catalogo, e ne approfittiamo alla fine di ogni capitoletto per commentare. Dimostra un sincero interesse rispetto ai temi della nostra ricerca. Ci salutiamo con una promessa… di ritornare a Monastir nei primi mesi del 2024 per provare ad imbarcarci sulla sua barca in una delle tante batture di pesca previste, che potrà variare dai sette fino a quindici giorni. Rimaniamo in contatto con lui anche dopo la partenza. Scopro che è un rapper, e che durante il periodo passato in carcere ha scritto più di 160 canzoni. Mi scrive che nel 2024 inizierà ad incidere i nuovi pezzi, e che ce ne donerà alcuni per la colonna sonora del film a cui stiamo lavorando. Sto pensando di usare la sua voce dato che parla sia l'arabo che l'italiano.

Bozza soggetto film '*Tanimar, crocevia mediterraneo Tūnis'*

Dicono che l'hanno costruita in 2 giorni in 4 operai e che è costata circa 2000 €, tra manodopera e materiali. Credo più di manodopera, visto che sappiamo tutti quanto costa il ferro, e quando parlo di ferro, non mi riferisco a quello robusto usato per costruire grandi imbarcazioni come traghetti e pescherecci, ma di una sorta di lamierino di 2, 3 millimetri massimo, usato solitamente per la costruzione di oggetti d'uso comune. Forse non ci crederete mai, ma è davvero tutta in ferro, ogni sua singola parte. La struttura portante costruita da aste cave di 2 x 3 cm, tagliate e saldate alla rinfusa, formano lo scheletro portante della barca, mentre la parte esterna è rivestita interamente da lamiera. Niente di paragonabile all'antica arte marinaia della costruzione di imbarcazioni, dove ogni elemento che componeva lo scafo, dalla chiglia, alle costole, agli assi del baglio, erano costruiti a regola d'arte, compreso il fasciame esterno e il fasciame di coperta, che conferivano corpo e stabilità allo scafo. Queste specie di imbarcazioni non avevano neanche il pagliolo, quindi stare in piedi dritto era praticante impossibile, e per stare seduti bisognava appoggiarsi al bordo.
Vi domanderete come faccio a sapere tutti questi nomi tecnici sulle componenti strutturali di una barca… la risposta è molto semplice. Avevo girato in incognita in diversi porti della costa est Tunisia da Monastir a Sfax, specialmente nei cantieri navali presenti all'interno dei porti, per provare a trovare dei contatti e capire qualcosa su come e dove partire, ma più che altro

per provare a fare due soldi per pagare il viaggio. Dicono che il viaggio in barca costa dalle 500 alle 700 €, ma anche di più in alcuni casi, anche se allora non capivo il perché, dato che la distanza, miglia più miglia meno, per arrivare a Lampedusa era sempre la stessa. Bisognava però tenere in considerazione anche i soldi per i dispositivi di sicurezza, come la camera d'aria o il giubbotto di salvataggio, anche se penso già adesso di usare, come tutti, la camera d'aria visto che costa 9€, a differenza del giubbino che ne costa 90€, o almeno così mi hanno detto.
La mia avventura parte a Monastir, avevo lavorato in nero in un cantiere navale nell'area portuale, anche se il contesto di quel porto, frequentato prevalentemente da diportisti e turisti europei, implicava una quantità di polizie varie a controllo delle centinaia di barche a vela ormeggiate. Ricordo ancora le settimane passate con in mano una carteggiatrice automatica, a raschiare i fondi di imponenti imbarcazioni da ricchi. Il mio compito era quello di levigare la parte che solitamente sta sommersa in acqua, la carena, delimitata da una linea che divideva tra opera *viva* e opera *morta*. Mi sono spesso domandato durante quelle lunghe ed infinite ore di lavoro il perché di quei nomi, dato che li sotto mi sentivo soffocare, non solo dalle polveri sottili che produceva il mio levigare vecchie pitture antivegetative, ma per il fatto che mi sentivo schiacciato e in perenne pericolo sotto quelle enormi imbarcazioni, sorrette da semplici e non tanto stabili ceppi e cunei di legno. Opera viva mi domandavo… perché il mare è fonte di vita, perché le sue acque salate sono preziose per favorire il galleggiamento di un corpo, o chissà per quale motivo? Capii successivamente, da uno che faceva questo lavoro da molto più tempo di me, che quel nome era riferito al legno, primo materiale usato per la costruzione di imbarcazioni. Il legno in quanto materia viva, che in base alla temperatura e all'umidita si allarga o stringe, rendendolo appunto vivo. In una barca in legno difatti lo stare in mare voleva significare stare bene, una volta messa a terra iniziava il suo lento e costante deterioramento. Dopo mesi abbandonai questo lavoro, dato che l'aver respirato per settimane e settimane quelle polveri, senza protezioni adeguate, aveva causato delle infezioni al mio sistema respiratorio. Guarito dalla lunga febbre, tornai al cantiere per chiedere di ricominciare a lavorare, ma trovai un altro giovane ragazzo, più forte e prestante di me, fare il mio stesso lavoro. Ero nuovamente senza lavoro e prospettive, ma determinato a trovare nuove soluzioni.
Un giovane pescatore con abiti alla moda, conosciuto per caso fuori dalla stazione carburanti del porto ad un tavolo del bar, iniziò a parlarmi e nel giro di poco sembravamo essere già amici. Ricordo ancora che una guardia presente al molo, quando intuì il nascere del nostro legame, fece di tutto per allontanarci, anche se per fortuna eravamo ormai riusciti a scambiarci in modo rocambolesco i contatti e i nomi. Decidemmo solo dopo una settimana di corrispondenza su WhatsApp di vederci, non tanto distante dal luogo del nostro primo

incontro. Seduto al tavolo del bar dove lo aspettavo, vedevo tante bancarelle sui moli che provavano a vendere ai turisti, giri in delle grosse barche simili ai galeoni dei pirati. In queste postazioni si vedevano delle grandi fotografie che documentavano la zona costiera, le attrattive del luogo, i bassi fondali pieni di pesce, le spiagge bianche e i turisti con dei drink in mano. Anche se la cosa che più mi colpiva era la foto di un enorme relitto, forse una petroliera, rimasta incastrata nei bassi fondali a ridosso delle isole Kuriat. Era documentata in tutte le prospettive, e a guardare bene anche in tempi diversi, dato che in alcune foto si vedeva uno stato avanzato di deterioramento rispetto a delle altre. Finalmente arrivò Emerson e immediatamente il discorso si spostò sul ruolo di quella guardia e del perché il giorno del nostro incontro avesse interrotto l'interazione tra noi. Scoprii che Emerson era stato accusato di essere uno scafista e di aver passato gli ultimi tre anni in delle carceri siciliane. Mi mostrò una foto di lui al porto di Lampedusa, circondato da poliziotti italiani. Continuava a dire di essere stato accusato da alcuni ragazzi, ma che lui non c'entrava nulla, anche se la ricostruzione di quella storia mi sembrò a tratti opaca. Non volli indagare più di tanto, anche se lui di tanto in tanto tirava fuori l'argomento. Non volevo dirgli che mi trovavo nelle zone costiere tunisine proprio perché la mia idea era quella di partire verso l'Europa e provare a coronare i miei sogni, ma puntavo tutto sul fatto che lui lavorasse in un peschereccio e che magari poteva darmi un lavoro. Andammo insieme al mercato del pesce, comprai qualcosina e ci dirigemmo in un localino li di fianco, dove un cuoco cucinava e offriva tavoli e sedie dove sostare. Mangiammo e parlammo tanto… a pensarci bene parlò tanto, dato che avevo sempre il timore di rilevare le intenzioni sul mio futuro. Mi mostrò le foto della sua bambina di tre anni e mezzo, con la faccia a tratti infranta per non averla potuta veder crescere. Erano screenshot dal cellulare, di chiamate con la moglie che mostrava la figlia. Dice che per fortuna il carcere non è stato troppo duro, ma che non doveva andarci. Ribadisce spesso che se avesse avuto un bravo avvocato la situazione sarebbe andata diversante, e che il suo giovane avvocato di Agrigento, nominato d'ufficio se ne era un po' fregato di lui. Giustamente si ricordava il nome e cognome del suo avvocato, ma la cosa che più mi colpì e che si ricordava anche il suo indirizzo, e il nome delle tante carceri che aveva girato in Sicilia, 5 se non ricordo male. Provavo continuamente a spostare il discorso sulla pesca, sfoggiando quelle poche conoscenze che avevo sui nomi dei pesci, sulle reti e tecniche, sempre con l'intento di provare ad ottenere un lavoro. Finito il pranzo, andammo insieme al porto pesca di Monastir, a circa 20 minuti a piedi dal porto turistico. Lo esplorammo in lungo e in largo, sia nelle parti dove attraccano i pescherecci, sia alla parte usata per i cantieri navali, fino alla zona militare, dove erano ormeggiate diverse imbarcazione della Guardia Nazionale. Differenze abissali tra le barche

da pesca e quelle militari, non solo per lo stato di conservazione, ma specialmente per i motori di bordo che quelle militari montavano. Sapevo che quelle barche e quelle guardie erano il principale nemico del mio obiettivo, nel raggiungere senza essere intercettato la costa più a sud d'Europa, Lampedusa. Sentivo sempre più spesso di fratelli intercettati in mare e respinti, e al solo pensiero che potesse succedere anche a me, mi faceva sprofondare in un'ansia perenne. Non riuscivo a mettere da parte abbastanza soldi per ipotizzare di pagare un primo viaggio, dato che dovevo anche vivere, mangiare, dissetarmi e di tanto in tanto trovare un luogo dove lavare i miei indumenti e il mio corpo, figuriamoci ripensare a dover pagare più volte il viaggio… tra l'altro questo avrebbe presagito altri mesi e mesi di disagi e sofferenza. Sulla via di ritorno buttai l'occhio nuovamente al cantiere navale, pensando sempre alla necessità di trovare un lavoro, anche se le condizioni lavorative sembravano ancora peggio rispetto a quelle che avevo sperimentato nell'altro cantiere. Mentre ero sovrappensiero, Emerson mi propose di andare a vedere la barca, e man mano camminavamo sul molo per raggiungere il peschereccio, mi mostrava tutte le tipologie di reti buttate a terra e mi spiegava il tipo d'utilizzo e funzioni. Finalmente arrivammo alla barca dove lui lavorava, anche se la sentiva un po' sua, dato che, se avevo capito bene, era di un suo parente, forse suo suocero. Prima dell'arresto in Sicilia, aveva anche la patente di capitano e poteva pilotare le barche, adesso lavorava solo come marinaio pescatore. Mi mostra la cucina, la botola dove si ritiravano per riposare, quando uscivano per le lunghe battute di pesca, gli strumenti di bordo per tirare le reti e molto altro. Il discorso sfocia finalmente sulla possibilità di ottenere un lavoro, ma le mie aspettative vengano infrante. Dice che per adesso sono al completo e che magari tra sei mesi potrebbe esserci la possibilità di salire a bordo. Dice che alcuni ragazzi, e me ne indica alcuni subsahariani, trovano lavori giornalmente, anche se le paghe sono davvero ridicole. Lo ringrazio, ma sono affranto, sei mesi sono troppi. dato che vorrei partire il prima possibile. Capisco che devo cambiare aria se voglio combinare qualcosa, e che tuttavia la brevità di questa sosta a Monastir mi ha insegnato qualcosa e permesso di mettere da parte qualche soldo.

Una volta terminata la scrittura della sceneggiatura, si potrà registrarla, e a quel punto utilizzarla in funzione della produzione del nuovo film. Se nel primo film di '*Tanimar, crocevia mediterraneo*' la lettura della sceneggiatura della voce fuori campo è stata affidata a Davide Cangelosi, musicista di cui avevamo preso in prestito una sua canzone per la colonna sonora, in questo secondo episodio abbiamo invece individuato un pescatore tunisino con la passione della scrittura e composizione di

musica rap. Sarà lui non solo a interpretare la voce fuori campo, ma anche a donarci una canzone scritta e creata appositamente per il film.

Un'altra considerazione degna di nota riguarda la raccolta dei materiali audiovisivi, sperimentata durante questa seconda missione, che se sommata a quelle fatte precedentemente nel capitolo *FilMare, fare immagini in movimento,* sui limiti di raccogliere materiali visuali in contesti marini, di mobilità e navigazione, si concretizza nell'impossibilità di poter usare strumenti visuali in determinate situazioni. Se da un lato, come sottolineato, non abbiamo scritto i diari di campo durante la missione in Tunisia, per evitare che in caso di controlli venissero intercettati, causando problemi legati al nostro essere li in quel momento in veste di ricercatori, figuriamoci come ci sentivamo nel raccogliere immagini in movimento; in un luogo dove le forze di polizia, sottolineavano ogni volta che era vietato usare la videocamera senza le dovute autorizzazioni. Escludendo i momenti di navigazione in barca, dove siamo riusciti a filmare liberamente e con tutti i limiti del caso, in quanto ci muovevamo senza un'apparente sorveglianza, non siamo riusciti a fare ugualmente nei porti e nei luoghi simbolo delle partenze irregolari dalla costa est tunisina, data la massiccia presenza di forze di controllo e polizia. Avevamo provato ad avere l'autorizzazione per filmare nei porti, e più in generale per documentare la Tunisia, ma nonostante una lettera di invito, che poi si è rivelata controproducente, non siamo riusciti ad ottenerla. Qualcosa e con tutti i rischi del caso siamo riusciti comunque a documentare. I materiali raccolti sono stati difatti salvati su due differenti SD card, una utilizzata per documentare il "*documentabile*", ovvero i momenti di navigazione in barca, la vita marinaia, i paesaggi, i tramonti, lo stare in mare, la costa ecce cc, un'altra per documentare il "*non documentabile"*, ovvero quello che se intercettato dalle forze di polizia potava causarci problemi, come i barchini in ferro, le imbarcazioni della guardia nazionale, i respingimenti, il km 34 nella costa est tunisina tra Sfax e Mahdia, dove migliaia di persone subsahariane vivono in condizioni di precarietà disumanizzanti ecce cc. La SD con i materiali neutri - solo apparentemente perché altamente significativi nell'ottica della costruzione filmica - era sempre inserita nella videocamera, mentre i materiali "faziosi", in una SD tenuta nascosta nel calzino. Un continuo cambia e ricambi di SD sulla videocamera nel tentativo di non essere scoperto, che mi caricava di una costante tensione, specialmente durante i tanti controlli di polizia che abbiamo subito. Uno stratagemma quello delle due SD card particolarmente efficace in situazioni come queste, in quanto nelle due occasioni in cui ci è stato chiesto esplicitamente di mostrare le clip presenti nella videocamera, i paesaggi, i tramonti e il nostro stare come finti turisti in mare, ci hanno salvato da controlli più approfonditi e chissà da cos'altro. Saper stare sul campo è anche questo, essere più cose simultaneamente e contemporaneamente. Nonostante i rischi e le tensioni accumulate, questa esperienza di ricerca è stata significativa per ragionare su metodologie e comportamenti da adottare in zone particolarmente

ostiche agli approcci visuali. I materiali raccolti, ancora più grezzi e frammentati rispetto alla prima missione, necessiteranno durante la scrittura del montaggio video, di una sintassi ancora più scrupolosa e simbolica, rispetto a quello sperimentato per l'editing del primo film.

6.4 **L'editing come strumento scrittura creativa**

L'*editing*, parola che deriva dall'inglese *èditiṅ* (dal verbo *to edit* «curare l'edizione di un'opera»), è un termine usato in editoria che identifica le correzioni finali prima della pubblicazione di un testo. Consiste in una lettura attenta a verificare la correttezza ortografica, grammaticale e la sintassi, oltre all'organizzazione strutturale del testo, alla sua coerenza interna e l'adeguatezza dello stile. Dall'avvento dei dispositivi digitali la parola editing ha assunto il significato di montaggio, riconducibile ai linguaggi cinematografici, televisivi e radiofonici. Il montatore audio-video, figura tecnica chiave in alcuni ambienti professionali, come quello del cinema, deve sempre tenere conto che le sue competenze e il suo stile, devono essere messe a servizio della sceneggiatura o alle volontà del regista che gestisce la produzione. A differenza dei video artisti o più in generale dei filmmaker, che hanno imparato a gestire ogni fase che sta dietro alla realizzazione di un progetto multimediale, essendo loro stessi gli ideatori, a volte gli interpreti, i registi e i montatori della loro opera. Le differenze fra questi due modi di intendere lo stesso lavoro, sta sostanzialmente nel fatto che: più grandi sono le produzioni (tanto budget), più le figure che compongono la squadra di lavoro è vasta e con ruoli specifici; più piccola è la produzione (poco e senza budget) meno sono le persone che ne fanno parte e quasi sempre con ruoli più generali. Vorrei però aggiungere un ulteriore elemento legato al montaggio come pratica di scrittura, per evidenziare come questa forma di comunicazione non verbale, che non usa prevalentemente la parola scritta e parlata, ma le immagini in movimento, necessita - come nella scrittura - di una sintassi e di una grammatica specifica, che può solo con l'esperienza aprirsi ad un lirismo proprio, nella costruzione di un'opera in grado di trasformare delle semplici clip, in una comunicazione audiovisiva. *Una sequenza ‹‹significativa›› caratterizzata da una precisa ‹‹forma›› e da un suo ‹‹ritmo››* (Diego Cassani, 2021). La riflessione espressa da Robert Bresson[37] "*La parola più consueta, messa al posto giusto, assume un improvviso splendore. È di questo splendore che devono brillare le tue immagini*" appare in questo nuovo quadro di possibilità legate al montaggio, intesa come pratica artigianale e artistica che *opera nella dimensione del tempo* (Cassani D. 2013)*,* come una nuova forma per costruire immaginari terzi e simbolici.

[37] Robert Bresson è stato un regista e sceneggiatore francese. Riconosciuto maestro del minimalismo, è stato una delle personalità cinematografiche più importanti nella storia del cinema francese e internazionale.

Detto questo è importante non perdere il significato nativo del termine, che riconduce come sottolineato precedentemente ad un corretto e coerente utilizzo del linguaggio, sia se si presta servizio per altri che per sé stessi.

6.5 **La costruzione dello sguardo**

I limiti con cui abbiamo raccolto i materiali visuali nella fugacità dello scorrere del tempo, attenzionati nei paragrafi precedenti, non riguardavano solo la capacità di raccontare a fondo un fenomeno nella sua linearità e coerenza, ma anche dei suoi grossi limiti rappresentativi e formali. Mancanze percepibili specialmente nella fotografia, non curata nella sua messa a fuoco ed esposizione, nel suo movimento e staticità, ma soprattutto nel suo rapporto con le luci, elementi che di per sé contraddistinguono i modi espressivi specifici del documentario, come la presa diretta, la macchina a mano, il fluire libero del tempo contingente dell'accadere, l'invasività dell'occhio della camera nelle situazioni più nascoste o imprevedibili, a differenza del cinema di finzione, dove tutti questi passaggi possono essere controllati e in tal caso ripetuti. Ma quando è buona la prima, nel senso che qualcosa che accade non potrà più ripetersi, bisogna avere la capacità di intravedere il potenziale anche di una clip apparentemente venuta male. Materiali che solo attraverso una lunga e lenta visione, possono essere in grado di rilevare informazioni utili alla narrazione. L'individuare anche solo cinque/dieci secondi utilizzabili può rappresentare nella maggior parte dei casi una svolta nella scrittura del montaggio. In casi come quelli elencati, in cui il materiale raccolto è frammentato, carente e non uniforme, alcune tecniche come quella della color correction e del color grading, possono essere utilizzate per bypassare problemi di natura formale. Non a caso l'utilizzo del filtro blu oltremare, applicato in una leggera trasparenza su tutta la timeline del montaggio del primo film, ha figurato un'ottima strategia per uniformare le clip. Anche se il solo color grading non si era dimostrato particolarmente incisivo, data la debolezza delle maggior parte delle immagini prodotte. Per questi motivi solo alcune sono state virate in blu, mantenendo un alto grado di fedeltà e riconoscibilità, mentre tutte le altre hanno subito un ulteriore livello di trasformazione.

Dopo decine e decine di prove, tentativi e riflessioni, ho individuato nel filtro di inversione immagini le caratteristiche che cercavo. Un filtro che richiama le vecchie pellicole in negativo, in cui le immagini impressionate nella pellicola sensibile, venivano memorizzate con i valori tonali invertiti rispetto al soggetto osservato. Quello che ad occhio nudo veniva percepito era solo l'essenza dell'immagine reale, che se da un lato ometteva dettagli e rendeva oggetti, paesaggi e volti irriconoscibili, dall'altro apriva alla costruzione di immaginari propri.

Figura 25 Fotogramma docufilm *'Tanimar, crocevia Mediterraneo'* (color grading)

Figura 26 Fotogramma docufilm *'Tanimar, crocevia Mediterraneo'* (color grading + filtro negativo)

Un effetto che alterando la gamma dinamica delle parti scure e chiare, riesce a trasformare un'immagine fotografica complessa, in una stilizzata di matrice grafica e pittorica. Immagini "*fantasma*" che descrivono una realtà a cui siamo sempre più abituati ad assistere, e che per la loro essenza legata alle rappresentazioni del reale finiscono per diventare ai nostri occhi sterili e vuote di significato. La somma di questi due stratagemmi visuali, color grading e filtro negativo, ha dato vita a delle immagini coerenti tra loro e facilmente gestibili nella fase del montaggio.

Le stesse tecniche, con varianti cromatiche e stilistiche differenti, saranno utilizzate anche nel secondo episodio di '*Tanimar, crocevia mediterraneo-Tūnis'*, nell'ottica di costruire una serie di opere stilisticamente e concettualmente affini.

Figura 27 *Fotogramma docufilm "Tanimar, crocevia Mediterraneo-Tūnis" (filtro negativo)*

Queste tecniche sono altresì importanti per costringere l'osservatore a contaminare il suo sguardo con tutti gli altri suoi sensi, come avviene nella percezione sensoriale sinestetica. In quanto il fenomeno neurologico della sinestesia si manifesta quando più stimolazioni sensoriali e cognitive sono in grado di generare in maniera automatica e involontaria un modo alternativo di vedere e sentire. Tutti i film sono per natura sinestetici, in quanto mischiano l'auditivo al visivo, ma questa esperienza può essere espansa qualora si combinino e si supportano reciprocamente modi alternativi e non convenzionali di mostrare la realtà. Come annotato nei diari di campo di Enrico Fravega, a proposito di un episodio che descrive l'evento della proiezione del primo film a Lampedusa '*Tanimar, crocevia mediterraneo*', riporta quanto detto da uno degli spettatori "*che il fatto che fosse virato al blu eliminava il 'narcisismo' dell'immagine e allo stesso tempo impediva di vedere il film come qualcosa di 'già visto*", e aggiunge un'ulteriore riflessione personale, che "*forse per cambiare il punto di vista sulle migrazioni, bisogna cambiare anche il modo in cui l'immagine è costruita*".

2ª parte

Figura 28 Locandina Mostra *'Io sono confine___I am border'*

7. ***'Io sono confine___I am border'***. Una mostra come dispositivo di ricerca sociale sul fenomeno migratorio

7.1 **Premessa**

Vorrà pur dir qualcosa se in termini fisici parlare di limiti e confini risulta difficile, dato che dal punto di vista molecolare non c'è nessuna differenza tra il mio corpo, l'aria che mi circonda e un altro essere o cosa. In termini intellettuali, invece, i limiti e confini diventano culturali e non bisogna stupirsi di questo. L'agricoltura, prima vera forma di cultura, rappresenta uno spartiacque di notevole interesse. L'uomo passa da essere nomade, alla ricerca continua di nuovi luoghi dove reperire i propri viveri - con un percorso circolare che lo vede a seconda del tempo e delle stagioni ritornare -, a stazionario. Le possibilità offerte dall'agricoltura stabilizzano l'uomo in un contesto preciso e la costruzione del proprio giardino, implica indirettamente l'alzare un recinto. Il giardino diventa la metafora del proprio producente campo d'azione, solo se si è predisposti ad accogliere l'altro, consapevolmente o inconsapevolmente. C'è chi stando esclusivamente nel proprio giardino è stato in grado di produrre opere memorabili, cosciente che quelle terre sono state contaminate dai venti, dalle piogge, da altri essere viventi che hanno trasportato semi e biodiversità all'interno del recinto; c'è chi invece ha raggiunto gli stessi risultati, compiendo viaggi straordinari, alla ricerca di tutti quegli elementi che possano arricchire la propria vita e di conseguenza quelle degli altri individui. Ricercatori di altre forme di sopravvivenza, è questo l'unico humus con cui la cultura riesce a rigenerarsi e nutrirsi.

Con questa riflessione voglio porre le basi di quello che rappresenta oggi la migrazione, non solo degli individui, ma soprattutto delle loro idee e della loro cultura. Se nella storia dell'umanità la migrazione ha rappresentato, e per molti aspetti continua a rappresentare la sopravvivenza – dato che ancora oggi molte persone emigrano per scappare da guerre e orrori –, il lato che più mi tocca è che molti iniziano questo viaggio con quella malinconia di chi ha capito "tutto" stando nel proprio giardino. Bisogna agire collettivamente per ripensare il mondo come un unico luogo, sicuro e libero, e forse solo l'arte potrà aiutarci a varcare questo fondamentale traguardo.

Migrare per poi ritornare, è forse questo uno degli aspetti più significativi, in quanto ogni fenomeno integrativo, impone l'adattamento ad un codice e ad una cultura, nella maggior parte delle volte senza considerare la natura del richiedente. Questo atteggiamento, che parte colonizzando lo spirito, ha sempre delle ripercussioni più grandi anche nei territori. Oggi si colonizza attraverso l'imposizione di modelli sociali ed economici, nel tentativo di globalizzare tutti gli esseri in una visione comune. Quello su cui ho ampiamente ragionato è l'aspetto poco praticato di prendere nella stessa misura in cui si da. Mi viene in mente il libro e film '*passar la vita a Diol Kadd'* di Gianni Celati, che attraverso

una serie di viaggi in un villaggio remoto del Senegal, cerca di indagare la relazione di Mandiaye N'Diaye con la sua comunità nativa. Mandiaye emigrato in Italia e successivamente formatosi nella compagnia teatrale Albe, decide di tornare nella sua terra e cercare di replicare le esperienze apprese con l'associazione Akku Ligey, che in lingua wolof significa "*darsi da fare assieme*".

La riflessione Sartriana, dell'esistenza che precede l'essenza, risulta ancora oggi attuale e allo stesso tempo drammatica. Che l'abitante di un villaggio disperso nell'Africa centrale, non abbia le stesse possibilità di un abitante del centro di Parigi è assodato, ma ribaltando il paradigma possiamo anche dedurre che l'abitante del centro di Parigi non ha le stesse possibilità di un abitante di un villaggio africano. Cosa intendiamo per possibilità? È questo il punto fondamentale, in quanto le possibilità non devono solo estendersi nel campo economico, sociale e politico, ma devono tenere conto di ulteriori elementi, legati alle conoscenze e alle esperienze che stanno ai margini o addirittura non considerate nel campo del sapere universale.

In una delle ricerche portate avanti da Adriano Altamira, nel libro '*Aria di Coincidenza'*, mi ha sempre affascinato la concomitanza con cui determinate questioni si sono manifestate. L'esempio che diversi individui, in diverse parti del mondo – in periodi non sospetti, dove internet non aveva ancora rivoluzionato la diffusione di contenuti – sono riusciti a generare pensieri simili e a manifestarli attraverso l'arte, lo trovo sbalorditivo. Carl Gustav Jung la chiamava sincronicità, questa coscienza collettiva che permette agli uomini di connettersi gli uni agli altri.

L'arte primitiva fino alle ricerche attuali dell'arte contemporanea, dimostrano la costante necessità di esprimersi attraverso l'immagine. Questa necessità parla della complessità di questo linguaggio e della simbologia che si porta dentro, determinando l'importanza della cultura visuale in termini di esigenze espressive e contenutistiche. La Biennale d'Arte di Venezia curata da Massimiliano Gioni nel 2005 rifletteva su questi temi, e in uno scenario del tutto consapevole, poneva sullo stesso piano le opere di artisti affermati a livello internazionale – rappresentati dalle migliori gallerie e presenti nelle collezioni dei musei più rinomati – in relazione alle opere di artisti provenienti dai luoghi più improbabili della terra, totalmente ignari di quello che è oggi il sistema dell'arte. Questa mossa rivoluzionaria ci permette in parte di rispondere alla domanda legata alle opportunità, in quanto sappiamo che l'artista nella sua accezione più concreta, è quella persona che ha basato la sua esistenza sulla pratica dell'arte e lo studio della sua storia.

L'idea sempre attuale e veritiera di arte e vita, e che tutti siamo artisti, genera in me ulteriori domande, in quanto l'arte è una questione molto più complessa. Se consideriamo ad oggi le affermazioni di Robert A. Nisbet, non in termini concettuali, ma nei campi di azione da lui descritti, ci rendiamo conto che l'arte ha fatto enormi passi avanti. La percezione che l'artista abbia a che fare solo con la pittura, la scultura e la fotografia non descrive la realtà contemporanea, che vede sempre più la figura

dell'artista inserita in contesti di ricerca a 360°. Anche se l'aspetto premonitore del testo '*Sociologia ed Arte*' del 1962 di Nisbet, che paragonava la figura dell'artista a quello dello scienziato del sociale, ha visto solo nell'ultimo ventennio il suo consolidamento.

La visione romantica dell'artista intento ad ammirare la bellezza che lo circonda, che ha caratterizzato parte dell'arte prodotta tra la fine del 1800 e i primi del 1900, vede oggi un ribaltamento di intenzione, in quanto l'artista è sempre intento ad ammirare la realtà; che ha differenza del periodo sopra citato, sembra essere altamente contaminata in ogni suo aspetto. Uno sguardo drammatico ed attento sul presente, per rilevare tutte le contraddizioni di una società sempre più connessa ma sintomaticamente dissociata.

In termini di ricerca e innovazione, l'investimento economico che viene destinato all'arte è praticamente inesistente, se lo si paragona a quello che si investe per altri settori, come l'informatica, la medicina e la fisica. Da un lato sembrerebbe scontato, ma evidentemente non lo è, visto che sono sempre più i casi dove realtà scientifiche cercano di aprirsi all'arte e al suo enorme potenziale in ambito di ricerca. L'esempio più evidente è quello del CERN di Ginevra, che ha deciso di attivare delle residenze d'artista all'interno dei luoghi di lavoro, nel tentativo di innescare un dialogo diretto tra scienziati e artisti. Questa esperienza parla di pluralità e restituisce all'arte quel valore che l'aveva caratterizzata nel sorgere del rinascimento.

In che termini l'arte visuale, la musica, le arti performative ecce cc, possono lasciare delle tracce in altri campi di ricerca? La risposta evidentemente si muove su dei terreni poco esplorati, ma sottolinea la volontà che il potere dell'immaginazione e della creatività culturale è ancora in grado di far compiere viaggi in zone inesplorate. La libertà che contraddistingue ogni forma d'arte ha generato profondi cambi di paradigmi nella società contemporanea, come espresso in uno dei testi fondamentali per capire alcune delle dinamiche e tendenze più rilevanti dell'arte contemporanea. In '*Estetica Relazionale'*, il suo autore, Nicolas Bourriaud parla di un'arte dalle spiccate caratteristiche politiche e sociali, al cui centro "*gravita la visione dell'uomo come animale anzitutto creativo"*. Un animale sociale che solo nell'aggregazione può sperimentare fino in fondo la sua visione. Nel testo sopracitato l'autore paragona la figura dell'artista a quella di un dj, in grado di creare attraverso il mixaggio un nuovo "*sound*" ed offrire nuove chiavi di lettura ad opere già esistenti. Questo paragone parla di contaminazione di stili e culture, come unica chiave per leggere la complessità del presente, e rafforza il pensiero che solo in questa direzione possiamo intravedere il futuro. Un futuro inteso come "prodotto culturale", nel definire gli immaginari collettivi a cui bisogna ambire per un miglioramento della condizione umana, come scrive Vincenza Pellegrino del suo 'Futuri Possibili'.

La celebre artista italiana Nanda Vigo, scomparsa nel 2020, in un'intervista rilasciata prima della sua morta affermava "*negli anni '60 gli artisti avevano già fatto l'Europa prima che ci pensassero i*

politici". Questa considerazione evidenzia come il linguaggio dell'arte – una disciplina che non usa una lingua e un codice predefinito – riesce a creare attraverso l'immagine un'unica forma di comunicazione, dove la comprensione non arriva da una decodificazione, ma dalla capacità di saper interpretare una visione. La visione di una nuova società, quella contemporanea, che non riconosce nessun tipo di confine tra etnie e culture differenti, viene minata dalle incertezze e le paure costruite a tavolino, da chi pensa che questa sia l'unica via per governare e gestire i popoli.
Quando Frida Kahlo pronunciò le parole "*non fare caso a me. Io vengo da un altro pianeta. Io vedo orizzonti dove tu disegni confini*" sottolinea un preciso punto di vista, quello di sentirsi alieni nei confronti di un mondo che continua a rifiutare l'idea armonica che caratterizza ogni essere del pianeta terra. L'universalmente nota storia degli indigeni, che nel 1492 non furono in grado di vedere le caravelle di Colombo, ma solo delle increspature innaturali nelle acque del mare, diventa una metafora per parlare della condizione attuale. Oggi, siamo tutti in grado di vedere l'orrore che si sta consumando nei nostri mari e alle porte dei nostri confini, ma per qualche strano motivo c'è chi rifiuta di prendere coscienza dell'accaduto. Bisogna che attraverso il nostro lavoro, artistico e di ricerca, si riesca ad ampliare il campo delle possibilità percettive, per ridefinire l'umanità che ci caratterizza innanzitutto come esseri umani.

7.2 **Stato dell'arte**

L'arte contemporanea inizia ad interessarsi al fenomeno migratorio, con risultati del tutto discutibili. Da un lato la sensibilità di autori in grado di riflettere sapientemente sul fenomeno, dall'altro artisti e curatori che usano la solita questione della provocazione per far parlare di sé. L'edizione del 2019 della Biennale d'Arte di Venezia, si farà ricordare per avere portato uno dei barconi simbolo del disastro della migrazione tra i padiglioni luccicanti della laguna. L'opera dal titolo '*Barca Nostra'* dell'artista svizzero Christoph Büchel, che prevedeva la mobilitazione di un barcone recuperato dalla Marina di Augusta nel canale di Sicilia, dimostra come l'idea di sensibilizzare attraverso la provocazione, può solo generare ulteriore indifferenza e normalizzare la drammaticità del naufragio, che ha provocato circa 700 vittime. Un'operazione che, come scrive Andrea Masala "*La risemantizzazione arbitraria da imbarcazione a opera d'arte appare, anche in questo caso, provocatoria e il pubblico non concorde nella monumentalizzazione dell'oggetto*", si apre ad un'ulteriore lettura se consideriamo, per esempio, quello che il Comune di Augusta stava pensando di fare, collocando il barcone all'interno di un "*giardino della memoria*", come un monumento collettivo per il dramma delle migrazioni. Come possiamo valutare queste intenzioni, quando nello stesso periodo a Lampedusa si cercava, da un lato di domare l'incendio, e dall'altro di scovare gli

artefici delle vandalizzazioni, che avevano interessato alcuni luoghi simbolo del fenomeno, come ad esempio il cimitero dei barconi – vero "*giardino della memoria*" – e la famosa '*Porta d'Europa'*, opera d'arte pubblica del 2008 dell'artista Mimmo Paladino.

La nascita di musei sulla migrazione, mi sembra a tratti un eufemismo, in quanto ogni museo per sua natura rappresenta il territorio globale e ospita opere di artisti provenienti da qualsiasi parte del mondo. Potremmo allora definire questi musei come luoghi della memoria, che attraverso la catalogazione di oggetti e storie, contribuiscono a dare un valore ad un qualcosa che altrimenti sarebbe andato perso. Con questo non voglio criticare la nascita di questa nuova frontiera museale, ma di sicuro mi piacerebbe vedere dell'altro al proprio interno. Forse con questo cambio di prospettiva, potremmo prendere pienamente coscienza che innanzitutto un migrante è un uomo, con un proprio vissuto, una propria sensibilità e vocazione espressiva. Per esempio, il '*Museo delle Trame del Mediterraneo*' nato per volontà di Ludovico Corrao, noto esponente politico e culturale siciliano, che grazie al suo '*Sogno Mediterraneo*' è riuscito a costruire a Gibellina e successivamente anche a Tunisi, la sede della Fondazione Orestiadi. Un vero museo delle migrazioni, che accoglie opere della sua collezione privata, recepite nei diversi viaggi tra le sponde del mediterraneo, e altre prodotte dalle numerose residenze per artisti attivate sul territorio. Un paese, Gibellina, che ha saputo per anni essere come un'oasi in un deserto, non solo per chi arrivava da fuori – artisti, intellettuali e manovalanza agricola – ma anche per la popolazione locale che ha deciso di rimanere e non migrare. Dalle macerie della città, dopo la distruzione del terremoto del Belice nel 1968, furono in grado di costruire una delle opere di land-art più potenti e simboliche del territorio italiano, Il *'Grande Cretto'* di Alberto Burri, e a pochi chilometri la nuova Gibellina, oltre ad un progetto di resistenza comunitaria.

Possiamo anche parlare di cinema dell'emigrazione, visto che negli ultimi anni, la sensibilità di molti autori e registi si è focalizzata su questa tematica. Il caso di '*Fuocommare'* di Gianfranco Rosi**,** rimane forse il caso più interessante, in quanto il percorso rivoluzionario intrapreso dal regista, nel creare un cinema documentario, che non vuole assolutamente documentare quello lo circonda, ma varcare la soglia per vivere e far vivere l'esperienza diretta. Non a caso, le candidature ed i riconoscimenti ottenuti in diversi festival del cinema in giro per il mondo, evidenziano il cambio di rotta non solo degli autori, ma di spettatori sempre più capaci di riconoscere l'autenticità di quello che vedono. La pratica portata avanti negli ultimi trent'anni da Werner Herzog, con un approccio ossessivo che ha visto stravolgere l'idea canonica di docu-fiction, inizia a far intravedere i risultati. Solo portando agli estremi ogni scelta estetica, dilatando i tempi d'azione rispetto a quelli d'attesa, possiamo iniziare a percepire la verità. In una prospettiva diversa, il film '*Io sono capitano'* di Matteo Garrone, affronta anche in questo caso il tema del viaggio migrante attraverso un lavoro sapientemente costruito per il grande schermo. Un film che si è avvalso per la costruzione del soggetto di esperti in migrazioni, che

hanno studiato e descritto sapientemente i transiti e le rotte percorse nel film, conferendogli un importante funzione divulgativa; ma che dal mio modesto e personale punto di vista risulta criticabile solo per aver voluto estetizzare all'estremo il viaggio. Non nella dimensione del lirismo fiabesco e nei rifermenti artistici e pittorici citati dal regista – tratti identificativi in tutta la produzione –, ma per la questione di come il paesaggio agisce nel momento del viaggio e dell'attraversamento. Il mare, il deserto, la montagna, il bosco, ecce cc, sono luoghi di sfondo, scenografie che perdono il loro valore paesaggistico e poetico, ma che nonostante questo si riempiono "forse" di nuovi significati e nuove profondità solo negli occhi di chi li guarda dall'esterno. Un film necessario in un quadro dove operazioni analoghe e approcci simili, affrontate però da piccole produzioni filmiche ed artistiche, – portate avanti da associazioni o progetti curatoriali – decidono di smettere di documentare le storie dei migranti, ma chiedono ai migranti stessi di raccontare la loro storia attraverso la propria sensibilità. Il cambio di passo e consapevolezza è evidente, come è evidente la naturalezza con cui certi mezzi vengono usati. Una dicotomia continua tra sostanza e forma, che rievoca come solo nelle pratiche partecipative e di co-autorialità estesa, possiamo intravedere la verità. Importanti contributi sono stati prodotti negli ultimi anni, per esempio da AMM (Archivio delle Memorie Migranti) con l'idea base di raccogliere le memorie di chi arriva in Italia per necessità o scelta, o dal laboratorio culturale ZaLab, che opera per la produzione e distribuzione di cinema libero, indipendente e sociale, ma anche come scuola di cinema e video partecipativo.

7.2.1 **Immagini monumentali, focus Lampedusa**

Monumento vuol dire ricordo, un ricordo non dell'etere, ma di quel mondo fisico e materiale che prende forma attraverso l'architettura e la scultura. Monumento alla memoria diventa allora un pleonasmo, un doppio inciso come a sottolineare l'importanza del non dimenticare. Ėjzenštejn nel suo celeberrimo '*Ottobre'* film del 1928, affida ad un monumento, ad una scultura, un passaggio narrativo chiave per evidenziare la caduta del potere nell'atto della rivoluzione. Ma la constatazione più interessante di questa sequenza filmica è che la scena prosegue fino a fermarsi su alcuni dettagli di corpi accovacciati, riconducibili ad opere di Auguste Rodin. Rosalind Kraus individua in questa scena un passaggio chiave per evidenziare la rivoluzione culturale in atto, che sfociò dell'arte moderna e di conseguenza nella caduta di alcuni stereotipi scultorei tradizionali. Bisogna continuare ad interrogarsi sulla presenza di questi, più o meno maestosi artefatti che abitano le nostre città, piazze e rotonde, al fine di cogliere quelle piccole sfumature che ci possono far avvicinare ed entrare in relazione con le storie di un determinato territorio.

Diversi monumenti affiorano per esempio dalla terra di Lampedusa, e quasi tutti in un modo o nell'altro riflettono sul ruolo dell'isola posta al centro del canale di Sicilia. Il mare nelle sue molteplici declinazioni ritorna in molte di queste rappresentazioni: l'obelisco '*Cassodoro'* di Arnaldo Pomodoro posto in una delle piazze principali, come monumento ai caduti di tutte le guerre ma anche come omaggio alla vita e al mare; la '*Fontana Cascella'* dell'omonimo scultore Mimmo Cascella opera in marmo che omaggia i pescatori dell'isola; '*Nuova speranza*' il memoriale per ricordare tutte le vittime del 3 ottobre 2013, voluto da Vito Fiorino e Gariwo; la croce '*Milagro'* dello scultore cubano Kcho (Alexis Leiva Machado) realizzato con i remi dei pescatori cubani; ed ancora la scultura in bronzo 'I*nsieme'* di Lucio Oliveri che raffigura due mani che si afferrano, una di adulto e una di un bambino che sembra sommersa; fino ad arrivare come accennato nel paragrafo precedente alla '*Porta d'Europa'* famosissima opera di Paladino installata all'imbocco del porto di Lampedusa. Monumenti che aldilà del loro valore artistico e culturale sono lì per farci riflettere e far memoria.

In occasione della commemorazione del 3 ottobre 2022, il sindaco delle Pelagie Filippo Mannino affermava: bisogna spostare la '*Porta d'Europa'* a Bruxelles, davanti l'ingresso del Parlamento europeo. Quel monumento, quella soglia che una porta traccia nella periferia più a sud d'Europa, rappresenta una linea netta, tra un prima e dopo; anche se nella realtà continua ad essere una terra di mezzo, dove ogni certezza e ogni diritto continuano a vacillare. Non saranno di certo le provocatorie affermazioni di Mannino, o per esempio le azioni di anonimi individui che nel giugno 2020 impacchettarono con dei sacchi neri e del nastro quel monumento – rivendicandola come un'azione artistica omaggio all'opera di Christo e Jeanne-Claude –, a cancellare quello che quel monumento rappresenta e ha rappresentato per chiunque sia entrato in contatto con esso. Magari questi anonimi individui sono gli stessi che nel 2014 e nel 2020 hanno appiccato fuoco al cosiddetto cimitero delle barche, luogo che per anni è stato usato per stoccare i barconi simbolo di alcune traversate. Un luogo della memoria, un monumento spontaneo, effimero, creato senza nessuna velleità artistica o estetica, ma che aveva la forza del reale, perché si sa che il reale parla da solo e parla intimamente ad ognuno di noi. Ad oggi non vi è più traccia facilmente visibile di quel cimitero, bisogna avere la vista acuta per individuare nell'area interessata piccoli frammenti di legno colorato, cime sfibrate e altri componenti metallici. Se come sappiamo, il materiale determina la durata verosimilmente alla cura che richiede, come possiamo allora preservare monumenti effimeri, quando nell'effimero oggi rientrano materiali cosiddetti eterni, come il marmo e il bronzo; dato che, piogge acide, il cancro delle pietre, sbalzi termici repentini, smog, ruggine e salsedine, spazzano via ogni riferimento al per sempre. Banalmente bisogna fare manutenzione. Questo gesto, lento e ripetitivo, apparentemente noioso, conserva proprietà curative non indifferenti, in quando il tempo dedicato ad un qualcosa è direttamente proporzionale all'entrare in relazione con quel qualcosa. Il legno di una barca, leggero

ma forte, fermo ma vivo, durerebbe decenni in una condizione d'abbandono, ore e giorni se arso. Il fuoco cancella, polverizza e spazza, ma alcuni frammenti come tracce di civiltà sepolte dall'indifferenza resistono - fino a quando ogni fruitore cleptomane ne farà sparire ogni traccia. Ricordo ancora una turista francese in una spiaggia di Lampedusa che rivendica il suo pezzo di barcone, dato che per non inciampare lo stavo spostando; le faccio notare che non sono interessato all'oggetto e lei spontaneamente lo stringe con ancora più enfasi al suo corpo. Rifletto sul ruolo dell'oggetto, ready-made di un viaggio antropizzato tra la vita e la morte. Nel frattempo, filmo, faccio immagini, fisso momenti, scrivo ricordi. L'immagine conserva, la mente riscrive e cancella, o forse riaffiorano ricordi che nelle elaborazioni mentali si storpiano, come la prua di una barca logorata che diviene, nelle mani dell'artigiano locale Francesco Tuccio, monumento cimiteriale a Lampedusa.

I vari incendi nei cimiteri delle barche hanno davvero cancellato ogni traccia? Apparentemente si, ma basta fare ricerca per immagini, o su social utilizzando gli hashtag appropriati, per far riaffiorare ricordi. Digitando *cimitero dei barconi Lampedusa* su Google appaiono circa 7.700 risultati di cui molti correlati di immagini. L'immagine nella sua pluralità e diffusione si fa più che mai atto sociale (Lefebvre, 1961) e in quanto atto, implica l'intenzione o la volontà d'un effetto, un atto pubblico di conoscenza e memoria per arginare l'Alzheimer collettivo dell'eterno presente. Immagini che non potranno cancellare il passato e che diventano testimonianze visive di storie, fatti e persone realmente esistite. Le parole pronunciate da Antonino Taranto[38] – ex presidente dell'archivio storico di Lampedusa, che attraverso il suo instancabile impegno negli anni ha tutelato il patrimonio culturale dell'isola – durante un nostro incontro nella sede dell'archivio, riferendosi ad alcune vecchie fotografie stampate ed esposte su dei banner al di fuori della sede affermava che "*alcuni isolani si lamentano del fatto che dei loro avi fossero presenti in quelle fotografie, che documentano l'isola e gli isolani prima della trasformazione che l'ha ridisegnata*". Da colonia rurale e grande porto di pesca, a isola del turismo, cambiamento che ha sicuramente arricchito economicamente i suoi abitanti, ma ha altresì impoverito la sua identità e le sue tradizioni culturali.

Una comunità che non accetta il proprio passato e non vuole più essere descritta, raccontata e mostrata in quel modo – apparentemente povero, ma sicuramente autentico – descrive perfettamente gli influssi che la società dell'immagine ha prodotto. Richieste che secondo il punto di vista di Antonino, evidenziavano il fastidio che i parenti vicini e lontani dei protagonisti di quelle fotografie, provavano nel rivedere quella dura realtà lavorativa ed economica, che ha caratterizzato l'isola per decenni. Povera gente e umili lavoratori con abiti malmessi ma soprattutto scalzi, in quanto non potevano permettersi di indossare le scarpe. Ed è sulla scia di questi immaginari, e di questi significati, che

[38] Antonino Taranto è stato il presidente dell'archivio storico di Lampedusa. Nominato nel 2010 dall' allora Assessore ai Beni Culturali della Regione Sicilia "Ispettore Onorario di Lampedusa e Linosa" per l'azione costante alla salvaguardia e valorizzazione del patrimonio archeologico di Lampedusa e Linosa.

l'associazione *Askavusa*, tradotto in siciliano "a piedi scalzi", ha voluto ribadire il proprio posizionamento e la mission culturale, puntando tutto sulla rievocazione di un passato che oggi si fa moderno più che mai, come l'opera dei pupi, le marionette e il teatro dei cantastorie, tipici della cultura siciliana tradizionale. Il nome dell'associazione, evoca altresì la condizione in cui moltissimi migranti raggiungono l'isola, ovvero a piedi scalzi, senza niente. Ed è su questa commistione di intenti che l'associazione ha sviluppato le sue attività, compresa quella di un piccolo vano adibito a spazio espositivo degli oggetti dei migranti, come pratiche di memorie politiche e comunitarie. Sul sito dell'associazione si legge "*Gli oggetti appartenuti ai migranti passati da Lampedusa sono stati raccolti dal collettivo Askavusa a partire dal 2009. Sono in mostra permanente nella sede di PortoM e in diverse mostre in Italia e nel mondo"*, un'operazione e una missione molto interessante quella auspicata, anche se nel corso degli anni più che aprirsi al mondo, sembra essersi chiusa dentro ad un vano. Questa operazione dal 2011 al 2013 aveva iniziato un processo di strutturazione più articolata, sotto il mandato dell'Amministrazione Comunale di Lampedusa e Linosa, ma anche e soprattutto grazie al coinvolgimento con *l'Associazione Isole* di Palermo, *l'Archivio delle Memorie Migranti* di Roma, che sotto la direzione del professore Giuseppe Basile, avevano partecipato alla costituzione del progetto per un *Museo e centro studi sulle migrazioni nel Mediterraneo*, al fine di ospitare e custodire la raccolta dei reperti appartenuti ai migranti e ritrovati sull'isola a partire dal 2009. Un lavoro scientifico, che ha visto nella prima fase la creazione di un sistema di catalogazione e di conservazione delle varie tipologie degli oggetti trovati (indumenti, stoviglie, lettere personali, fotografie, diari, album di fotografie ecce cc) e nella seconda fase l'avvio di un vero e proprio restauro affidato alla BCRS (*Biblioteca Centrale della Regione Sicilia*). Mettere in sicurezza questi oggetti effimeri, tramite la conservazione il restauro per bloccarne il deterioramento, rappresenta la volontà di riconoscerne l'immenso valore in funzione dell'importante ruolo che gli viene attribuito nel far memoria e non dimenticare cosa le migrazioni e i migranti producono o si lasciano alle spalle.
Un'operazione monumentale, perfettamente in linea alle pratiche e urgenze del contemporaneo, ma che per la mancanza di una visione a lungo termine, e varie rivalità e rivendicazioni di proprietà degli oggetti, ha finito con l'essere smantellata, facendola apparire nella sua frammentazione sterile e poco rilevante. Anche se, proprio come le immagini del cimitero dei barconi, questa esperienza vive tramite le pubblicazioni e i cataloghi dedicatogli, che ci aiutano a far memoria e a non dimenticare.

7.3 **Casi studio**

Lo stato dell'arte che ho avuto modo di attenzionare, mi pone davanti ad un bivio, da una parte della letteratura di ricerca, molto lucida e attenta a delineare profili e strategie di rappresentazione e

visualizzazione, dall'altra, grandi progetti di mostre e opere che continuano ad inciampare nei tranelli della "negritudine", più che della "migritudine". Le intenzioni non sempre hanno lo stesso risultato nella pratica, ma mettono a nudo il problema, che in sguardi attenti ed esperti possono generare il cambio di prospettiva. Nel ricercare quello che in Italia è stato fatto e prodotto in relazione tra arte contemporanea e migrazione, ho individuato una serie di mostre e progetti particolarmente significativi, che vengono qui descritti e analizzati per i loro limiti, ma soprattutto per le loro potenzialità. Di sicuro la più significativa è stata '*La terra inquieta'* a cura di Massimiliano Gioni, allestita nel 2017 nella sede della Triennale di Milano. Una mostra che ha preso in prestito il titolo della raccolta di poesia dello scrittore caraibico Edouard Glissant, e che affrontava il tema delle migrazioni a livello globale, attraverso sessanta opere di artisti internazionalmente riconosciuti. Una mostra colossale, con budget stellari, degna della sede e del suo curatore, uno dei più influenti del mondo dell'arte contemporanea, ma che attraverso i nodi tematici trattati quali: il conflitto in Siria; lo stato di emergenza di Lampedusa; la vita nei campi profughi; la figura del nomade e dell'apolide; e la migrazione italiana all'inizio del 900; ha "*ricostruito l'odissea dei migranti e le storie individuali e collettive dei viaggi disperati, dei nuovi dannati della terra*" citando le parole del curatore. Un viaggio che non contempla la speranza e che vede i protagonisti indiscussi di tutto il 900, i rifugiati e i migranti, "*non personaggi marginali, ma la vera espressione del consolidamento degli Stati nazione della globalizzazione"* come ci ricorda Giorgio Agamben, affermarsi non per la modernità che sono riusciti a riconfigurare al mondo, ma per la sofferenza che hanno dovuto e continuano ad affrontare nel combattere questa enorme battaglia. La mostra, che teoricamente si appoggiava alle riflessioni di T.J. Demos del 2013 sul desiderio di "*abbandonare lo spettacolo familiare della miseria, l'immaginario sensazionalista della sofferenza in questi tempi di proliferazione delle emergenze umanitarie, e assumersi la sfida di interrogare le complesse cause politiche ed economiche dietro gli effetti dell'isteria sulle immigrazioni, e le guerre delle frontiere, e mostrare come la migrazione delinei un atto creativo di trasformazione politica e un luogo di resistenza e 'agency'"*, non è riuscita a esplicitare quanto espresso da Demos in questa puntualissima, lucida e premonitoria riflessione.

Un altro importante progetto, portato avanti nel 2018 nel Museo BACO di Bergamo, è stato '*L'africa in giardino'*, rassegna di video-arte con annessa pubblicazione di un catalogo approfondito, con saggi e interviste agli artisti coinvolti. La rassegna prendeva in esame le questioni inerenti ai grandi fenomeni migratori, agli sbarchi dei profughi, alle detenzioni nei campi, allo "stato di eccezione", alla clandestinità, figurando un progetto ben strutturato con opere e testi molto lucidi e attenti, ma che a mio modo di vedere verteva più sulla questione coloniale che su quella delle migrazioni. Non a caso il titolo della mostra prendeva spunto dall'omonimo catalogo, "*l'Africa in giardino: appunti sulla costruzione dell'immaginario coloniale*" curato da Gianluca Gabrielli, in occasione della mostra

Immagini e Colonie, tenutasi a Bologna presso la Biblioteca dell'Archiginnasio nel 1999. Questa pubblicazione, intesa come una sezione del catalogo dedicato alla mostra e al contesto bolognese, intercettava le forme del radicamento dell'immaginario legato all'azione coloniale e all'Africa nella città di Bologna, in alcuni momenti significativi della storia coloniale italiana dalla fine dell'Ottocento al 1943, attraverso riviste, testi pubblicitari, cinema, toponomastica, foto, libri scolastici e giochi per bambini. Il risultato era un caleidoscopio di segni e messaggi, fatti di immagini più o meno esplicite, proprio come le opere della mostra bergamasca.
Un altro progetto, che nasceva volutamente per essere una pubblicazione e non una mostra è '*DREAMLAND, i confini dell'immaginario'* curato dal collettivo A4C (Artsforhecommons) composto da Rosa Jijon e Francesco Martone. Questa pubblicazione, a metà tra un catalogo e un saggio, nasceva inizialmente come risposta alle sollecitazioni che Sandro Mezzadra aveva pubblicato sulla collana Mediterraneo, anche se successivamente ha cambiato forma nell'idea di creare connessioni politiche e artistiche attraverso "*rappresentazioni visuali e teoriche*" come precisano gli autori. Quello che emerge da questo lavoro, a mio modo di vedere, è la stessa sottile critica che ho posto nel paragrafo precedente alla mostra *'La terra inquieta*, non a caso al suo interno viene riproposto lo stesso saggio "*Mappare una rotta*" di T.J. Demos, che aveva ispirato la mostra. Il saggio letto dopo il capitolo introduttivo degli autori Jijon e Martone sembra assumere un altro significato. Inoltre, il profilo degli artisti coinvolti in questo progetto, tutti connotati da un approccio artistico che fa della ricerca una costante, evidenzia, partendo dai loro scritti teorici, un posizionamento chiaro e lucido nel leggere la complessità che la rappresentazione delle migrazioni necessita. Seguendo diversi webinar e presentazioni del libro, gli autori hanno raccontato di aver avuto diverse richieste, di trasformare la pubblicazione in una vera e propria mostra, ma di essersi rifiutati perché l'intento del loro progetto era quello di far emergere il lato teorico delle ricerche artistiche, più che quello estetico.

Partono da qui invece le mie considerazioni di riuscire a rendere fruibile e reale un'esperienza attraverso una mostra, per evidenziare se le opere prese in esame - considerando le intenzioni degli artisti che le hanno prodotte - hanno la capacità di porre le giuste domande e arrivare al pubblico fruitore, e non solo ad un ristretto gruppo di addetti ai lavori. Ritengo che la sensibilità di molti artisti e la capacità dell'arte di saper interpretare il presente, può essere la chiave per immaginare un futuro sempre più umano e solidale. Un sentire, che da quando ho iniziato questa ricerca, ho capito appartenere a una comunità sempre più consistente di artisti, curatori, registi, direttori artistici ecce cc., che con un'attitudine sempre più politica e attivista, stanno portando avanti progetti capaci di descrivere e ricostruire le tante sfaccettature che contraddistinguono le migrazioni contemporanee.

7.4 **Una mostra come dispositivo di ricerca sociale**

La rarità di mostre e progetti espositivi legati al fenomeno migratorio che hanno avuto ricadute sul territorio italiano, presi in esame precedentemente, nonostante sono poche e con finalità differenti, appaiono come importanti tentativi per avviare riflessioni e pensieri più strutturati. Il progetto '*Eufemia, i sommersi e i salvati'*, come descritto nei capitoli precedenti, rimane uno dei pochissimi casi in Italia che ha integrato, attraverso un lavoro partecipativo, arte contemporanea, attivismo, ricerca sociale e pubblico. Ed è proprio su questa scia che ho voluto costruire la mostra '*Io sono confine___I am border'*, anche se approfondiremo i contenuti e le modalità usate per l'ideazione della mostra, la selezione delle opere e degli artisti, e le fasi della ricerca, nei capitoli successivi. Ritornando ai casi studio presi in esame, considerandone l'altissimo valore artistico e divulgativo, più che trasformativo, ho voluto sperimentare la possibilità di sviluppare un'etnografia all'interno di una mostra, per valutare la capacità di alcune opere di impattare e strutturarsi nei pensieri del pubblico fruitore. Mostre e progetti, quelli presi in esame nei casi studio, che sono stati analizzati più dal punto di vista interno del sistema dell'arte, attraverso l'approfondimento sull'opera, sull'autore, sul curatore e critico, senza però tenere mai in considerazione il pubblico, o se lo e stato fatto non vi sono report appositi nelle pubblicazioni prese in esame per valutarne la valenza sociale.

Per riuscire nel mio intento, mi sono innanzitutto domandato se era possibile e in che modo, studiare l'impatto di una mostra e quali strategie si potevano adottare per l'impresa. Concepire uno spazio come dispositivo, più che espositivo, è stata la vera chiave per riuscire a rendere la mostra immaginata, come un vero e proprio spazio di ricerca sociale. Un dispositivo multisensoriale, in grado di accompagnare ogni singolo visitatore all'interno di un percorso esperienziale, con cui si è disposto, stabilito e ordinato, ogni singola opera, dentro al macro-tema delle migrazioni. Riflettere più in generale sui concetti di identità e memoria, movimento e transito, confini materiali e immateriali, e nello specifico sulle connessioni tra migrazioni e mediterraneo, migrazioni e colonialismo, migrazioni e corpo, migrazioni e lavoro, migrazioni e attraversamento irregolare del confine, fino alla funzione dell'Europa in questo nuovo quadro interculturale.

La raccolta dei dati è avvenuta in due differenti modi, uno più quantitativo e uno più qualitativo. Da un lato lo strumento del questionario, sottoposto in maniera anonima ai visitatori della mostra, dall'altro attraverso la metodologia dell'osservazione partecipante condotta durante la mediazione culturale. Il questionario è stato costruito secondo un modello standard per l'acquisizione di dati personali, come il genere, l'età anagrafica, la formazione e campo occupazionale, ma anche di dati

per capire la familiarità che il pubblico aveva con l'arte visiva in generale e più approfonditamente con quella contemporanea, toccando poi anche delle tematiche più specifiche come la relazione tra arte e politica e l'artivismo. Si completava con il chiedere al pubblico di esprimere alcune preferenze sulle opere che più avevano incontrato il loro interesse, e più in generale sulla riuscita della mostra.
Non essendo un esperto della metodologia dell'osservazione partecipante – tecnica di ricerca etnografica incentrata sulla prolungata permanenza e partecipazione alle attività del gruppo sociale studiato da parte del ricercatore – ma avendone identificato alcune linee guida su come riuscire a creare un dialogo e indirizzare la ricerca, ho approfittato di qualcosa che conoscevo decisamente meglio per riuscirci. Ovvero la mediazione culturale museale, che in quanto artista che opera sempre in relazione ai contesti di studio, ho avuto modo di sperimentare personalmente, in primis nel raccontare e spiegare i miei lavori. L'essere un artista, a differenza di uno storico o un curatore, ha favorito un confronto e un'immersione più intima e umana nel raccontare le opere delle altre artiste e artisti coinvolti, nel tentativo di svelare quali sensibilità e sguardi generano l'opera.

7.5 **La ricerca delle opere**

La ricerca delle opere, condotta nell'arco dei primi anni del dottorato, è stata portata avanti in diversi modi e con differenti mezzi. Dalla consultazione su cataloghi e riviste di settore in mio possesso o disponibili in biblioteche o centri per l'arte contemporanea specializzati; dalle ricerche delle collezioni museali sui loro siti web; attraverso la visione dei portfolio degli artisti, reperibili su apposite piattaforme archivistiche digitali e fisiche; e infine attraverso i siti web personali dei singoli artisti o di alcuni loro singoli progetti espositivi.

Tutte le opere che hanno incontrato il mio interesse sono confluite all'interno di un archivio offline, considerando e tenendo sempre in considerazione l'alto profilo professionale delle artiste e degli artisti selezionati. Questo era stato impostato in diverse sezioni, per cercare di renderlo chiaro e accessibile a chiunque fosse entrato in relazione con esso, ed era stato suddiviso essenzialmente in diverse colonne con riportati: il nome dell'artista, il nome d'arte o del collettivo; il titolo dell'opera; l'anno di produzione; la tecnica e i medium utilizzati; i link al sito personale dell'artista e dell'opera (quando presente), o in alternativa pagine web; uno spazio per l'inserimento di un'immagine; e per finire uno spazio per identificarne i temi attraverso delle parole "tag". Tra queste ad esempio comparivano Mediterraneo, lavoro, confine, Europa, colonialismo, memoria, identità ecce cc. I tag erano stati pensati come collegamenti ipertestuali per mettere in relazione opere differenti, ma che ragionavano su temi, luoghi, fatti e situazioni precise e analoghe.

In questa prima fase sono state identificate e archiviate più di cento opere – dai primi del 2000 ad oggi –, prodotte da artiste e artisti italiani, italiane di seconda e terza generazione, collettivi misti e artiste e artisti stranieri di base in Italia. Molte e molti di loro avevano lavorato a progetti o opere specifiche sulle migrazioni e su temi affini, nella varietà progettuale, concettuale, tematica e stilistica delle loro produzioni, altri invece avevano identificando nelle migrazioni il fulcro chiave delle loro ricerche. Tutte le opere e progetti selezionate, rispondevano però alla costruzione di un archivio completo ed esaustivo, nel raccontare la complessità e le sfaccettature del fenomeno.

Una sezione era stata dedicata ai progetti molto più strutturati e articolati, che non si figuravano e concretizzavano in una singola opera o in una serie di opere affini, ma in operazioni a tratti monumentali. Progetti nati per essere esposti singolarmente, che nel caso di una mostra collettiva necessitavano di ambienti adeguati e spazialmente contraddistinti. Questi erano stati selezionati per la loro valenza progettuale, molto legata agli approcci teorici e metodologici delle ricerche a lungo o medio termine della sociologia e dell'antropologia visuale, ma che esplicavano perfettamente l'approccio alla ricerca che contraddistingue sempre più determinata arte contemporanea. Tra questi figuravano per esempio i progetti di: Ettore Favini con '*Au revoir'* del 2019; Gea Casolaro con '*Mare magnum nostrum*' del 2021; Charles Heller e Lorenzo Pezzani con '*Liquid Traces'* del 2014; Riccardo Badano e Hanna Rullmann con '*Upstream the Border'* del 2021; ed Elena Abbiatici, Valeria D'Ambrosio e Caterina Pecchioli con '*Nation25*' del 2015.

L'archivio era stato pensato come spazio di approfondimento e ricerca, da affidare in un secondo momento alle curatrici o ai curatori, che avevo man mano identificato, e che in base ad alcune variabili, specialmente economiche e geografiche, avrei successivamente coinvolto per la curatela della mostra. La varietà, la complessità, i formati, i medium, ecce cc delle opere e dei progetti individuati, ci avrebbe permesso, in base allo spazio espositivo identificato e al budget accumulato, di ideare, progettare e installare un tipo di mostra rispetto a un'altra.

7.6 **La curatela**

Il progetto espositivo, nonostante fosse parte integrante e fondamentale del mio progetto di ricerca, interessato a individuare le pratiche e le metodologie da adottare in una sperimentale etnografia all'interno del dispositivo mostra, è stato volutamente affidato per la curatela a delle curatrici esterne. L'incarico è stato assegnato ad Anna Daneri e al collettivo Pierre Dupont (Giulia De Giorgi, Michela Murialdo e Roberta Perego), con l'intento di mantenere un alto livello curatoriale e gestionale dell'intero iter che sta dietro all'organizzazione di una mostra, ma soprattutto di conferire credibilità attraverso l'affidamento dell'incarico a chi da anni svolge seriamente e coerentemente questa

professione. Curare, in ambito artistico, significa mediare e tradurre sensi e significati, mettere in relazione e connessione linguaggi e attori diversi, ed è su questi principi che abbiamo svolto un lungo lavoro di scambio e confronto, non solo tra di noi, ma anche con tutte le artiste e tutti gli artisti convolti nel progetto.

Con questo voglio però sottolineare che il mio apporto a questa mostra si è spinto ben oltre al ruolo del ricercatore, considerando che dall'ideazione, l'organizzazione, le collaborazioni, la ricerca dei fondi e degli spazi, l'allestimento, la mediazione culturale ecce cc, sono state portate avanti dal sottoscritto. Un coinvolgimento totale, che mi ha permesso di modellare a tutto tondo ogni elemento, conferendomi un controllo talmente ampio da coprire ogni aspetto, favorendo nel momento della mediazione culturale una descrizione capillare e dettagliata. Elemento particolarmente rilevante, in quanto durante la mediazione culturale sono più volte emerse riflessioni e punti di vista a cui, senza una conoscenza così approfondita, non sarei riuscito a dare risposte. Le differenze dei visitatori intercettati, in base ai loro interessi, formazione e coinvolgimento, ha fatto emergere diverse sfumature del discorso.

Dal punto di vista curatoriale, la vera linea identitaria e identificativa, è stata quello di inserire all'interno del percorso espositivo una serie "*opere-soglia"*. Lavori non presenti nell'archivio da me costruito, in quanto non si riferivano direttamente a tematiche migratorie, ma che all'interno del percorso espositivo hanno svolto la funzione di approdo. Accomunate dal mezzo video, le "*opere-soglia*" sono state concepite come incursioni discrete, presenze evocative e poetiche, per ridiscutere il tema dell'identità, della percezione e della labilità dei confini. Un momento per spostare l'attenzione su altri fenomeni, che trasversalmente ci parlano di come poter leggere e interpretare le migrazioni.

La mostra ha altresì ospitato al suo interno un piccolo spazio denominato *"cinemino"*, dove giornalmente venivano proiettate otto opere video e filmiche, per la durata complessiva di quattro ore circa. Nate da approcci trasversali e osservativi, in grado di riflettere sulle pratiche alternative rispetto all'idea canonica di documentario e fiction, queste serie di opere sono state pensate come approfondimenti agli argomenti delle sale antistanti. Un'occasione per testare l'interesse del pubblico ad approfondire, e di conseguenza misurare il tempo dedicato alla visione completa di tutte le opere in mostra.

La costruzione curatoriale ha sempre premesso un'idea di arte come attività di ricerca – anche sociale –, e considerato l'artista come autore e al contempo ricercatore, non solo nella significazione della propria opera, ma di come agisce in funzione di un tema e nella connessione con altre opere. Il

progetto espositivo ha voluto offrire sguardi molteplici, complementari e no, riflettendo sui concetti di identità e memoria, movimento e transito, confini materiali e immateriali. In questo senso, la mostra allestita negli spazi di Primo Piano di Palazzo Grillo di Genova – città simbolo del Mediterraneo – che esprime in modo significativo queste stratificazioni, poiché è luogo di approdo, di partenza e di scambio di merci, culture e arti, ha figurato un'ottima occasione dove sperimentare questa modalità di mostra, ricerca e azione. La mostra, modellata sulla città e sullo spazio – in base alla disponibilità dai fondi raccolti – è stata costruita come sottolineato precedentemente a partire da un continuo scambio di idee e visioni, in modo da sviluppare attraverso la pluralità di linguaggi, differenti per tecniche e medium, un viaggio immersivo. Scultura, installazione, video, film, audio, pittura, fotografia e video-performance sono le tecniche usate dagli artisti selezionati, che fanno emergere come medium apparentemente distanti dalle ricerche visuali in ambito accademico, possano non solo far scaturire riflessioni ed emozioni, ma rappresentino metodologie alternative e innovative per far ricerca.

7.7 **La selezione delle opere**

Come sottolineato precedentemente, la selezione delle opere è avvenuta attraverso una costante mediazione tra me e il gruppo curatoriale coinvolto, ed è stata altamente indirizzata in funzione dello spazio espositivo di PRIMO PIANO e dal ridottissimo budget economico accumulato. A seguire l'elenco delle opere selezionate per la mostra, riportate nello stesso ordine in cui era possibile fruirne nel percorso espositivo, e di come era possibile individuarle nel questionario e nel foglio di sala distribuito a tutti i fruitori che hanno aderito e partecipato alla ricerca. Le opere selezionate ragionavano trasversalmente, sia dal punto di vista curatoriale, che sul ruolo sociale dell'opera, nell'idea di costruire un percorso in grado di mostrare, tappa dopo tappa, alcune delle micro-tematiche, identificabili all'interno del macro-tema delle migrazioni. Le opere vengono qui descritte singolarmente, attraverso delle schede dettagliate, accompagnate alle biografie delle autrici e autori, per ragionare e mettere in parallelo come alcune esperienze biografiche, che siano legate alla nazionalità, alla mobilità – verso e al di fuori dall'Italia – e al percorso di studio, formazione e internazionalizzazione del percorso artistico, abbiano altamente influito e spinto gli artisti a riflettere su determinate questioni. Ad ogni scheda è stato associato un diagramma, ricavato dell'analisi statistica primaria sulle preferenze delle opere. La scelta di accostare in questa sezione i diagrammi, alle schede delle opere e degli artisti, è volta ad avere un quadro immediato su quali hanno avuto un maggiore gradimento da parte del pubblico. Nei capitoli successivi si attenzioneranno le modalità in cui è stata svolta l'analisi quantitativa, attraverso una serie di diagrammi che accorpano tutte le 23 opere prese in esame. A seguire l'elenco delle "*opere in mostra*" e del "*cinemino*":

1. **Jonida Xherri**, *O Italia, grande stivale, non cacciarmi di nuovo a pedate*, 2019
2. **Agathe Rosa**, *Pelo libero*, 2016
3. **Pamela Diamante**, *Comunicazione istituzionale*, 2016
4. **Masbedo**, *Resto*, 2021
5. **Rossella Biscotti**, *The journey migrant map*, 2016
6. **Fiamma Montezemolo**, *Passing*, 2017/ongoing
7. **Bruna Esposito**, *Oltremare*, 2006/18
8. **Invernomuto**, *Black Med.invernomuto.info*, 2021
9. **Eva Marisaldi**, *Porto Fuori*, 2007
10. **Giuseppe Mirigliano**, *INVOLOINTERRA*, 2017
11. **Adrian Paci**, *Centro di permanenza temporanea*, 2007
12. **Raziel Perin**, *Corpi liberi*, 2020
13. **Muna Mussie**, *Punteggiatura*, 2018
14. **Claire Fontaine**, Affiches sans images (Commentaires aux poèmes de Brecht, 1939), 2007
15. **Elena Mazzi e Rosario Sorbello**, *En route to the South*, 2015
16. **Nico Angiuli,** *Ideologia e materia,* 2015
17. **Binta Diaw**, *nero sangue*, 2020/22
18. **Ryts Monet**, Carpet, 2016
19. **Cleo Fariselli**, *Me as a star (vallée étroite),* 2021
20. **Francesca Marconi**, *Cartografia dell'orizzonte/Trans-humus (Alex sul sentiero delle Marocche di Dro)*, 2019
21. **Margherita Moscardini**, *IXUnknown (1942-2018 to Fortress Europe with Love)*, 2012/18
22. **Serena Vestrucci**, *Strappo alla regola*, 2013
23. **Liryc Dela Cruz**, *Il mio filippino: Tess*, 2021

- **Andrea Mastrovito,** *NYsferatu* - Symphony of a Century, 2017
- **Adrian Paci**, *Centro di permanenza temporanea*, 2007
- **Nico Angiuli,** *Tretitoli,* 2015, video
- **Martina Melilli,** *MUM, I'M SORRY,* 2017
- **Iorio/Cuomo,** *Sudeuropa***,** 2005/07
- **Zimmer Frei,** *LUMI/DUO*, 2017/20
- **Zimmer Frei,** *La città dentro*, 2020
- **Caterina Erica Shanta,** *Talking About Visibility*, 2021

Jonida Xherri **OPERA N°1**

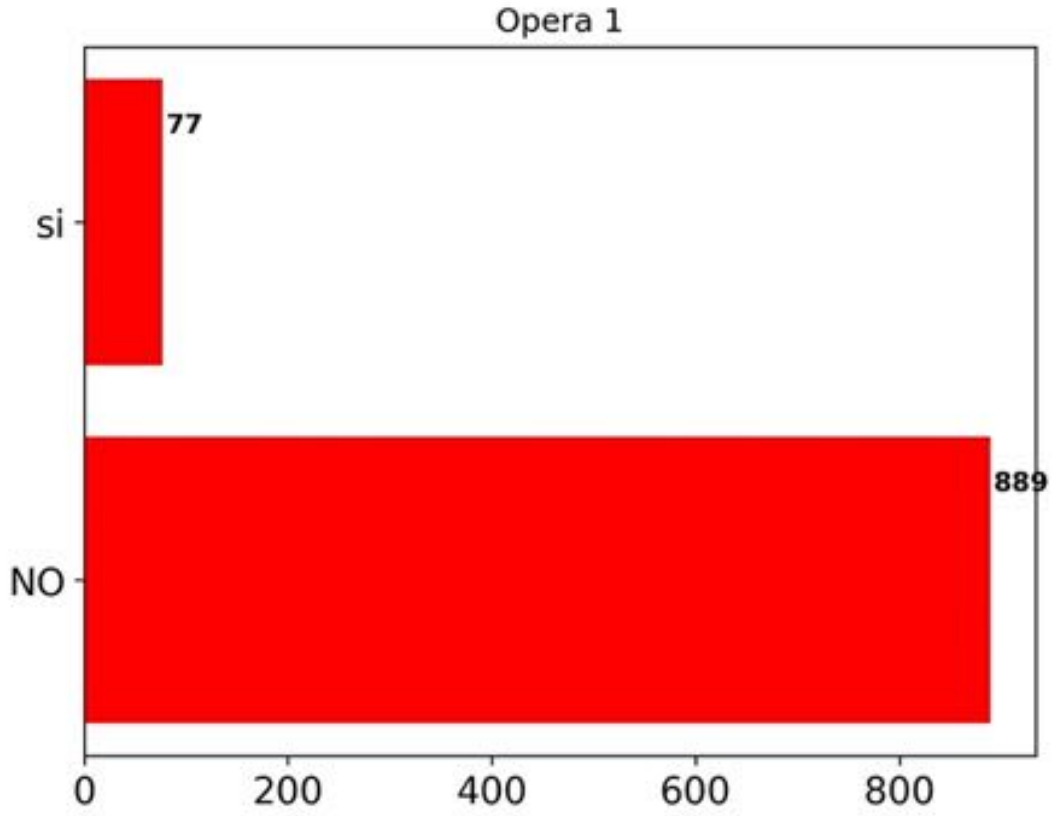
O Italia, grande stivale, non cacciarmi di nuovo a pedate, 2019

Arazzo ricamato, 100 x 1000 cm. Courtesy l'artista.

L'arazzo reca una citazione di Emanuel Carnevali, poeta e migrante italiano partito per l'America dal porto di Genova, e ritornato in Italia nei primi del Novecento. Frase dedicata dal poeta alla propria terra, l'Italia. L'opera intende sensibilizzare riguardo i temi dell'immigrazione, della crisi e della conflittualità identitaria, e insiste su una costante che ha accompagnato e continuerà ad accompagnare l'evoluzione umana, ovvero il viaggio, gli spostamenti, come costante storica che ha da sempre caratterizzato l'essere umano. Nell'arazzo il testo è formato da fili intrecciati – realizzate dall'artista e altre donne migranti –, mentre lo sfondo è composto da strisce di stoffa che riproducono e simulano il mare, spazio che divide solo apparentemente i paesi che lo circondano, ma essenzialmente li unisce culturalmente. Ogni treccia simbolizza la storia e la geografia di una delle persone che l'hanno realizzata, unendo così una storia e un luogo personale, a una storia e un luogo collettivo. L'arazzo, realizzato nel marzo 2019, è una sorta di bandiera che l'artista ha esposto in molte delle sue mostre, non a caso negli ultimi anni e stato installato a Modica, Vimercate, Salemi, Santa Croce sull'Arno, Borgo San Lorenzo, Scicli, Lampedusa, Ispica, e Genova, ma continuerà ancora a fare il giro d'Italia. L'artista ha dichiarato che quando l'arazzo si sarà consumato, verrà realizzato un catalogo con tutte le città che l'hanno accolta, come memoria fisica di una rete di persone e storie intrecciate nel corso degli anni.

Biografia

Jonida Xherri (Durazzo,1985) vive e lavora a Modica. Ha studiato presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze e la Kunstakademie di Muenster. Vive tra Modica e le città che accolgono i suoi progetti. Considera la sua ricerca artistica un intreccio con la sua vita, impegnata in messaggi legati alla quotidianità popolare: accoglienza, ospitalità, incontro tra le persone e le culture, rispetto, uguaglianza, immigrazione come legame tra uomo e natura, arte pubblica e partecipata. Ha preso parte a residenze d'arte durante le quali ha sempre invitato la cittadinanza a partecipare alla realizzazione delle opere. I suoi lavori si trovano a: Fondazione Orestiadi di Gibellina, Museo del Grano e del Pane di Salemi, Comune di Casentino, Museo Belice EpiCentro della memoria viva di Gibellina, MULA+ di Latronico, Cronomatografica di Ispica, MUST Museo del Territorio di Vimercate, Casa Masaccio di S. Giovanni Valdarno, Giardino di Noce di S. Giovanni Valdarno. Ha partecipato a progetti curati da Achille Bonito Oliva, Pietro Gaglianò, Barbara Pavan, Officine in Transito, Evelina Barone, Maria Paola Zetta, Giuseppe Maiorana, Elena Magini, Arabella Natalini, Lori Adragna.



Agathe Rosa **OPERA N°2**

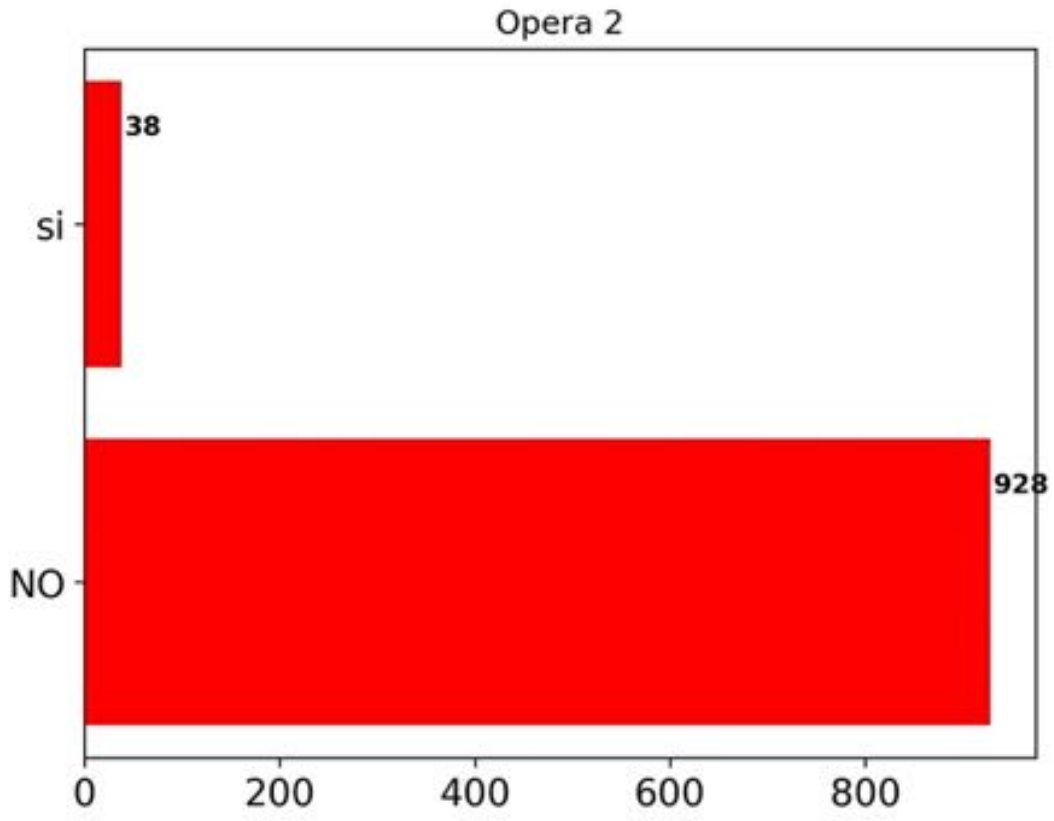
Pelo libero, 2016

Video HD, colore, 42:18 min. Courtesy l'artista.

Partendo da un interesse verso la mutevolezza delle cose per effetto dell'ambiente circostante, l'artista inventa sistemi e formule per poter studiare o prevedere l'atteggiamento di un dato elemento il cui movimento dipende da fattori altri (advection). L'opera è uno studio incessante dell'imprevedibile, della trasformazione continua e non totalmente controllabile, del tentativo di fissare ciò che ci sfugge, l'imprevisto, il caos, il fluido, il movimento. Uno dei più grandi misteri della luce è che è sia corpuscolo che onda. Quando le onde ci attraversano, non veniamo portati a riva, ma il nostro corpo viene alternativamente tirato su e giù. L'acqua non si muove verso la terra, va solo su e giù nello stesso posto. Quando osserviamo le onde muoversi verso di noi, non è la massa d'acqua che ci travolge, ma l'onda. Allo stesso modo, la luce non è la propagazione di una sostanza materiale, ma quella di una forma in costante metamorfosi e movimento incessante. Per comprendere meglio l'interazione tra luce e materia sarebbe quindi necessario studiare l'imprevedibile, la trasformazione continua e non totalmente controllabile, cercare di seguire ciò che ci sfugge. Con quest'opera ci ritroviamo immersi in uno spazio galleggiante e luminoso: una porzione di luce è proiettata di fronte a noi. Il video riprende l'impercettibile confine presso il quale aria e acqua si incontrano, tanto da non riuscire a distinguere più tra un elemento e l'altro. L'opera allude a uno stato di fluidità, sospensione e interscambiabilità, ed evoca così un confine in dissolvenza tra due stati della materia e quindi tra due stati dell'essere.

Biografia

Agathe Rosa (Annecy-le-Vieux, 1987) vive e lavora a Marsiglia. Si laurea presso la Scuola Nazionale Superiore di Architettura di Marsiglia nel 2011. Rappresentata dalla galleria Société Interludio, Torino, il suo lavoro è stato presentato in molte istituzioni come: Centro Nazionale di Scrittura - La Chartreuse, Villeneuve- Lez-Avignon; Istituto Culturale Italiano, Marsiglia; Museo Helio Oiticica, Rio de Janeiro; Centre Pompidou, Parigi; Museo Santa Maria della Scala, Siena; Museo Raffaele de Grada, San Gimignano; Centro Culturale Saint-Exupéry, Reims. Il suo lavoro è ricco di collaborazioni, tra cui "Prisme", con Emma Grosbois, selezionata per la Biennale d'Arte Manifesta 13, Marsiglia e "Spazio /nstabile", un progetto curatoriale sviluppato con il collettivo italiano "Fare Mente Locale" e selezionato in vari festival di Arte e Architettura in Toscana. In parallelo alla sua ricerca artistica, è professoressa di Arti e Tecniche della rappresentazione presso la Scuola di Architettura di Marsiglia e ha partecipato a diversi seminari, tra cui:"Atelier Khora – Città paesaggio" alla Casa dell'Architettura e della Città, Marsiglia; "Discours Eupaliniens" al Fondo Regionale di Arte Contemporanea, Marsiglia; "I mondi dell'arte", Accademia delle Belle Arti, Bologna.



Pamela Diamante **OPERA N°3**

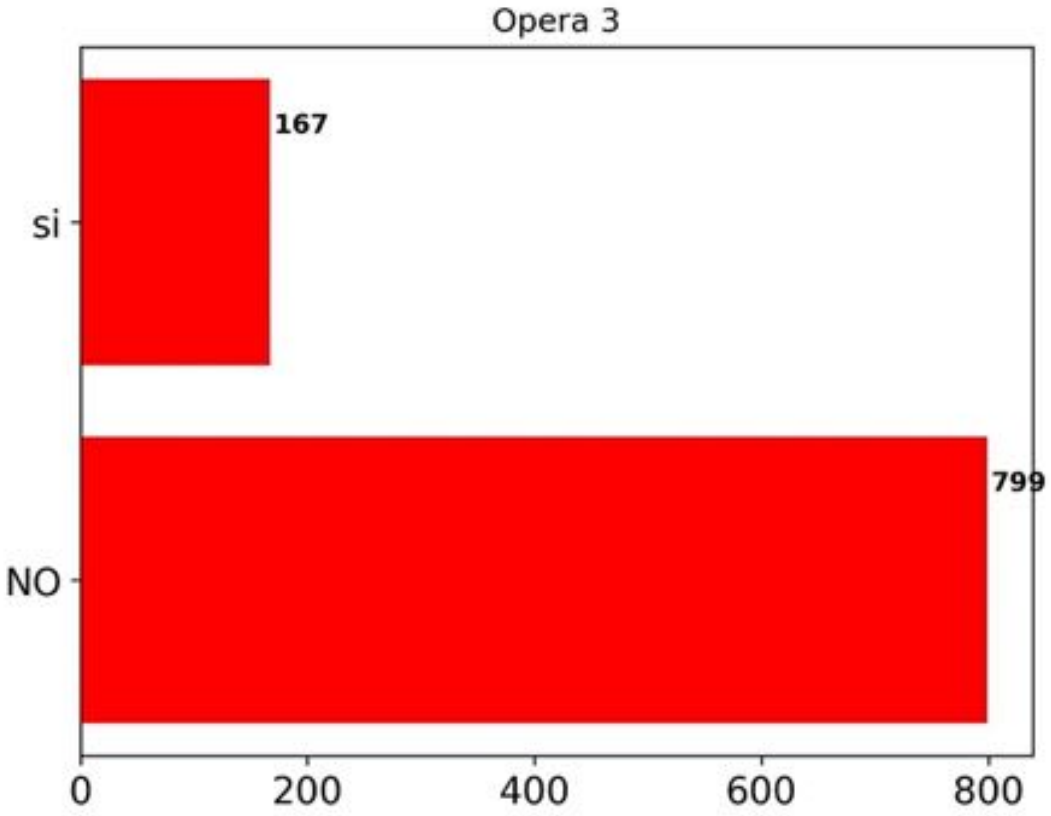
Comunicazione istituzionale, 2016

Video, colore, suono, 01:10 min'. Courtesy l'artista.

Il paradosso dell'ideologia della globalità e il processo di mondializzazione mettono in scena un mondo in rete privo di frontiere, la realtà ci mostra un mondo frazionato i cui confini invalicabili escludono e alimentano la più grande emergenza umanitaria della storia. Strutturato seguendo i modelli tipici della comunicazione o di alcune campagne di sensibilizzazione di organizzazioni internazionali, il video simula un messaggio istituzionale della Commissione Europea il cui scopo è rendere nota la "soluzione definitiva" per fronteggiare l'emergenza profughi. La messa in scena riflette due grandi distopie a confronto: i flussi migratori e l'ossessione per la colonizzazione di Marte. Negli ultimi anni Marte sembra un obiettivo inevitabile per il futuro progresso della società, la stessa società a cui sembrava possibile un progetto come Mars One, guidato dal ricercatore Bas Lansdorp, il quale prevedeva la prima colonia permanente su Marte entro il 2022, con biglietti di sola andata per i futuri marziani selezionati mediante un Reality Tv Show. E allora eccola la soluzione, inviare tutti i migranti su Marte. Nota: La prima colonia su Marte è stata successivamente riprogrammata dal 2022 al 2025, la società Mars One ha dichiarato fallimento nel 2019 per bancarotta.

Biografia

Pamela Diamante (Bari, 1985) vive e lavora a Bari. Ex Caporal Maggiore dell'Esercito Italiano, si diploma in Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Bari nel 2016. L'approccio metodologico dell'artista è caratterizzato da una costante analisi critica dei fenomeni che producono un'alterazione percettiva nel nostro quotidiano, presenti nel mondo naturale, antropico, nelle nuove tecnologie e nell'impatto dei flussi di informazione. Le opere si presentano come dispositivi simbolici in cui è l'impianto concettuale a determinare i linguaggi rappresentativi che l'artista tende spesso a ibridare, pur mantenendo per ogni elemento presente nell'opera le sue referenze di senso. Il suo lavoro è stato esposto in istituzioni pubbliche e private come: Ioseb Grishashvili Historical Museum (Tbilisi 2021), CerModern Arts Center (Ankara 2021), Kyiv History Museum (Kiev 2021), GAM Galleria Civica d'Arte Moderna (Torino 2020), Padiglione di Arte Contemporanea (Milano 2020), Museo CaMusAc (Cassino 2020), Concretespace (Miami 2019) Kooshk, (Teheran 2017), Centro de Desarollo de las Artes Visuales, (Havana, 2015).



Masbedo **OPERA N°4**

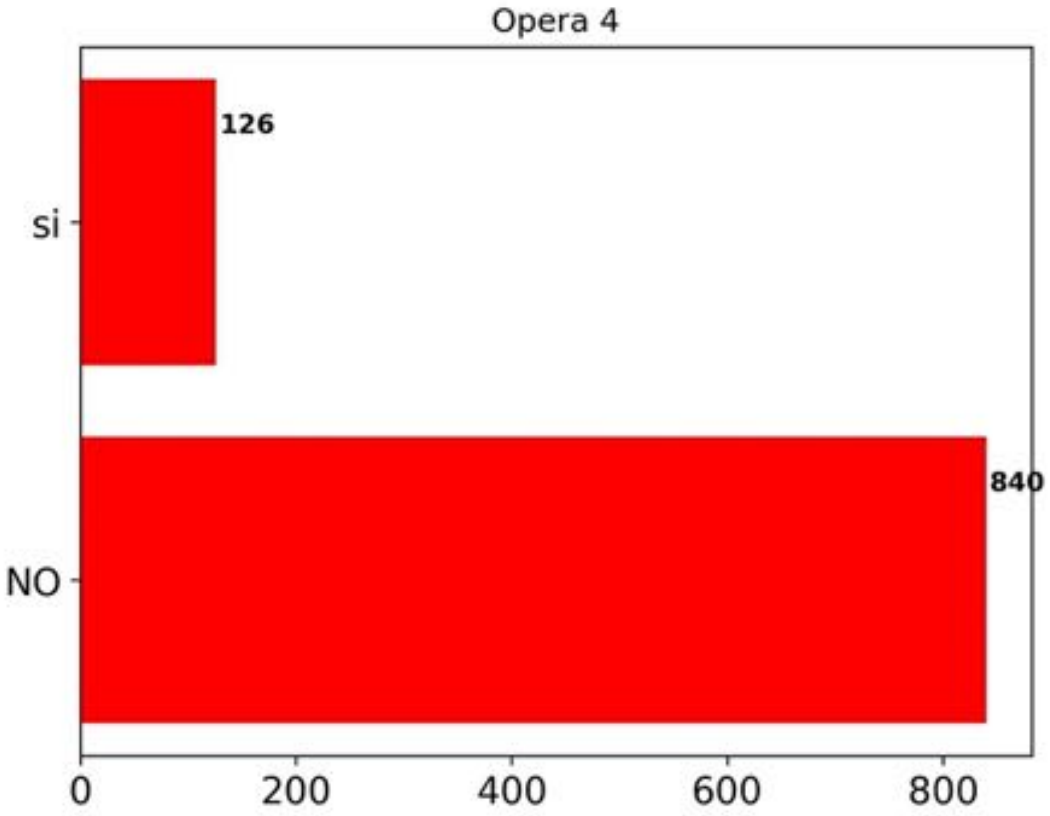
Resto, 2021

Video UHD, colore, suono, 09:33 min. Courtesy gli artisti.

Il mare appartiene a tutti quelli che sanno stare in silenzio ad aspettare un segno. Proprio per questo, per la sua universale disponibilità, il mare, paradossalmente, non appartiene a nessuno. È libero, impetuoso, straniero rispetto a tutti noi. L'idea di questo video si fonda su un concetto prezioso: l'arte come atto di soccorso e di accoglienza, quale linguaggio di un immaginario che viene suggerito senza violenza, con pudore e con rispetto di fronte a un tema che si ripete con strazio nella cronaca quotidiana. L'idea è portare in mare una preghiera, una piccola sonata andante composta da Gianandrea Fioroni alla fine del Settecento e farla viaggiare nel Mare di Sicilia su una barca sulla quale è installato un grande schermo a prua. Su questo si vedono i particolari di un organo e lo stesso organista che è stato ripreso mentre suonava nella Chiesa della Passione e nella Chiesa Rossa di Milano. In un momento storico durante il quale la pandemia detta le sue regole, abbiamo voluto forzare con la poetica ogni divieto per generare questo rito di accoglienza: dalla Lombardia alla Sicilia per tracciare un sogno, un viaggio, e per generare una scia che, come il Mare di Sicilia, unisce il Mediterraneo Orientale e quello Occidentale. La Sicilia è anche il regno dell'ambivalenza, dove un pensiero può abbracciare senza difficoltà il suo esatto contrario, dove la realtà si mostra con volti mutevoli, violenti e imprevedibili. Ecco, allora, che il mare non è solo il luogo della pace ma anche quello della paura; non solo le braccia aperte in cui tuffarsi con ottimismo, ma anche la presenza da cui si vuole fuggire con ansia. Il titolo del lavoro nasce dal nome della barca che abbiamo scelto per realizzare questo progetto. Resto: un verbo, una decisione presa con fermezza, un atto politico.

Biografia

MASBEDO sono Nicolò Massazza (Milano,1973) e Iacopo Bedogni (Sarzana,1970), vivono e lavorano a Milano. Duo artistico attivo dal 1999 la cui pratica si commistiona di diversi linguaggi artistici come il video, l'installazione, il cinema, la performance, il teatro d'avanguardia e il sound design. Si interessano a narrazioni emotive e intense, che scavano nel profondo delle relazioni umane e della complessa soggettività dell'individuo contemporaneo. Hanno individuato nella relazione tra cinema e arte un territorio d'indagine prediletto, che approcciano con uno sguardo attento tanto agli elementi socio-antropologici quanto a quelli più intimi e poetici. Loro opere sono state esposte in musei, istituzioni, festival e biennali a livello internazionale come: Tel Aviv Museum of Art; Teatrino Palazzo Grassi, Venezia; Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Torino; Lo schermo dell'arte, Firenze; GAMeC, Bergamo; Fondazione ICA, Milano; Manifesta12, Palermo; Romaeuropa Festival - Accademia Nazionale Santa Cecilia Roma; Centre Pompidou/Forum des Images, Parigi; Santarcangelo Festival Internazionale del Teatro in Piazza; Festival del Cinema di Venezia – Giornata degli autori;; 53. Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia; Locarno International Film Festival.



Rossella Biscotti **OPERA N°5**

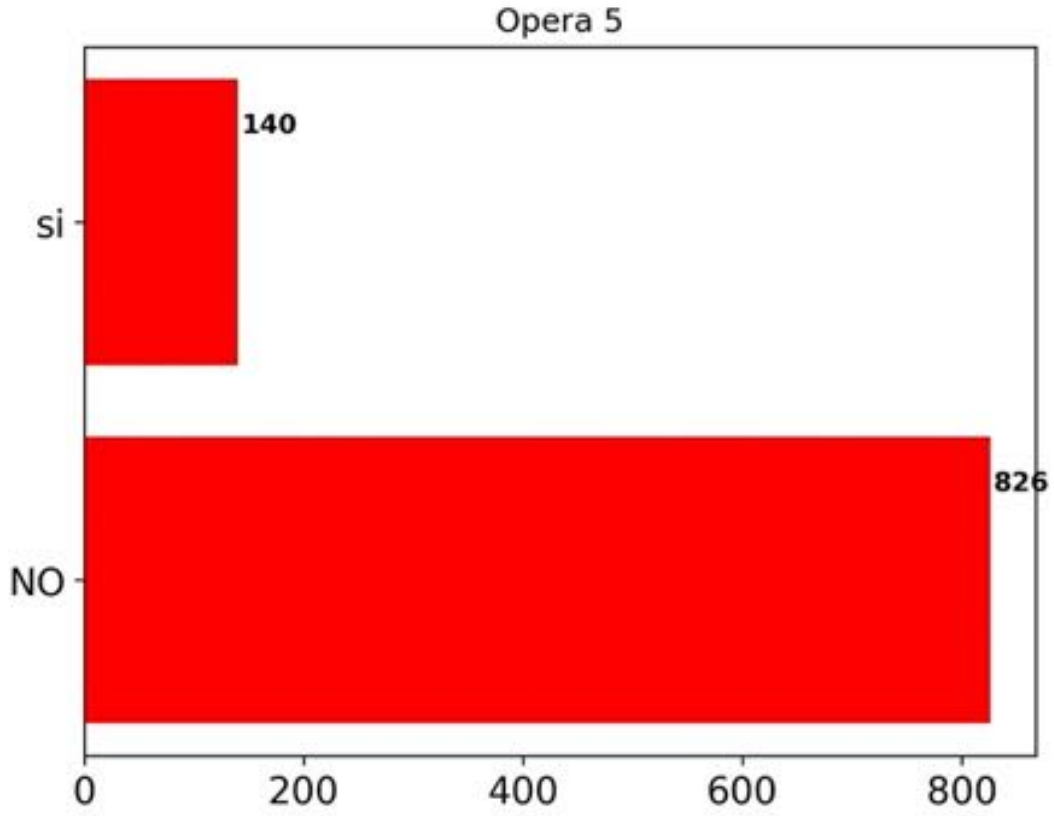
The journey migrant map, 2016

Stampa FineArt Baryta satin e vinile blu a muro, fotografia 50 x 60 cm, installazione 75 x 200 cm. Courtesy collezione nctm.

L'opera nasce da un premio ricevuto nel 2010 alla Biennale Internazionale di Carrara: un blocco di marmo di 20 tonnellate estratto dalla Cava Michelangelo, storica cava degli scultori rinascimentali, e trasportato dall'artista in un viaggio attraverso il Mediterraneo per essere poi rilasciato nel centro del mare. In quel periodo Rossella Biscotti stava svolgendo ricerche a Lampedusa, già principale approdo dei flussi migratori. The Journey è un lavoro di esplorazione del Mediterraneo su più piani: storici, politici, geologici. Fino al 2016 l'artista ha composto una serie di mappature dell'area riprendendo la divisione delle licenze tra le compagnie petrolifere e del gas, così come numerose operazioni militari, oltre a mappe geologiche e a mappe relative a cavi o relitti. Nel 2021 il progetto è culminato nel viaggio di una nave, che da Malta ha attraversato per tre giorni e mezzo il Mediterraneo centrale seguendo una rotta di punti GPS risultante dalle ricerche e mappature effettuate, fino a un punto in cui è stato rilasciato il blocco di marmo. Negli ultimi anni il progetto ha assunto una forma sonora: il viaggio in nave tra Italia, Malta, Tunisia e Libia è diventato uno strumento di ascolto, attraverso campionature di suoni che includono la registrazione di canti di pescatori e interviste ad attivisti ambientali. Con The Journey Migrant Map Rossella Biscotti indaga le strutture legali, militari e le informazioni geologiche e nautiche della parte centrale del mare Mediterraneo. In questo modo l'artista fa implicitamente riferimento all'esperienza drammatica della migrazione contemporanea.

Biografia

Rossella Biscotti (Molfetta, 1978), vive e lavora tra Rotterdam e Bruxelles. Ha studiato presso l'Accademia di belle arti di Napoli, per poi trasferirsi in Olanda, dove ha frequentato la Rijksakademie van Beeldende Kunsten di Amsterdam. Il suo lavoro si contraddistingue per un rapporto attivo con la storia. L'artista si muove infatti combinando la ricerca d'archivio riguardante vicende storiche cruciali della modernità con quella sul campo. I suoi progetti sono frutto di lunghi processi di ricerca, di scavo concettuale, di incontri personali e di collaborazioni interdisciplinari. Le sue opere si offrono in molti casi come meticolose stratificazioni di materiali e significati. Con The Journey Migrant Map Rossella Biscotti ha vinto la sedicesima Quadriennale di Roma. Presente, tra le altre manifestazioni, a dOCUMENTA 13 di Kassel (2012), a Manifesta 9, Genk (2012), alla 55a Biennale di Venezia (2013) e alla Biennale di Istanbul (2013), nel 2018 ha realizzato per l'Istituto della Enciclopedia Italiana l'opera Alfabeto.



Fiamma Montezemolo **OPERA N°6**

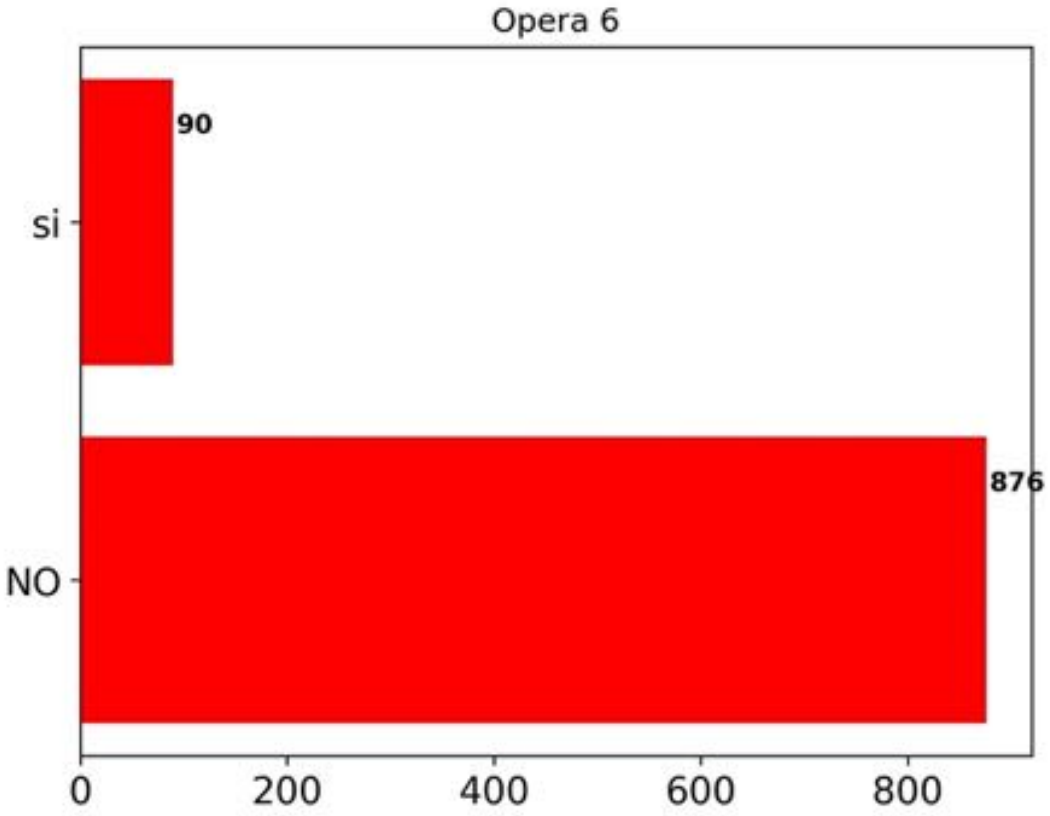
Passing, 2017/ongoing

N°10 lingotti di cemento incisi e dipinti in oro. Courtesy l'artista.

L'artista presenta una serie di dieci lingotti d'oro, ognuno con incisa nella parte superiore la parola *Passing*, che vanno a formano un'opera unica con il medesimo nome. La parola scelta dall'artista ha diversi significati come: passaggio, transizione, scomparsa, morte, donazione, guado, accidentale, cambio di identità razziale. L'opera vuole alludere, in particolare, al costo – finanziario ed emotivo – di riuscire a muoversi in un mondo sempre più definito dai confini geopolitici oltre che metaforici, attorno ai quali la speculazione e il profitto aumentano sempre più vertiginosamente. L'artista, grazie alla sua doppia formazione, lavora all'intersezione tra l'arte e l'antropologia contemporanea. Crea interventi site-specific interdisciplinari e cross-genere che si basano sull'osservazione delle terre e delle zone di confine, progettando un insieme di pratiche intermedie che riflettono sulla mobilità dell'esperienza, della mediazione, delle negoziazioni disciplinari e delle articolazioni geopolitiche. La serie presente in mostra è un'edizione speciale realizzata in occasione del progetto.

Biografia

Fiamma Montezemolo (Roma, 1971) vive e lavora tra Roma e San Francisco. È un'artista formatasi al MFA, San Francisco Art Institute, e un'antropologa con un PhD presso l'Università Orientale di Napoli. È un'affermata studiosa di studi di frontiera e professoressa presso il Dipartimento di cinema e media digitali dell'Università della California, Davis. Ha esposto in diverse istituzioni, tra le mostre più recenti si ricordano quelle presso: Laboratorio Arte Alameda, Città del Messico (2019), Herbert Johnson Museum of Art, Cornell University (2019), Monaco di Baviera, Jewish Museum, Germania (2019), La Galleria Nazionale, Roma (2019), Headlands Center for the Arts, California (2018), ASU Art Museum, Arizona (2019), Kadist Art Foundation, San Francisco (2016), Armory Center for le arti, Los Angeles (2014). È rappresentata dalla galleria Magazzino di Roma. È ampiamente pubblicata ed è autrice di due monografie: sullo Zapatismo e su Chicano/una politica della rappresentazione, nonché coautrice (con Rene' Peralta e Heriberto Yepez) di Here is Tijuana (Blackdog Publishing, Londra, 2006) e co-editore (con Josh Kun) di Tijuana Dreaming, Life and Art at the Global border (Duke U. Press, 2012). Nel 2022 le è stato conferito il premio Arte Contemporanea del Ministro della Cultura del Consiglio Italiano in collaborazione con On Public e Nero Editions.



Bruna Esposito **OPERA N°7**

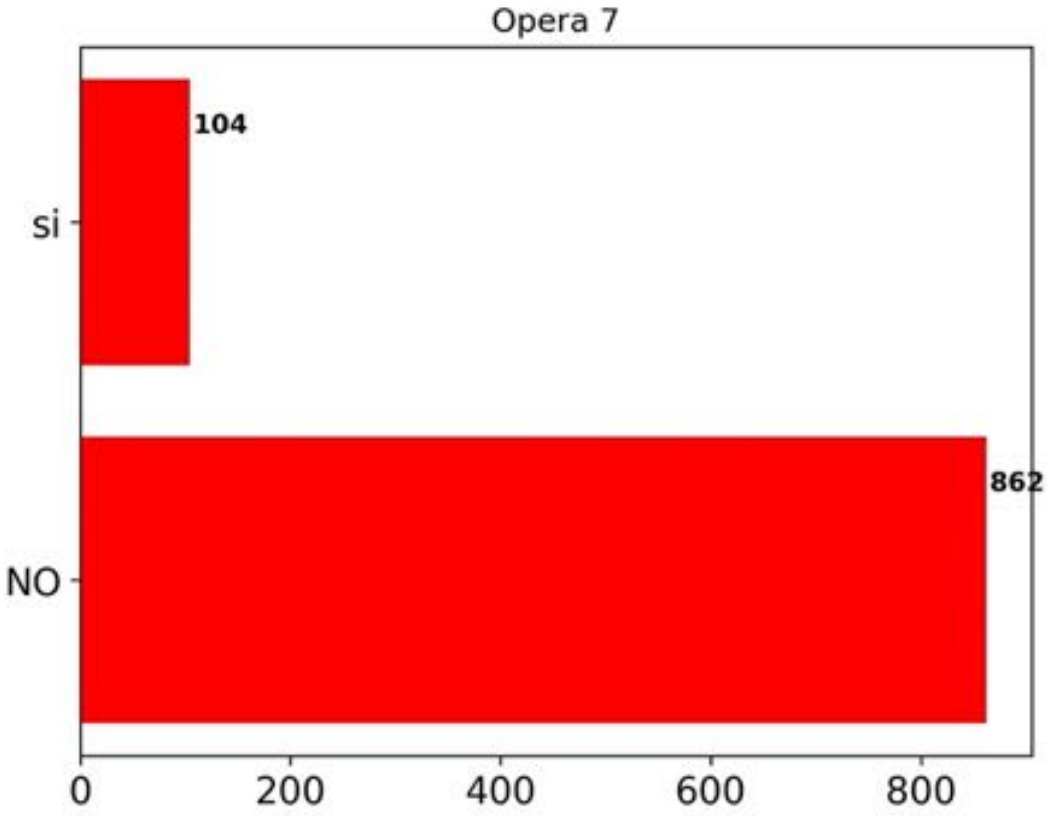
Oltremare, 2006/18

Video, colore, audio, 06:40 min, candela funeraria accesa, dimensioni variabili. Courtesy l'artista.

L'opera video ritrae una bandiera incolore, capovolta e ondeggiante, che fluttua nelle profondità del mare del Venezuela. Immersa nelle acque la bandiera viene svuotata del proprio valore simbolico per diventare una sagoma, priva di un'identità definita. Sottraendo alla bandiera il proprio contenuto semantico, l'artista riflette sul tema dell'identità e trasforma un simbolo nazionale in un'immagine effimera e metaforica che sembra dissolversi nell'acqua. L'opera è stata presenta nel 2011 all'interno della mostra Terre Vulnerabili all'Hangar Bicocca di Milano con tantissime candele cimiteriali intorno, per poi diminuire il numero di candele in un allestimento in Portogallo (2018) fino ad essere presentata con una sola candela cimiteriale posta al centro alla Biennale de Havana (2019).

Biografia

Bruna Esposito (Roma, 1960) vive e lavora a Roma. Diplomata al Liceo Artistico Statale nel 1979, a Roma, studia successivamente con la pittrice Carmengloria Morales; a New York vive e studia danza aerea con Batya Zamir nei primi anni Ottanta, e nel 1984 vince il ISP del Whitney Museum of American Art. Si trasferisce a Berlino Ovest e nel 1987 e nel 1988 riceve due borse di studio per il progetto “Due gabinetti pubblici a compost”, dall’I.B.A. Berlin. Tra i principali premi e riconoscimenti ricevuti si ricordano: Leone d'Oro della Biennale di Venezia per il Padiglione dAPPERTutto con altre artiste italiane (1999), Premio PS1, New York (1999); Premio per la giovane arte italiana, Centro nazionale per le Arti Contemporanee a Roma (2000); selezione Premio della Camera dei Deputati 150° dell’Unità d’Italia, Montecitorio a Roma (2001); IX edizione Italian Council, Direzione Generale Creatività Contemporanea, MIC, Roma (2020); 62° edizione Premio Termoli, MACTE, Termoli (2021).



Invernomuto **OPERA N°8**

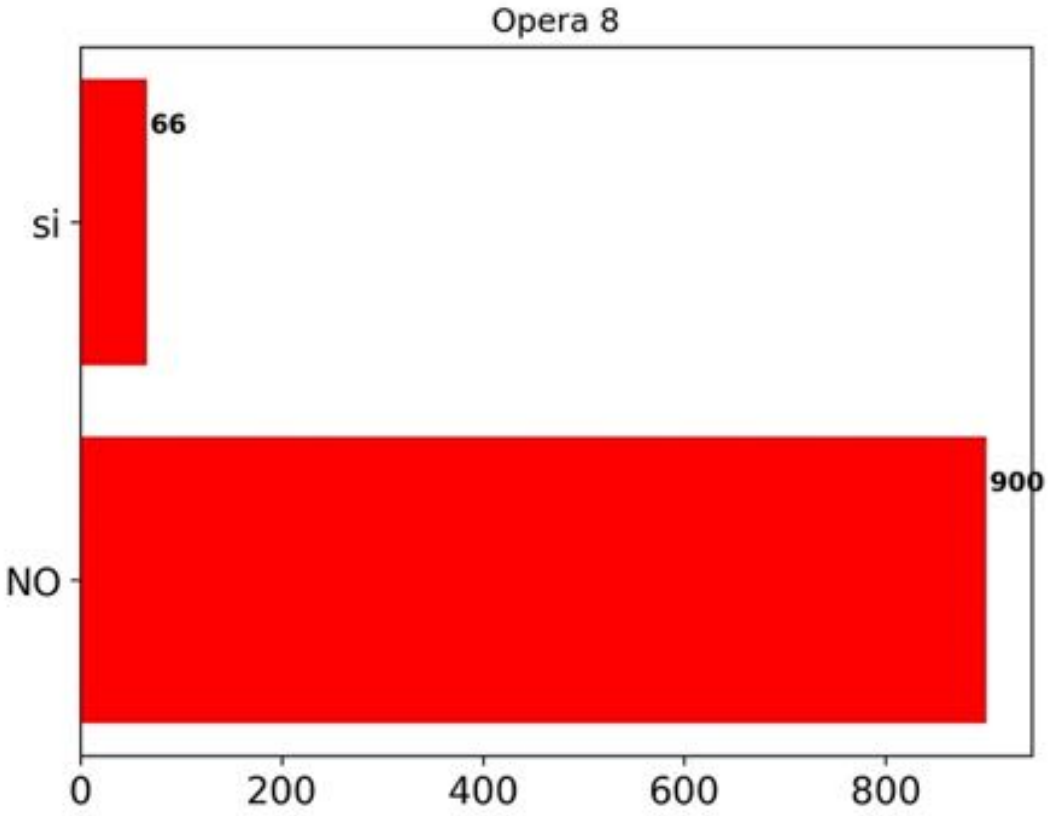
Black Med.invernomuto.info, 2021

Sito web, algoritmo, archivio sonoro. Courtesy gli artisti e Pinksummer.

Black Med è un archivio in progress di musica e oggetti sonori provenienti dalla più ampia area del Mediterraneo. È accessibile online e la maggior parte dell'archivio è composto di canzoni che raccontano storie e percorsi diasporici diversi. La selezione è apertamente non geografica, tende a includere materiale che contiene molteplici traiettorie attraverso il Mediterraneo. Black Med, secondo Iain Chambers, cerca di "p*ensare con il suono, non pensare al suono come un oggetto, ma pensare con esso, viaggia con esso*". Perché, nelle parole di Alessandra Di Maio, "*il Mediterraneo Nero è un sito transnazionale della globalizzazione*", Black Med non vuole dettare regole cartografiche categoriche. Il suo scopo è quello di creare "*buchi nelle solite mappe*" (Chambers) rendendosi disponibile ad essere attraversato da molteplici percorsi, identità, in modo che tutti possano ascoltarne liberamente ritmi e suoni. Queste traiettorie tengono conto di più ampie geografie, rotte migratorie, flussi di denaro e dati. Il sistema è aperto e chiunque può caricare nuovi suoni al suo interno: l'obiettivo è avere un archivio in crescita, un magma Black Med, che si evolve costantemente. Il progetto e il suo archivio vengono riconfigurati offline, attraverso installazioni sonore, mostre e performance. Suddivise in diversi capitoli, le sessioni di ascolto Black Med sono una serie di performance con un DJ set, supportato da diapositive proiettate contenenti testi teorici e retroscena riferiti ai brani musicali, raggruppati per temi elegiaci. Le sessioni esplorano viaggi di movimento sonoro, toccando argomenti come usi alternativi della tecnologia, migrazioni, periferie e interspecie.

Biografia

Invernomuto sono Simone Bertuzzi (Piacenza, 1983) e Simone Trabucchi (Piacenza 1982), vivono e lavorano a Milano. Autori di progetti di ricerca articolati nel tempo e nello spazio, da cui derivano cicli di opere fra loro interconnesse. Su una base teorica comune gli artisti tendono a ragionare in modo aperto e rizomatico, sviluppando differenti output che assumono la forma di immagini in movimento, suoni, azioni performative e progetti editoriali, nel contesto di una pratica definita dall'utilizzo tanto disperso quanto puntuale di media differenti. La realtà vi è osservata secondo principi e interessi documentaristici, ma per restituirne una rappresentazione immaginifica e quasi astratta, che apre a margini di riflessione e interrogazione critici. Tra le ultime mostre personali Sismógrafo, Porto (2022); VOID Gallery, Londonderry (2022); The Green Parrot, Barcellona (2021); Auto Italia, Londra (2020); Galleria Nazionale, Roma (2019); NN Contemporary Art, Northampton (2019. Il loro lavoro è stato presentato alla 58. Biennale di Venezia; Tate, Londra; Manifesta 12 Palermo; Villa Medici, Roma; Alserkal Avenue, Dubai; Kunsthalle Wien, Vienna; Nuit Blanche 2017, Parigi; Museion, Bolzano; Kunstverein München, Monaco; American Academy in Rome, Roma; PAC, Milano; Centre Pompidou, Parigi.



Eva Marisaldi (in collaborazione con Enrico Serotti) **OPERA N°9**

Porto Fuori, 2007

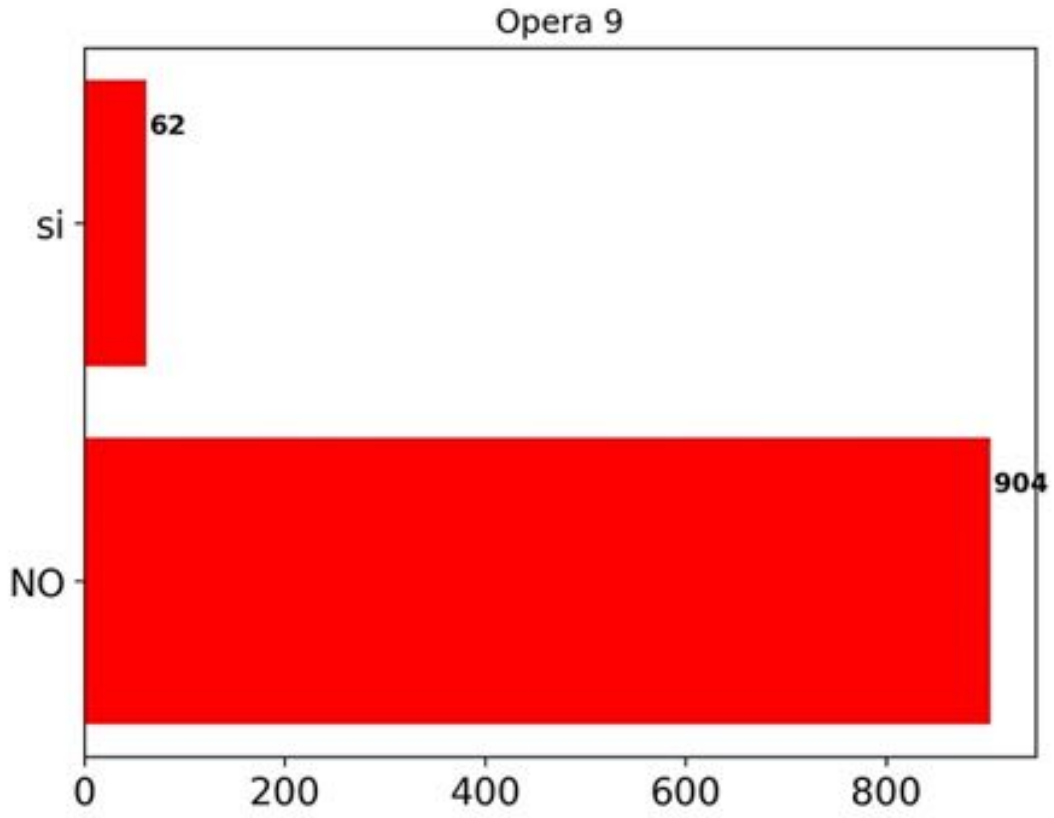
Video DV, colore, audio, 03:00 min. Courtesy gli artisti.

Porto fuori, segue il percorso di una macchina acustica traballante, una piccola marching percussion band, in forma di robottino su ruote che percorre i tre km del molo Zaccagnini di Ravenna, improvvisando ritmi autogenerati. Le grandi navi transitano sullo sfondo mentre il mare si fa via via più agitato. Il video è realizzato da Eva Marisaldi con la collaborazione e la consulenza tecnica di Enrico Serotti, musicista e compositore. Caratterizzate da una vena lirico-narrativa, le opere dell'artista prendono spunto dalla realtà per concentrarsi sugli aspetti nascosti della nostra quotidianità. Il suo lavoro si focalizza sulle modalità della comunicazione e del linguaggio, e sulle regole che influenzano i nostri comportamenti. Utilizza diversi media come il disegno, la fotografia, la scultura, il video, l'installazione, l'arte cinetica e la performance per decodificare, in maniera quasi antropologica, cosa si nasconde dietro le convenzioni. La sua ricerca artistica si sviluppa tra le trame di un lavoro poliedrico, basato sull'incanto, la poesia, il gioco e la narrazione, fatta di suoni ed emozioni che partono da una forte curiosità per i territori oltre che dall'interesse per la complessità dell'essere umano e del suo quotidiano.

Biografia

Eva Marisaldi (Bologna, 1966) vive e lavora a Bologna. Ha studiato all'Accademia di Belle Arti e al DAMS di Bologna, dove ha debuttato nel 1988 alla "Biennale dei giovani artisti dell'Europa Mediterranea". Ha presentato i suoi lavori in molte mostre internazionali, tra cui la Biennale di Venezia (1993 - 2001), Istanbul Biennale (1999), Happiness, Mori Art Museum, Tokyo (2002), Lyon Biennale (2003), Alexandria Biennale (2003), G3, Vira (2003), Sevilla Biennale (2004), Gwangju Biennale (2004), Quadriennale in Rome (2005), due progetti speciali per Art Basel (Basel, 2001, Miami, 2007), Italy 1980 - 2007, Hanoi, (2007), It's not over yet, New York (2008).

Enrico Serotti (Bologna,1960) vive e lavora a Bologna. Dal 1977 al 1979 frequenta l'Istituto Nazionale studi sul Jazz (Parma). Oltre al Confusional Quartet, collabora con diversi gruppi della new wave tra gli anni '70 e '80 realizzando dischi e molti concerti in Italia e all'estero. Dal 1986, con l'ensemble Marco Bertoni/Enrico Serotti, pubblica alcuni dischi e partecipa a rassegne in Italia e all'estero. Dal 1984 si occupa anche di musica commerciale e collabora come autore, arrangiatore, produttore artistico con Lucio Dalla, Mauro Malavasi, Gianni Morandi, Heather Parisi, Angela Baraldi, Gianna Nannini ed altri. Realizza inoltre musiche per radio, TV e colonne sonore.



Giuseppe Mirigliano. **OPERA N°10**

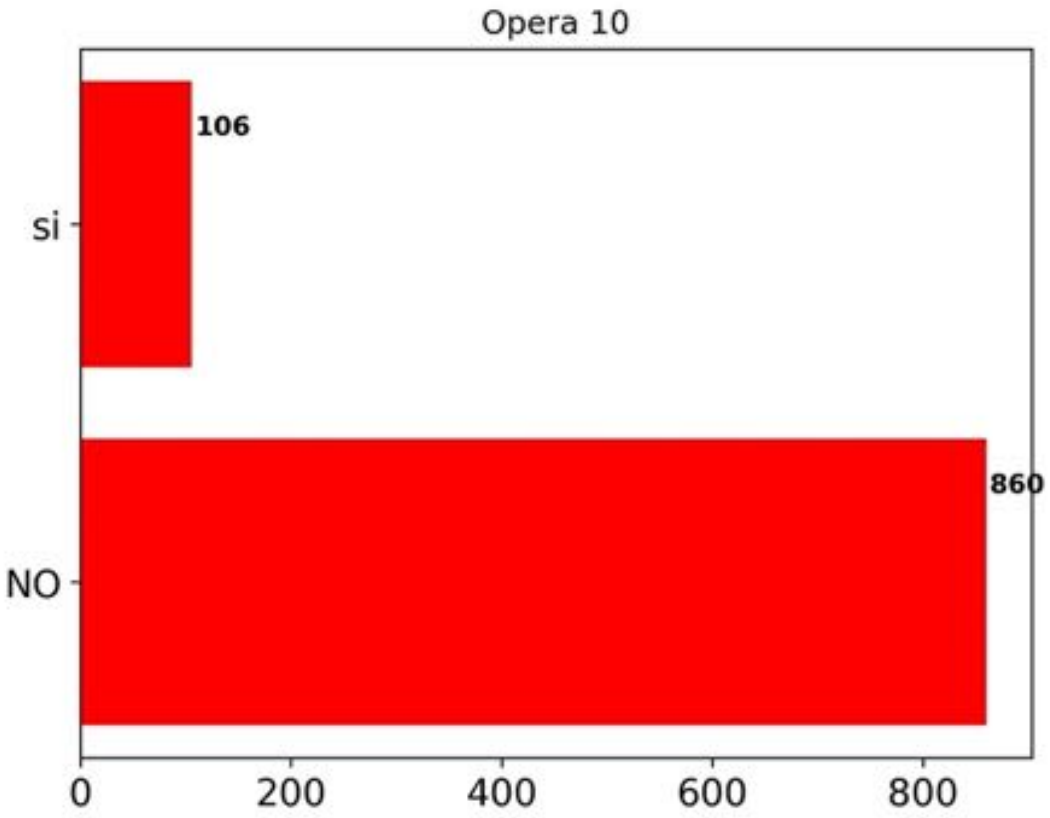
INVOLOINTERRA, 2017

Piccole parti di miniature dipinte a olio su carta, installazione 100 x 350 cm ca. Courtesy l'artista.

L'opera è un insieme sospeso di frammenti di miniature, dipinte ad olio su carta, che raccontano alcune urgenze del mondo contemporaneo. Migranti, corpi che annegano nel Mediterraneo, paesaggi nella notte, case crollate, resti di carcasse nel deserto, gasdotti interminabili si confondono insieme ad una natura misteriosa e selvaggia, e agli occhi bianchi dell'indifferenza contemporanea. Volti di pietra, assenti e senza colore, di un uomo isolato nell'egocentrismo del mondo dei consumi, animali persi nel buio della devastazione e fuochi in lontananza; armi e macerie tecnologiche. Sono questi gli elementi di un grande insieme fragile ed evanescente; la ricerca di equilibrio tra l'instabilità dei momenti. Cosa resta delle immagini, che attraversano quotidianamente la nostra percezione, a formare un inconscio lontano, ormai debole e dimenticato? Riposte nel buio, queste immagini sono come attimi senza peso.

Biografia

Giuseppe Mirigliano (Napoli, 1972), vive e lavora a Genova. Artista e architetto interessato ad un approccio aperto e multidisciplinare, che fonde in una dimensione installativa, il bisogno della pittura con una più ampia ricerca multimediale, audio e video. Tra le modalità di lavoro vi è anche la partecipazione e la ricerca di processi di creatività collettiva, tesi a restituire una visione corale di possibilità che riflette su alcune urgenze contemporanee. Nel 1996 fonda e partecipa fino al 2005 all'autogestione di uno spazio indipendente per l'arte contemporanea all'Università di Architettura di Napoli. Dal 2016 riprende il lavoro in pittura e installazioni e apre uno studio a Genova. Dal 2019 al 2020 è in residenza a VIR/ Viafarini a Milano. Nel 2019 è invitato a BocsArt, residenza a cura di Giacinto Di Pietrantonio e partecipa a Diffidati, collettiva a cura di Michela Murialdo, e Overlap, alla Galleria Nazionale Cosenza, collettiva a cura di Michela Murialdo e Andrea Croce. Partecipa nel 2020 con Anna Daneri al progetto multidisciplinare #INSIEME e realizza l'audio installazione #, a LaClaque di Genova. Nel 2020 la sua prima personale 1420,405 MHz a cura di Anna Daneri. Nel 2021 partecipa a Divago, festival di arte contemporanea curato da Mixta, con l'opera #Campo.



Adrian Paci **OPERA N°11**

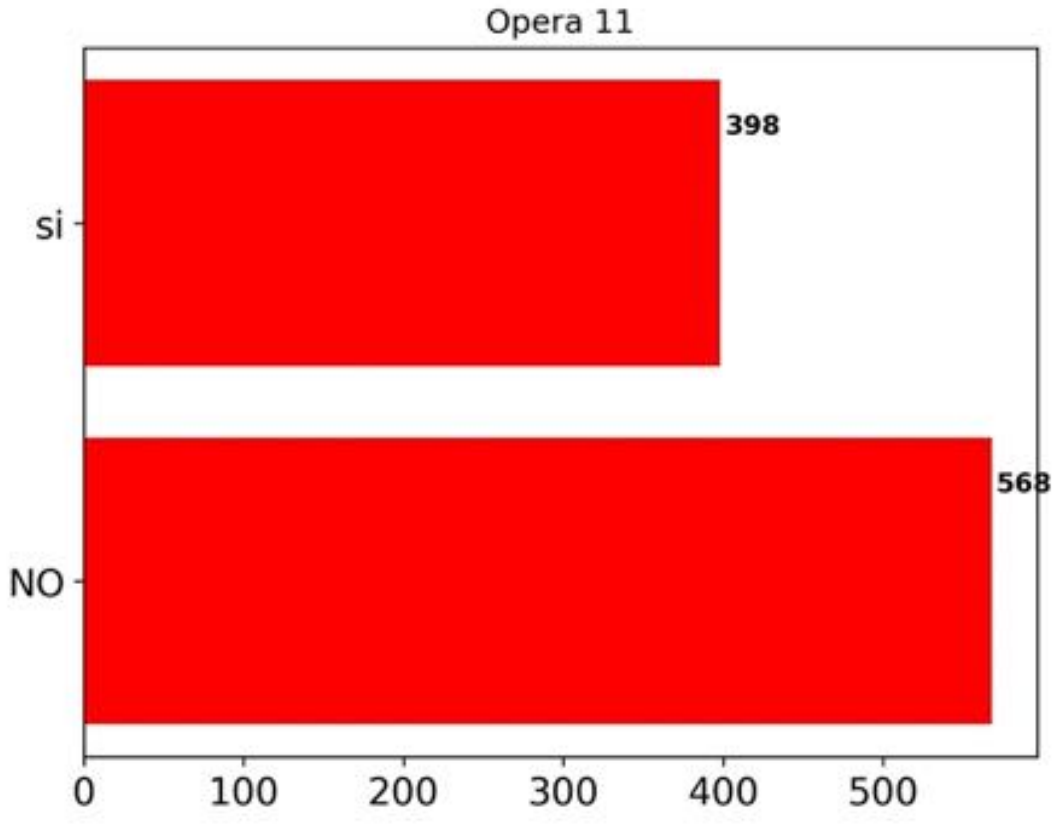
Centro di permanenza temporanea, 2007

Fotografia, edizione 4/6. Courtesy l'artista e collezione privata Santa Margherita Ligure.

Centro di permanenza temporanea fa riferimento, fin dal titolo, al dramma dell'immigrazione dei giorni nostri, con un lavoro incentrato su un luogo di residenza temporanea per immigrati clandestini. Il lavoro video mostra le sorti di un gruppo di migranti che, ordinatamente, cammina sulla pista di un aeroporto verso la scala di un aereo. Seguendo con la telecamera i loro volti, e il dettaglio degli abiti, l'occhio dell'artista ci accompagna con loro nella salita di questi gradini. La scala si riempie, i migranti si ammassano fino a bloccarsi in quanto ad attenderli non c'è nessun aereo. La scala infatti è isolata al centro della pista dell'aeroporto. Paci rende lo spettatore partecipe del senso di incertezza e sospensione, un vero e proprio limbo capace di aprire una riflessione sul dramma che, ogni giorno, alcuni essere umani si trovano a vivere. L'opera, composta da un video e da una fotografia, mette in scena la condizione di attesa e precarietà di coloro che affrontano lunghi viaggi per raggiungere il nostro paese e che, sprovvisti di documenti, rimangono confinati nei Centri di permanenza temporanea, in attesa di essere rimpatriati. Con questo lavoro del 2007 l'artista, senza dare giudizi, offre al visitatore un quadro di quelle che sono le trasformazioni politiche e sociali risultando, ad oggi, sempre attuale.

Biografia

Adrian Paci (Scutari, Albania,1969) vive e lavora a Milano. Ha studiato pittura nell'Accademia di Belle Arti di Tirana, e nel 1997 si è spostato per studio a Milano. Durante la sua carriera artistica ha tenuto numerose mostre personali e collettive in varie istituzioni nazionali e internazionali, tra cui: Museum of arts, Haifa (2022); Kunsthalle, Krems (2019); Galleria Nazionale delle Arti, Tirana (2019); 14. Biennale di Architettura (2014); 48. e 51. Mostra Internazionale – La Biennale di Venezia (1999 e 2005); 15esima Biennale di Sydney (2006); 15. Quadriennale di Roma, dove ha vinto il primo premio (2008); Biennale de Lyon (2009); Biennale di Salonicco (2013). I suoi lavori si trovano in collezioni pubbliche e private come Metropolitan Museum, New York; Museum of Modern Art, New York; Musée d'Art Contemporain de Montréal; Centre Pompidou, Paris; Israel Museum, Jerusalem; MAXXI, Rome; Adrian Paci insegna pittura e arti visive presso la Nuova Accademia di Belle Arti, NABA, Milano. Ha insegnato materie artistiche all'Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo presso IUAV, Venezia (EPFL Losanna (2020 - 2021) e ha tenuto lezioni e laboratori d'arte in varie Università, Accademie e Istituzioni artistiche in diversi paesi del mondo.



Raziel Perin **OPERA N°12**

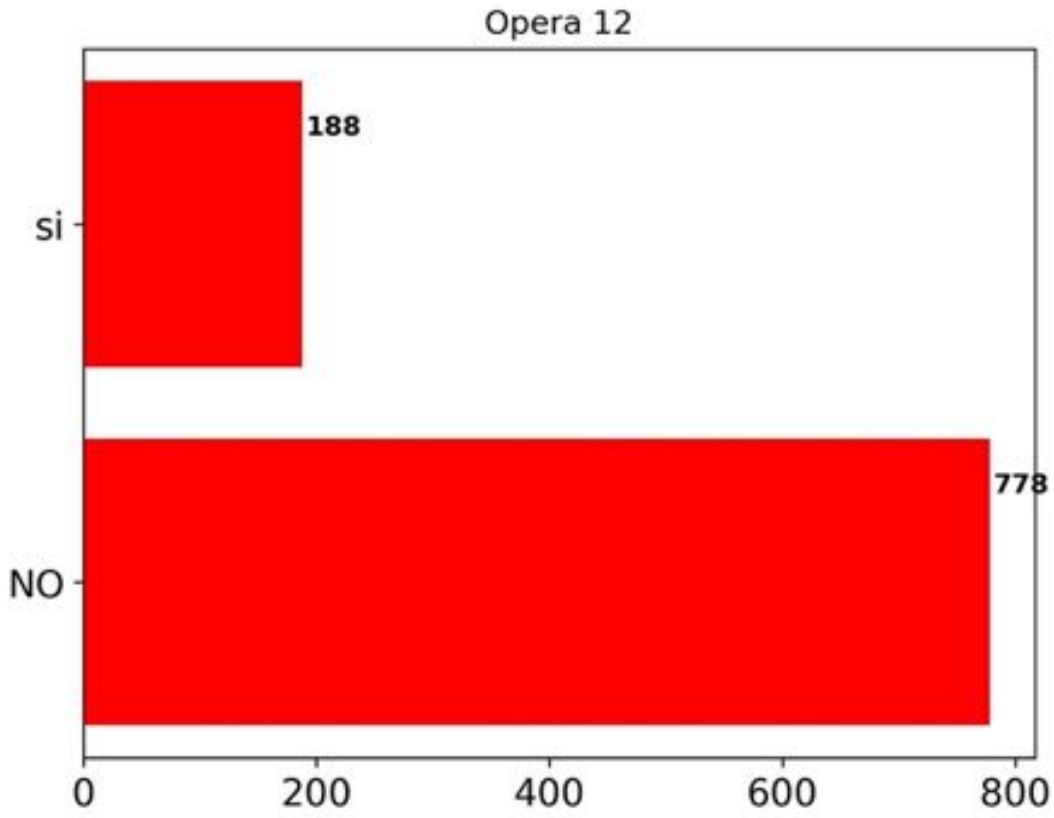
***Corpi liberi*, 2020**

Matita, polvere di grafite, carboncino, pastello a olio su fogli di carta, 28 disegni 29,7 x 42 cm ciascuno. Courtesy collezione nctm.

L'opera è composta da una serie di disegni nati nel 2020 durante il lockdown, a partire da una riflessione attorno all'esperienza delle limitazioni degli spazi e della possibilità di muoversi. I nostri corpi anziché muoversi liberamente, passeggiare, correre, incontrarsi, erano relegati dentro le mura domestiche, mentre i nostri comportamenti seguivano un rigido pattern, alienante, non più dettato da nessuna pulsione, se non biologica. Così, lontano dal suo studio, l'artista immaginava il proprio corpo libero di muoversi, immaginando di essere cosciente di ogni tensione e allungamento dei tessuti. Questi disegni ritraggono corpi che si lasciano attraversare, sono presenti, umani, slegati a volte eppure armonici, liberi di esplorare il proprio spazio interiore, andando anche oltre ai propri limiti. I corpi disegnati rompono i pattern comportamentali e cercando l'origine della loro forza, rallentano, accelerano, si scaldano, si raffreddano, divengono evanescenti o duri. Mentre li disegnava, esplorando le potenzialità di una matita resa polvere, scopriva la grande versatilità della grafite che si faceva linea compatta e decisa, o geometria volumetrica. E mentre questi corpi si materializzavano l'artista si domandava: che faremo una volta tornati alla normalità? Saremo gli stessi o ci sarà una rivoluzione dentro di noi?"

Biografia

Raziel Perin (Repubblica Dominicana, 1992), vive e lavora tra Milano e Rotterdam. Si è laureato in Arti Visive presso NABA, Nuova Accademia di Belle Arti, Milano. Attingendo alla sua esperienza personale, alle associazioni mentali e ai riferimenti culturali, l'artista crea opere d'arte misteriose, inaspettate e dirette che richiamano precisi momenti di chiarezza e densi ricordi che evocano la complessità del processo di riconciliazione dell'identità diasporica liberata dagli stereotipi occidentali. La sua produzione artistica prende forma tra due realtà molto distanti, radicate nel bisogno di essere accettato come "l'Altro" e allo stesso tempo sentendo il dovere di sopprimere la parte sensibile della sua storia personale, che riemerge costantemente. L'introspezione e la riconnessione con gli echi di quei legami ancestrali che sembravano essere stati recisi in questo processo di "sbiancamento" ne sono il risultato e si incanalano in disegni, dipinti, sculture e installazioni che uniscono e sintetizzano una serie di elementi ricorrenti.



Muna Mussie **OPERA N°13**

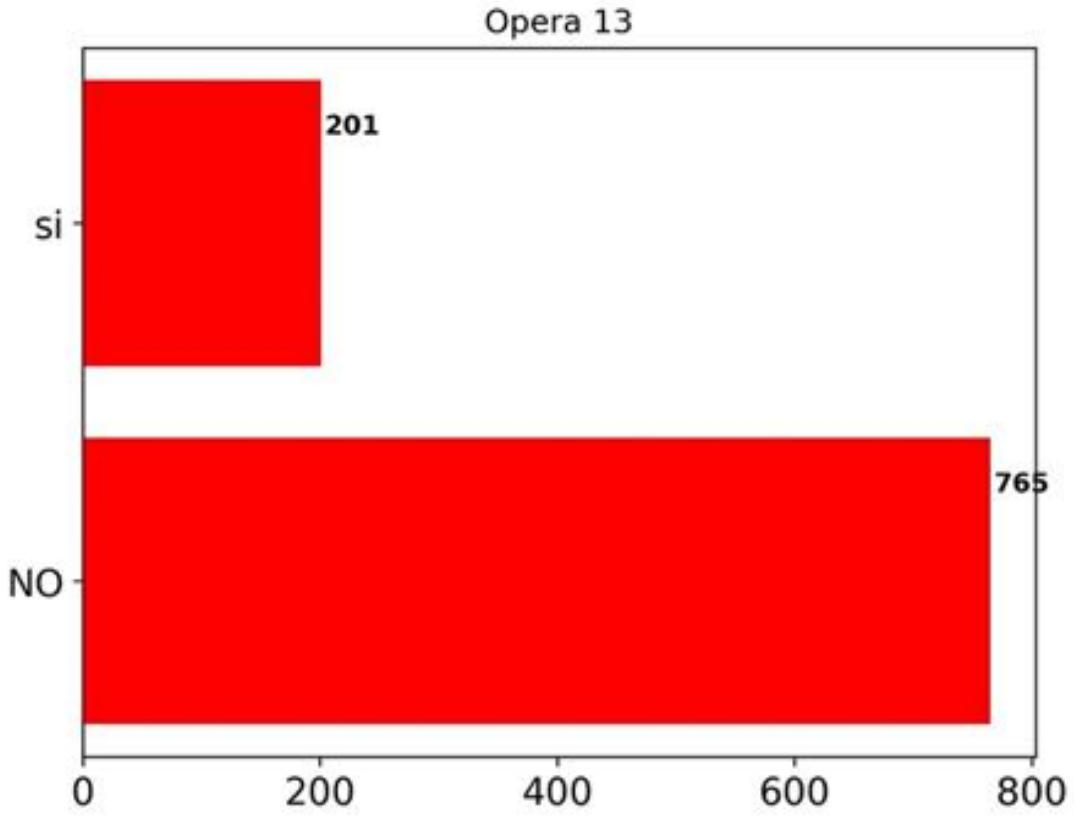
Punteggiatura, 2018

Libro in stoffa (lino e tela, ricamo a mano e a macchina, rilegatura a mano con spago di lino), 30x25x10 cm. Courtesy l'artista.

La lingua come spazio politico-affettivo e come materiale estetico è alla base dell'opera di Muna Mussie. L'artista concepisce la creazione collettiva di un libro di stoffa, considerandolo come un vero e proprio luogo, un "tessuto sociale" che si costruisce grazie al dialogo con un nucleo di donne di differenti provenienze e residenti a Bologna: Nigeria, Camerun, Iran, Somalia, Albania, Guinea, Algeria, Cina, Russia, Eritrea, Etiopia, Marocco, Brasile, Argentina, Palestina, Italia, Congo, Moldavia. L'artista ha aperto i dialoghi ponendo come centro tematico il libro e ogni donna è stata libera di rispondere alle domande o di trattare argomenti propri. Ognuna rispondendo di sé permette di fare luce sull'altra, di interrogarla, spiegarla, parafrasarla, contraddirla, chiamarla, accompagnarla. Punteggiatura è una creazione immaginaria attraversata dalla lingua, dal filo di un discorso emotivo, gestuale e funzionale alla nascita della cosa comune. È un discorso che si mette in pratica, si autotraduce in ricamo, entra in dialogo con la manualità, la manodopera, agisce e maneggia pensieri, traccia le sue coordinate, le cuce. L'opera Punteggiatura, concepita per Atlas of Transitions - Biennale - Right to the City Bologna 2018 è stata realizzata in collaborazione con Scuola delle Donne | Pilastro (CESD), Biblioteca Italiana delle Donne.

Biografia

Muna Mussie (Eritrea, 1978) vive e lavora a Bologna. Artista e performer, il suo lavoro si muove tra gesto, visione e parola, e indaga i linguaggi della scena e delle performing arts per dare forma alla tensione che scaturisce tra differenti poli espressivi, privato e pubblico, memoria e oblio, visibile e invisibile. Inizia il suo percorso artistico nel 1998 formandosi e lavorando come attrice e performer con Teatrino Clandestino. Nel 2002 frequenta il Corso Europeo di alta formazione per l'attore, condotto da Cesare Ronconi. Dal 2001 al 2005 è parte fondante del collettivo di ricerca Open. Tra le performance e installazioni recenti: Oblio/Pianto del Muro, (PERSONA (2022), Bientôt l'été (2021), (2022) PF DJ (2021), Oblio (2021), Curva Cieca (2021), (Curva (2019), Oasi (2018), Milite Ignoto (2015). Tra le altre mostre si segnalano: ዳና ቦሎኛ | شارع بولونيا | Bologna St. 173, Punteggiatura (2018).



Claire Fontaine **OPERA N°14**

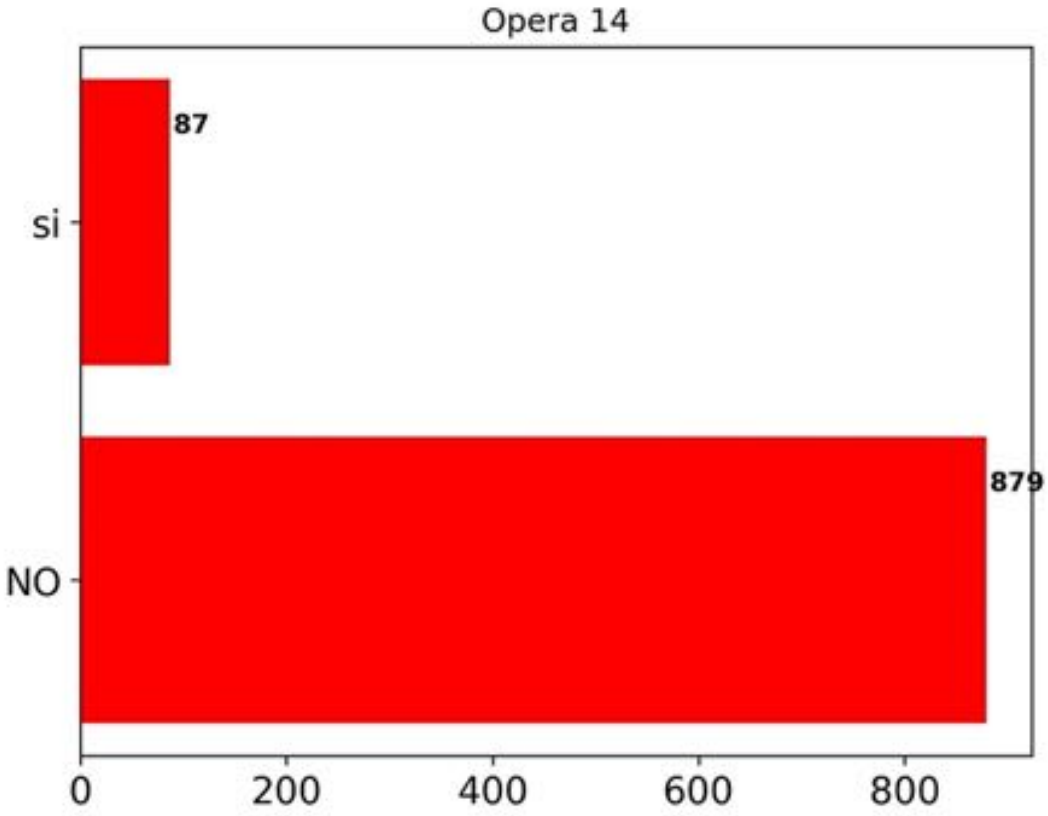
Affiches sans images (Commentaires aux poèmes de Brecht, 1939), 2007

Due poster b/n incollate, 90 x 140 cm, edizione di 5 + 2 AP. Courtesy gli artisti.

I poster, impaginati come delle didascalie sotto un'immagine mancante, affrontano la questione dell'appartenenza e dell'integrazione a un corpo sociale che respinge tanto lo straniero, quanto il proletario e il ribelle. Figure del cortocircuito dell'appartenenza a un ordine discriminatorio, lo sfruttato e lo straniero sono qui accomunati dalla loro marginalità potenzialmente rivoluzionaria. Non c'è immagine che illustri il possibile di cui Benjamin e Brecht si fanno portatori, lo spazio bianco è quello della potenza. Il collettivo usa vari medium e rifiuta l'obbligo della riconoscibilità formale nel suo lavoro, che invece considera come una ricerca sperimentale in progress, un'esplorazione continua, attraverso opere come, il video, la scultura, i testi luminosi – spesso sotto forma di neon –, la pittura e la scrittura, sia letteraria che saggistica.

Biografia

Claire Fontaine sono James Thornhill (Inghilterra, 1967) e Fulvia Carnevale (Italia, 1975), vivono e lavorano a Palermo. Il nome del collettivo, formatosi a Parigi nel 2004, è uno pseudonimo che suona come il nome proprio di una donna francese. L'uso della citazione e del pirataggio è legato alla stessa intenzione: la pratica di Claire Fontaine non si focalizza sul genio individuale e l'eccellenza dei singoli ma ricerca l'attivazione delle forze e delle forme presenti nella storia dell'arte, sottolineando il loro contenuto politico. Per loro esiste un valore d'uso delle immagini che diventa potere e possibilità di mettere in movimento i nostri corpi e i nostri pensieri, di illuminare il sensibile. Tra le pubblicazioni ricordiamo l'antologia Lo sciopero umano e l'arte di creare la libertà, (Derive Approdi, 2017) tradotta in francese per Diaphanes (2019), in inglese per Semiotext(e) e alcuni i libri d'artista come Some instructions for the sharing of private property (One Star Press, 2011) e Vivre, vaincre (Dilecta, 2009). Tra le mostre personali si ricordano: Siamo con voi nella notte, Museo del 900, Firenze, 2020; La Borsa e la vita, Palazzo Ducale, Genova, 2019; Les printemps seront silencieux, Le Confort Moderne, Poitiers, 2019; #displaced, Städtische Galerie Norhdorn, Nordhorn, 2019; Fortezzuola, Museo Pietro Canonica, Villa Medici, Roma, 2016.



Elena Mazzi e Rosario Sorbello **OPERA N°15**

En route to the South, 2015

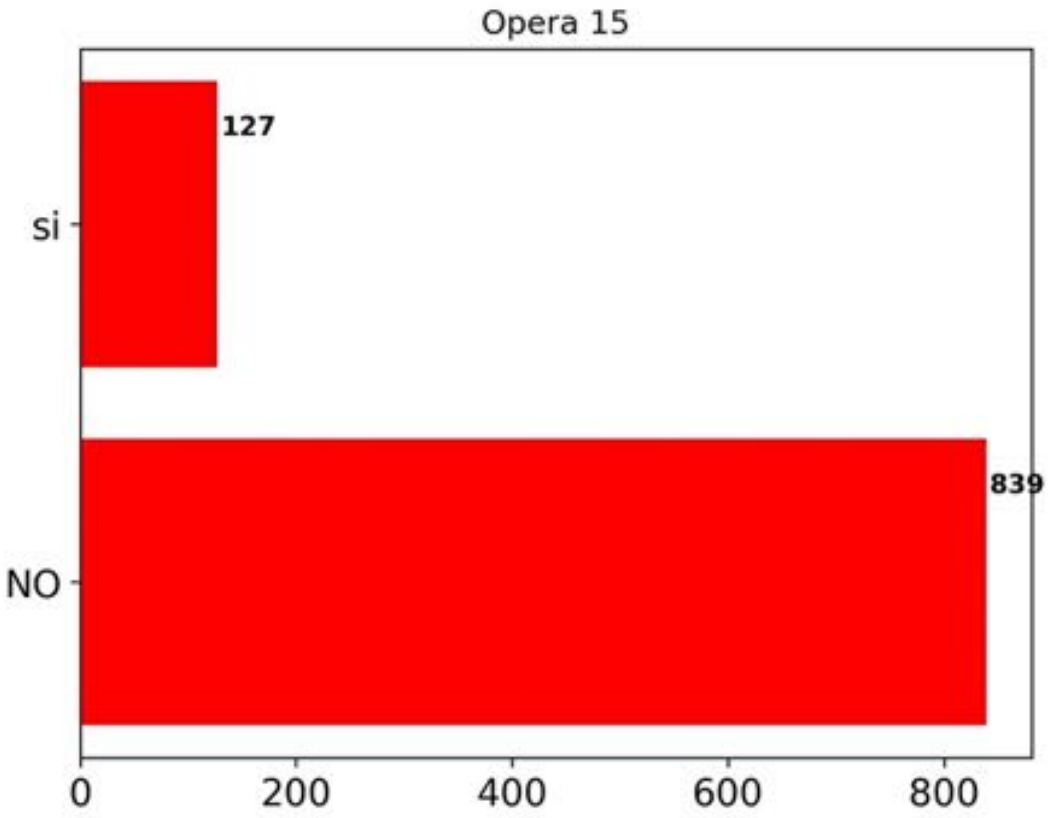
Telai in legno per api, cera, 6 elementi 47 x 30 cm ciascuno; audio, 15’00’. Courtesy gli artisti.

Il progetto di ricerca è legato alla pratica dell'apicoltura nomade, che consiste nello spostare gli alveari da un luogo all'altro a seconda della presenza di piante nettarifere. Dalla negazione dei confini territoriali al pericolo del trasferimento a cui sono sottoposte le api durante il trasporto, l'apicoltura nomade presenta interessanti analogie con il fenomeno delle migrazioni umane, nonché alcune caratteristiche con lo sviluppo sociale, economico e politico del mondo contemporaneo. Da questa premessa l'idea di utilizzare l'apicoltura come innesco di relazioni e scambi tra immigrati prevalentemente nordafricani e centroafricani e la popolazione locale. L'area di interesse in cui gli artisti hanno sviluppato il progetto è il Mediterraneo, e in particolare la Sicilia, una regione dove l'apicoltura è molto diffusa. Gli artisti iniziano questa serie nel 2015 con il lavoro ‘*En route to the South’*, ancora in corso. Uno degli obiettivi è quello di definire un numero di migranti che saranno introdotti alla pratica dell'apicoltura, attraverso una serie di workshop durante i quali saranno coinvolti nella costruzione di cassette per le api.

Biografie

Elena Mazzi (Reggio Emilia, 1984) vive e lavora a Torino. Ha studiato all'Università di Siena, allo IUAV di Venezia, e al Royal Institute of Art (Konsthogskolan) di Stoccolma. Il suo metodo di lavoro privilegia un approccio olistico che mira a riparare le fratture che si verificano nella società. Inizia il lavoro con l'osservazione e procede combinando diversi ambiti di conoscenza. Le sue opere sono state esposte in mostre personali e collettive, tra cui: Whitechapel Gallery, Londra; GAMeC, Bergamo; MAMbo, Bologna; 6a Quadriennale di Roma; 14a Biennale di Istanbul; 17a Biennale del Mediterraneo BJCEM.

Rosario Sorbello (Catania, 1978) vive e lavora a Torino. Ha studiato Arti Visive presso l'Università IUAV di Venezia. Dal 2014 fa parte del collettivo artistico Gli Impresari, che ricerca attivamente quelle forme di produzione artistica derivanti dalla speculazione intellettuale e dalle innovazioni tecniche che hanno guidato e determinato lo sviluppo della nostra cultura visiva dall'età della modernità. Il loro lavoro è stato presentato a: Tenuta dello Scompiglio, Lucca; Gallerie degli Uffizi, Firenze; Talent Prize, Museo Macro, Roma; Manifesta 11, Mediàtica, Museo Macro, Roma.



Nico Angiuli **OPERA N°16**

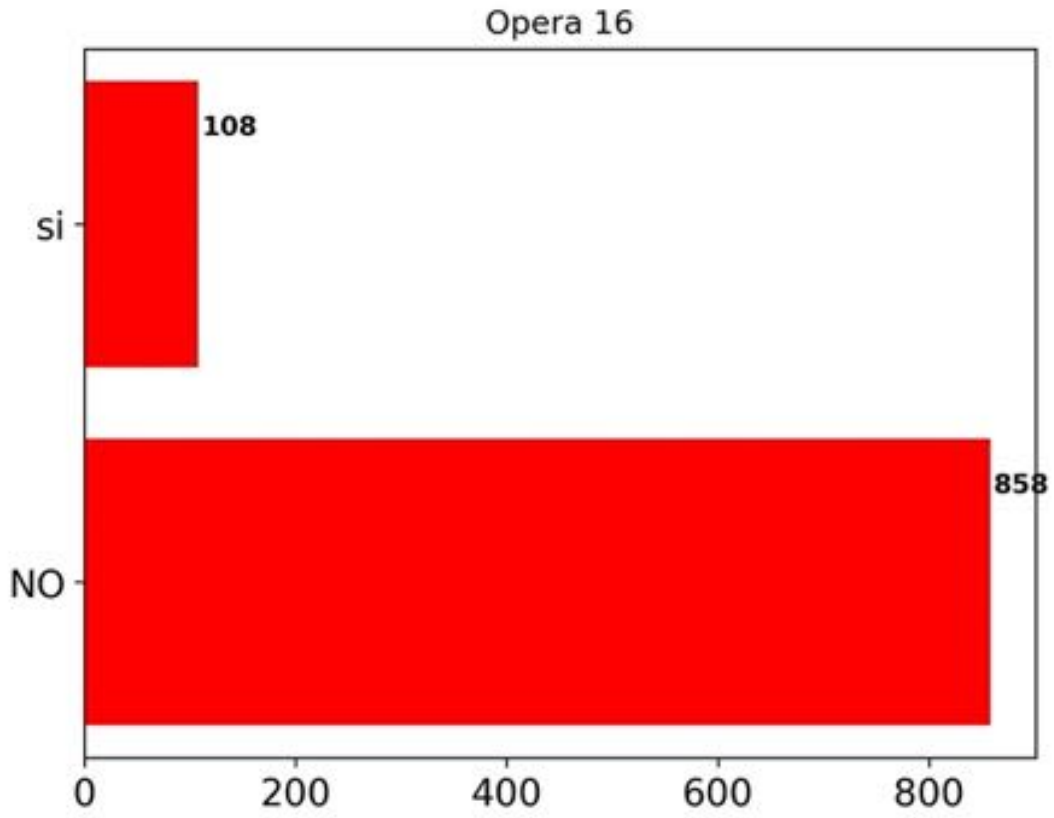
Ideologia e materia, 2015

Serie fotografica, stampe FineArt, 6 elementi 30 x 45 cm ciascuno, edizione 1/1. Courtesy l'artisti e collezione Gino Battista.

La serie fotografica '*Ideologia e materia*' è composta da sei elementi connessi al film '*Tre Titoli'*. Un film che adotta strategie partecipative per intrecciare aneddoti storici di esperienze politiche dei contadini del Sud Italia, con le dinamiche più recenti di una comunità ghanese che, negli ultimi anni, ha occupato delle case abbandonate durante il periodo di lavoro nei campi dei Titoli, Quartiere vicino Cerignola in Puglia. Tre Titoli è un film realizzato nelle terre natie dell'anti-capo sindacalista fascista Giuseppe Di Vittorio (1892 -1957) e attraversa l'evoluzione e la trasformazione della classe bracciantile lungo il Novecento: dai "cafoni" ai lavoratori centrafricani, cercando – lungo le rotte del caporalato – le ragioni che oggi producono nuove vittime e nuovi carnefici. Nel tentativo di dare una risposta, o almeno una forma a domande e anomalie che possono uscire da una scala locale, l'artista incoraggia un processo di scoperta, indagine e rievocazione fondato su un eterogeneo patrimonio culturale e sociale, a disposizione di figure istituzionali, liberi cittadini e "nuovi residenti", in particolare della comunità ghanese insediatasi nella zona di Tre Titoli. Questa comunità è stata coinvolta dall'artista in una serie di workshop che lo hanno portato alla costruzione di un racconto filmico di gruppo e corale, il cui risultato è ottenuto dal contributo che ciascun partecipante ha dato nelle fasi di ideazione del progetto, di stesura della sceneggiatura e nella recitazione.

Biografia

Nico Angiuli, (Adelfia, 1981) vive e lavora tra Bari e Berlino. È docente di Arti performative all'Accademia di Belle Arti di Bari. Nel suo lavoro artistico si occupa della relazione tra corpo e lavoro, forme di resistenza non organizzate, questioni legate alla cultura agricola e al realismo magico. Lavora frequentemente con associazioni e gruppi informali. I suoi film e le sue opere sono stati presentati alla 16° Quadriennale di Roma; alla 2a Biennale di Kiev in Ucraina; più volte al Museo MART di Rovereto, Italia; alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, Italia; al Teatro Nazionale di Tirana e al Museo Pino Pascali in Italia; anche diverse occasioni al Bozar Museum di Bruxelles. Angiuli è stato candidato con il suo progetto Contraintre al Visible Award (2017) e all'VIII edizione del German- Italian VAF Prize (2019).



Binta Diaw **OPERA N°17**

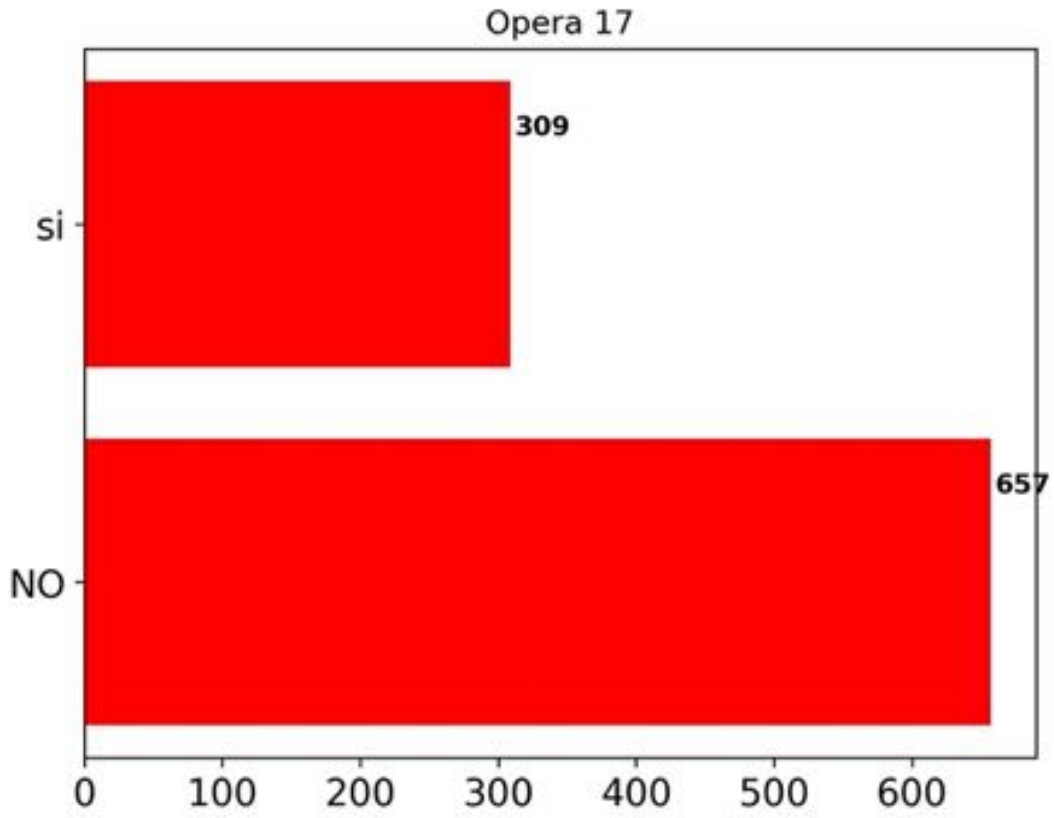
Nero sangue, 2020/22

Pomodori vetrificati, pittura acrilica, inchiostro xerox trasferito su cotone, dimensioni variabili. Courtesy l'artista.

L'opera è un'installazione che riflette sulla sistematica violenza subita dai corpi neri di migranti e lavoratori nei campi di pomodori. L'opera genera un legame tra l'organicità del pomodoro e quella del corpo nero. Quest'ultimo, raccogliendo la materia prima in condizioni di estrema precarietà e vulnerabilità, entra a far parte di un loop: un vortice che lo travolge e coinvolge fisicamente e mentalmente in uno stato di "sfruttamento meccanico". Nero Sangue desidera sottolineare l'intensa connessione che unisce il passato coloniale fascista italiano e l'attuale violenza razziale – fisica, verbale e psicologica – subita dai migranti e dalle migranti, braccianti e no, di oggi. L'opera è composta da alcuni pomodori vetrificati di nero, destinati a deperire durante il periodo di esposizione, e da un tessuto in cotone su cui sono stampati ritratti e immagini derivate dalla rivista antisemita. La difesa della razza, regolarmente diffusa dal 1938 al 1943 sotto il controllo del Ministero della Cultura Popolare, con lo scopo di divulgare la superiorità della razza ariana, a sostegno delle leggi razziali e della politica colonialista intrapresa dal regime fascista.

Biografia

Binta Diaw (Senegal, 1995), vive e lavora a Milano. Si è diplomata all'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano e all'ÉSAD di Grenoble. La sua pratica indaga alcuni fenomeni sociali che definiscono il nostro mondo contemporaneo, come la migrazione, la nozione di appartenenza o la questione di genere. Il lavoro dell'artista è stato esposto in diverse istituzioni, in Italia e all'estero, tra cui: Liverpool Biennial 2023 - 'uMoya: The sacred Return of Lost Things'; 12th Berlin Biennale (Berlino, 2022); 13th Rencontres de Bamako / Biennale Africaine de la Photographie (Bamako, 2022); Centrale Fies (Dro, 2022); Museo Madre di Napoli (Napoli, 2022); Titanik and Museum of Impossible Forms (Turku, 2022); Istituto italiano di cultura de Paris (Paris, 2022); Palazzo Accursio (Bologna, 2021); Museo novecento (Firenze, 2021); School of Water- Mediterranea, Young Artists Biennale (San Marino, 2021); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Guarene, 2020); Museo MAGA (Gallarate, 2020).



Ryts Monet **OPERA N°18**

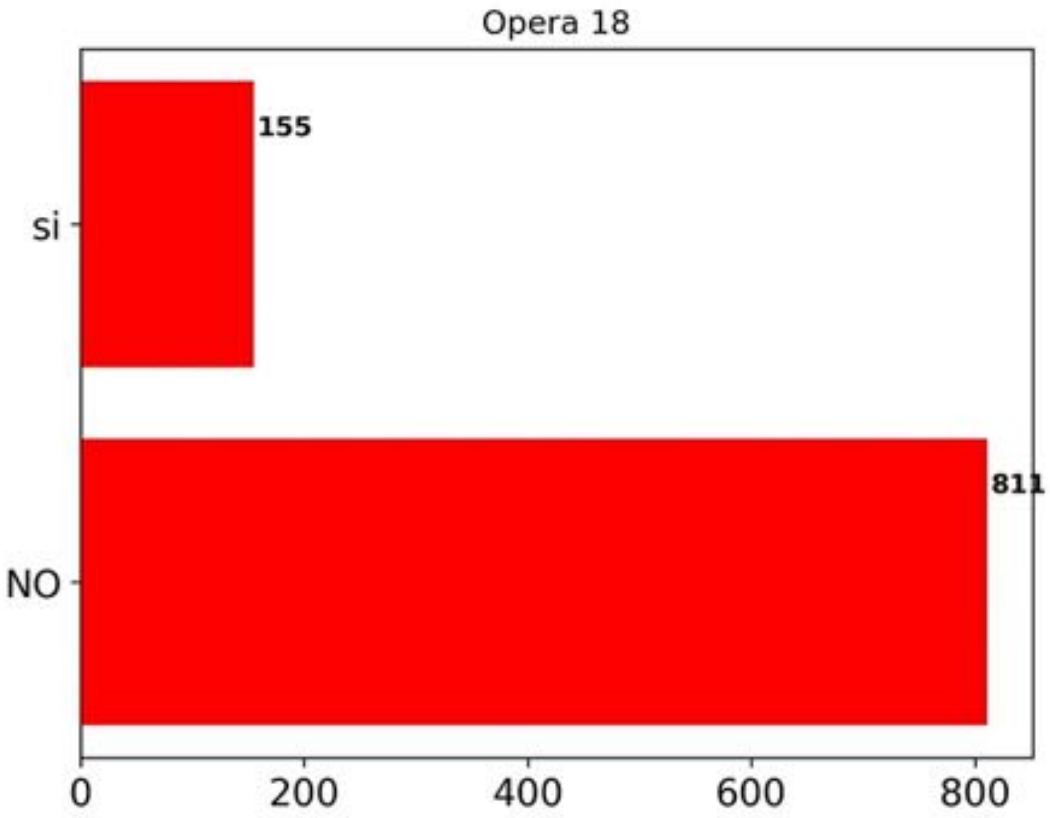
Carpet, 2016

Acrilico su coperta termica, 210 x 155 cm. Courtesy l'artista e Galleria Michela Rizzo, Venezia.

Per realizzare l’opera, l’artista ha utilizzato una coperta termica, un tipo particolare di materiale che viene impiegato in situazioni di emergenza come, ad esempio, quella di coprire i corpi in caso di ipotermia. Sulla superficie dorata dell’opera appare un motivo, trasferito con colore acrilico spray e disegnato, che nasce a seguito dell’osservazione delle decorazioni tradizionali mediorientali, utilizzate principalmente nell’architettura, nella stampa antica e nella lavorazione di tessuti e tappeti. La ricerca artistica dell’artista è dedicata all'indagine del rapporto che l'uomo contemporaneo intreccia con il vasto panorama della produzione di immagini, delle iconografie del potere, dei miti legati all'identità o della realizzazione personale che vengono sollecitati all'interno delle dinamiche consumiste.

Biografia

Ryts Monet è Enricomaria De Napoli (Bari, 1982), vive e lavora a Vienna. Ha studiato Arti Visive all'Università IUAV di Venezia. Dal 2022 è membro della Secessione Viennese. Le sue opere sono state esposte in istituzioni quali: 10th Bucharest Biennale, Ro (2022); Fondazione Piestoletto Città dell'arte, Biella (2021); Steirischer Herbst, Parrallel Programm, Graz (2020); Nakanojo Biennale, Nakanojo, JP, (2019); Kunsthaus Dresden, Dresda DE (2019); Q21 - Museums Quartier Wien, Vienna AT (2019); 6. Moscow Internationale Biennal For Young Art, Main Project, Mosca RU (2018); Biennale Cairo, Cairo EG (2018); MEDITERRANEA 18, Young Artist Biennale, Tirana AL (2017); Kunsthaus Graz AT (2016); Fondazione Antonio Ratti, Como IT (2016); Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, Amsterdam NL (2015); Tokyo Arts and Spaces, Tokyo JP (2013); PAN, Napoli IT (2013); Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia IT (2012); Kumu Art Museum, Tallin EE (2011).



Cleo Fariselli **OPERA N°19**

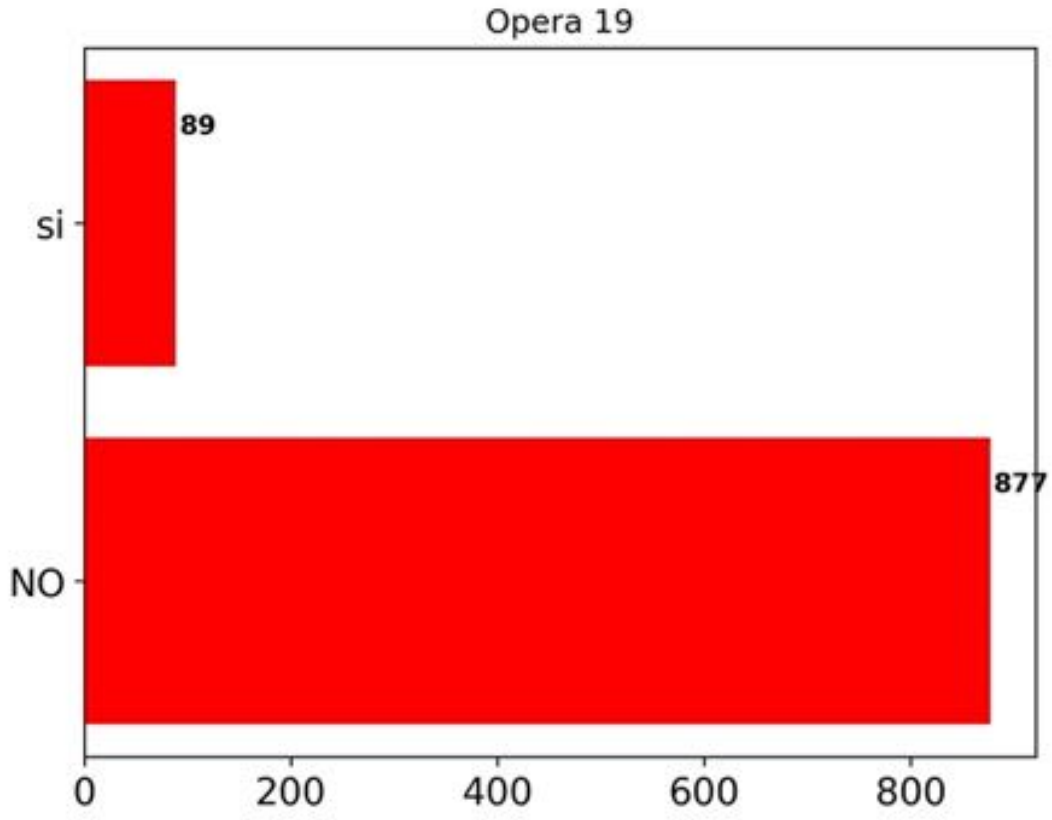
Me as a star (vallée étroite), 2021

Video HD, colore, 16:52 min. Courtesy l'artista.

L'opera è una video performance che l'artista ha realizzato in Valle Stretta, nei pressi di Bardonecchia (Torino). Nella sequenza di immagini che compongono il lavoro, all'apparenza nulla sembra accadere. Un paesaggio montano parzialmente innevato si fonde con un cielo diurno estremamente limpido. Sulla linea di confine che separa la terra dal cielo, un elemento luccicante attira però l'attenzione di chi osserva. L'artista, vestita di un abito specchio che riflette la luce del sole, si muove danzando nel tentativo di essere una stella; porta a compimento un gesto camaleontico attraverso il quale la figura umana, mimetizzata armoniosamente con il cosmo e totalmente altro da sé, si carica di un'immagine positiva, la cui brillantezza diventa sinonimo di luce, energia e forza vitale.

Biografia

Cleo Fariselli (Cesenatico, 1982) vive e lavora a Torino. Artista e performer, la cui ricerca evoca il regno sospeso del liminale e le sue potenzialità immaginifiche, destabilizzanti e trasformative. Tra le sue tematiche ricorrenti troviamo il guardare e l'essere visti, il corpo come paesaggio e strumento, il femminile e l'acqua, il rapporto tra attualità e inconscio. Il suo lavoro è stato esposto in importanti istituzioni pubbliche e private in Italia e all'estero tra le quali Contemporary Arts Center (Cincinnati, USA, 2022); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (2022); Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma, 2021); Palazzo Fortuny (Venezia, 2017 e 2018); Centro Pecci (Prato, 2017); EACC (Castellò, Spagna, 2013); Palazzo Reale (Milano, 2008 e 2011). Nel 2021-2022 si aggiudica il bando di produzione Italian Council.



Francesca Marconi **OPERA N°20**

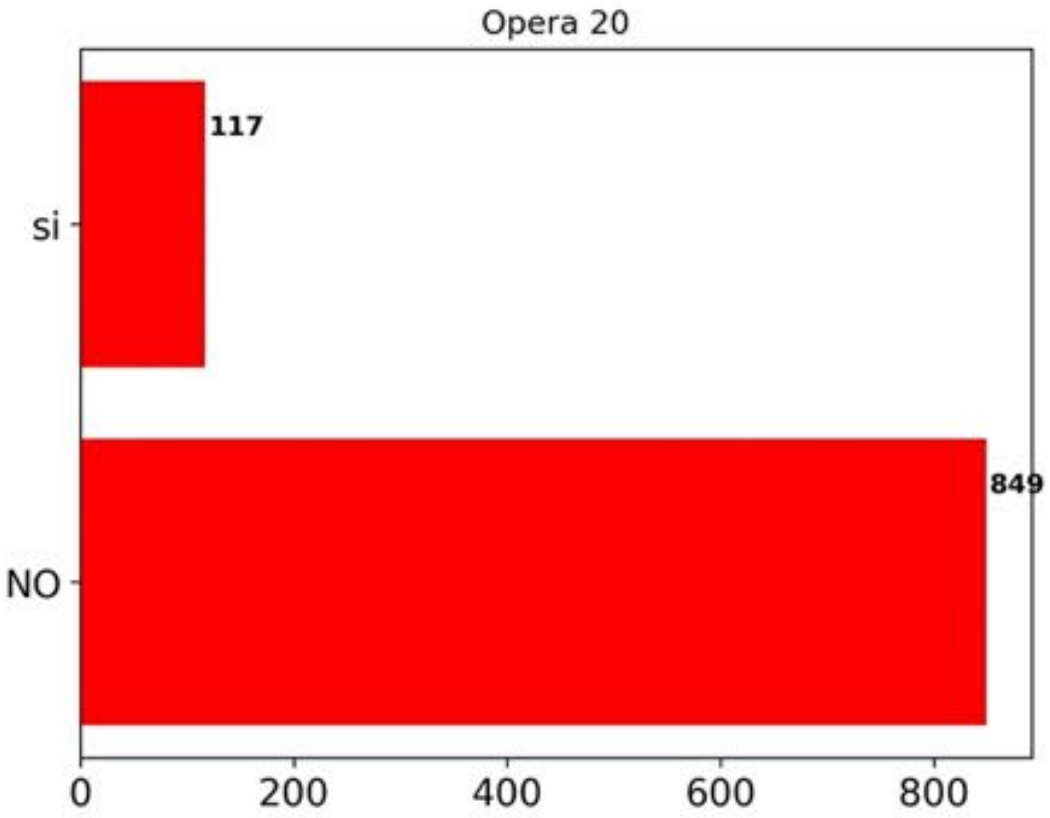
Cartografia dell'orizzonte/Trans-humus (Alex sul sentiero delle Marocche di Dro), 2019

Stampa su tessuto, stampa su carta cotone. Courtesy l'artista.

Cartografia dell'orizzonte è un progetto in progress che utilizza processi artistici per indagare e riattivare dinamiche sociali legate ai temi dell'identità, delle migrazioni e del border-scape (o paesaggio di frontiera). Come in un nuovo atlante, territori e comunità, reali e virtuali, si collegano in una nuova "Pangea", attraverso una ricerca multidisciplinare partecipata, che intreccia elementi documentali ed elementi di finzione. All'interno di questo progetto multiforme (composto da workshop, mappe, foto e video installazioni), l'opera rappresenta il risultato di un laboratorio con un gruppo di richiedenti asilo afrodiscendenti all'interno di una residenza artistica a Dro, in Trentino. Caratteristica di questo paesaggio sono le marocche ("mar" nel dialetto locale) enormi pietre di origine post-glaciale giunte sul fondo valle e formatesi circa 200.000 anni fa, durante le fasi di ritiro dei ghiacciai. Questo è il nuovo paesaggio che hanno voluto interpretare – e abitare – i nuovi cittadini della valle. Il progetto desidera evocare il rapporto tra uomo e natura, dove luoghi reali si incontrano con spazi simbolici, nei quali poter ridefinire collettivamente i nostri termini di identità e ridisegnare il nostro paesaggio.

Biografia

Francesca Marconi (Bollate, 1972) vive e lavora a Milano. Artworker cresciuta tra Milano e le sue periferie, la Puglia e l'America Latina, da sempre interessata a mescolarsi e indagare i paesaggi umani e geografici di confine. Il suo interesse per le questioni sociali la porta a concepire il progetto attraverso le relazioni e l'esperienza collettiva che solo poi si fa forma e opera. Formata in arte, cinema e danza, pratica il sincretismo dei linguaggi, condividendo e creando progetti partecipati con le comunità e i territori che la ospitano. I temi che affronta sono quelli dello sconfinamento, attraverso neo-rituali e performance inserite nel paesaggio. Da anni si occupa di didattica dell'arte contemporanea per minori e adulti. Ha realizzato progetti in Italia e all'estero, collaborando con numerosi enti, musei, istituti, fondazioni e associazioni, tra cui: Museo del 900, Base Milano, Mudec-Museo dell Culture, Pac Padiglione Arte Contemporanea, Triennale di Milano, MAGA, Civica Galleria d'Arte Moderna (Gallarate), Parco d'Arte Basaglia (Livorno). Festival del Cinema di Locarno-I pardi di domani, Festival del cinema di Vienna, Tate-collective-gif party (London), Teatro Bertold Brecht (Havana, Cuba), Centro Cultural Borges (Buenos Aires, Argentina).



Margherita Moscardini **OPERA N°21**

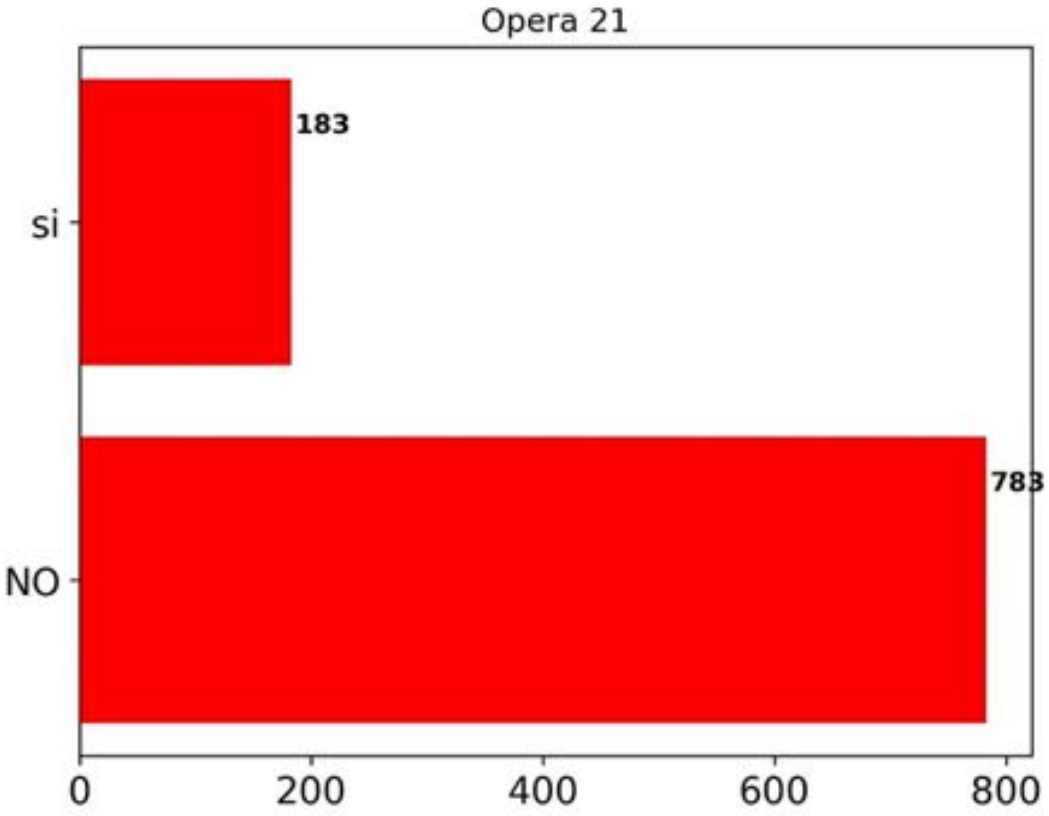
1XUnknown (1942-2018 to Fortress Europe with Love), 2012/18

Serie di 21 video, 4k e Mini-DV trasferito su Hard Drive, suono, loop. Courtesy l'artista.

L'installazione è formata da 21 video brevi realizzati tra il 2012 e il 2018 percorrendo la linea difensiva Atlantic Wall (1942-1944): circa 15.000 fortificazioni costruite dal Terzo Reich lungo la costa atlantica europea (dai Pirenei alla Norvegia) con lo scopo di difendere la "Fortezza Europa". Per tre anni il Terzo Reich trasformò l'intera costa atlantica in un cantiere militare negando a chiunque l'accesso al mare. Questo dispendio di risorse umane ed economiche fu un'impresa colossale destinata a fallire e che non fu mai completata. Ogni bunker fu costruito come un solido di cemento armato privo di fondamenta, realizzato colando il materiale dentro grandi casseforme in un'unica operazione per evitare le interruzioni che avrebbero indebolito la fortificazione. L'assenza di fondamenta consentiva alle strutture di spostarsi senza spezzarsi dopo un attacco di artiglieria pesante. Col tempo, le fortificazioni dell'Atlantic Wall non sono state demolite. Gli abitanti e le amministrazioni locali hanno dato a queste varie funzioni come musei, magazzini, B&Bs, ecce cc. Questo progetto documenta diverse tipologie di casematte concentrandosi sui modi in cui ciascuna si è trasformata. Ogni bunker è riconosciuto come una scultura e analizzato attraverso la sua presenza spaziale. Questo progetto è anche un documento che mostra le architetture dell'Atlantic Wall prima della loro completa sparizione.

Biografia

Margherita Moscardini (Donaratico, 1981) vive e lavora a Livorno. È un'artista che indaga le relazioni tra i processi di trasformazione di ordine urbano, sociale e naturale di specifiche geografie ritenute paradigmatiche. La sua pratica privilegia progetti a lungo termine che sviluppa attraverso lavori in larga scala, disegni, scritti, sculture e video. Tra i suoi lavori, Istanbul City Hills_On the Natural History of Dispersion and States of Aggregation, realizzato in Turchia nel corso del 2013; 1XUnknown (1942-2018, to Fortress Europe with Love), sviluppato tra il 2012 e il 2018 lungo la costa atlantica europea e The Fountains of Za'atari (2017, in corso), a partire dal campo per rifugiati di Za'atari in Giordania. Il suo lavoro è stato presentato attraverso mostre e conferenze in contesti come Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University New York; ISCP e SVA, New York (USA); SongEun ArtSpace e MMCA, Seoul (Corea); Collezione Maramotti, Reggio Emilia; museo MAMbo, Bologna; Fondazione Pastificio Cerere, Palazzo delle Esposizioni, museo MAXXI e museo MACRO, Roma, museo MADRE, Napoli (Italia).



Serena Vestrucci **OPERA N°22**

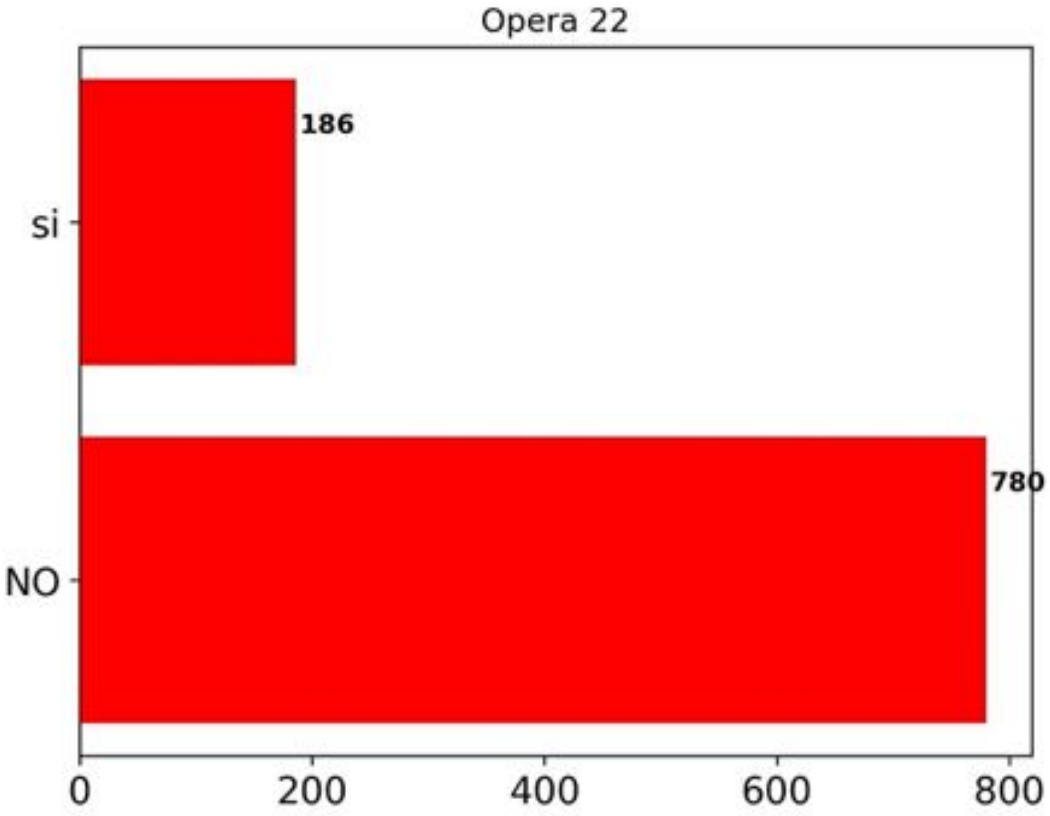
Strappo alla regola, 2013

Bandiere europee, tre mesi, 485x485 cm. Courtesy l'artista.

L'opera prende forma dal tentativo di trasformare una cosa in un'altra, attraverso un minimo passaggio, una minima operazione. In questo caso, il semplice ed elementare gesto di tagliare una bandiera, scomponendola e ricucendo insieme i frammenti, è in grado di dare vita a una sorta di volta celeste che può ricordare un soffitto stellato giottesco. Il suo smembrare e ricucire centinaia di bandiere europee porta l'artista a disfare la consueta formazione circolare dello stendardo comunitario, per lasciarle liberamente sparse, a generare una nuova costellazione. Il colore di questo cielo, composto da diversi assortimenti di blu, a causa anche della differente provenienza e tipologia delle bandiere utilizzate, sembra voler alludere alle diversità che caratterizzano gli stessi paesi membri dell'Unione Europea. Quella che l'artista crea è un'operazione potenzialmente infinita, con un disegno in grado di muoversi e generarsi in seguito a piccoli spostamenti.

Biografia

Serena Vestrucci (Milano, 1986) vive e lavora a Milano. Dopo la laurea triennale presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, si trasferisce a Venezia, dove consegue la laurea magistrale in Progettazione e Produzione delle Arti Visive all'Università IUAV di Venezia. L'artista ha esposto il proprio lavoro in mostre personali presso numerose istituzioni italiane tra cui: Galleria Renata Fabbri, Milano; Galleria d'Arte Moderna, Verona; Museo archeologico Salinas, Palermo; Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, Genova. Tra le mostre collettive si segnalano quelle tenute presso: Museo MAXXI, Roma; Fondazione Stefan Gierowski, Varsavia; Fondazione Made in Cloister, Napoli; Fondazione Imago Mundi, Treviso; Fondazione Pastificio Cerere, Roma; Palazzo Del Medico, Carrara; Casa Testori, Novate Milanese; Blitz, Valletta, Malta; Istituto Italiano di Cultura, New York; Istituto Italiano di Cultura, Londra; Palazzo Reale, Milano; Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia; FRISE Künstlerhaus, Amburgo; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino; Galleria d'Arte Moderna, Milano; Stedelijk Museum, 'S–Hertogenbosch. Nel 2017 vince la diciottesima edizione del Premio Cairo e viene selezionata dal Comune di Milano per la realizzazione di un'opera pubblica permanente nell'ambito della commissione di arte pubblica ArtLine Milano



Liryc Dela Cruz **OPERA N°23**

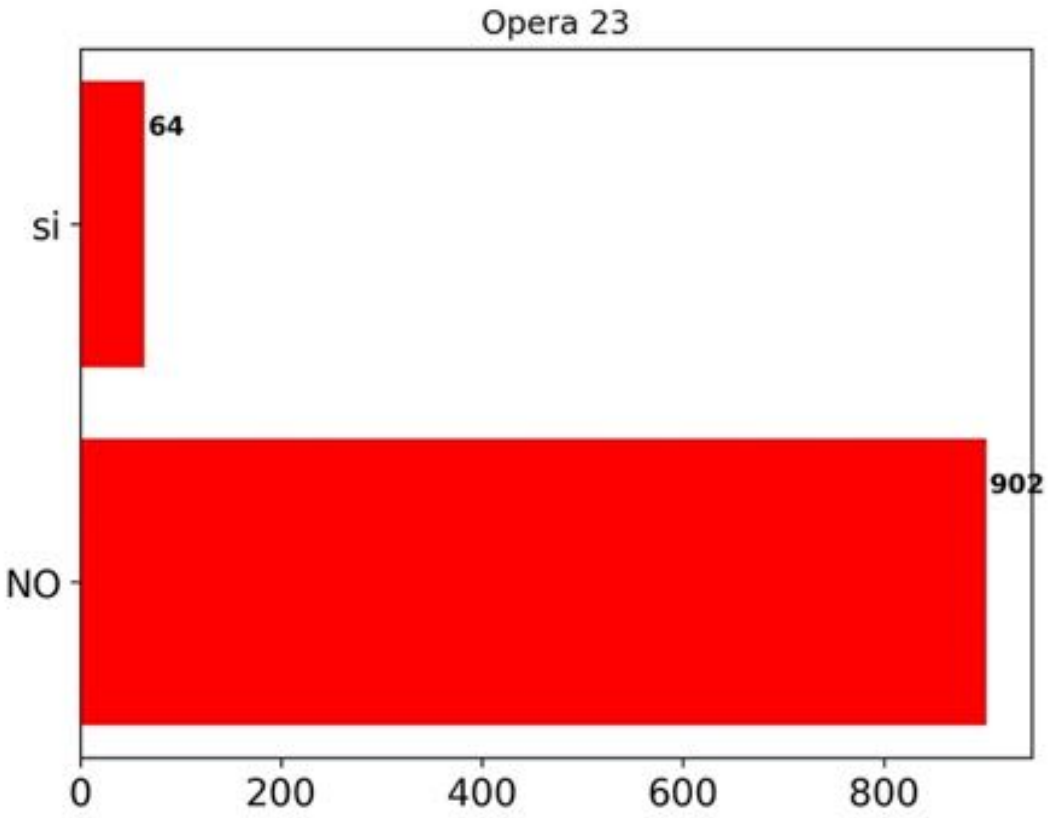
Il mio filippino: Tess, 2021

Video HD, b/n, 20:00 min. Courtesy l'artista.

In quest'opera, l'artista e regista attua una ricerca e documentazione dei gesti di cura e dei metodi di pulizia svolti dagli addetti filippini durante le loro mansioni. Il lavoro pone domande su come possiamo decolonizzare il corpo schiavizzato e sovrasfruttato: è possibile disimparare le eredità coloniali racchiuse in questi gesti di schiavitù e di sfinimento? Nelle Filippine precoloniali, la cura è sempre stata associata al modo in cui le persone si relazionano e vivono con la natura. La cura era intesa come una forma fondamentale di coesistenza con gli elementi visibili e invisibili dell'ambiente. A seguito dei lunghi anni della colonizzazione spagnola, della tratta degli schiavi trans-pacifica, delle occupazioni americane e giapponesi, della dittatura, della corruzione e del capitalismo, la visione sociale dei "lavoratori di cura" ha fatto si che questo gesto subisse una nuova riappropriazione e ridefinizione. L'espressione "*Il mio Filippino"* è stata coniata alla fine degli anni '80 da italiani di classe medio-alta a seguito dell'afflusso di filippini che si stabilirono in Italia negli anni '70. Segno di ignoranza e, forse, di razzismo "casuale", il termine "filippino" viene ancora usato per indicare una persona, di qualsiasi nazionalità, che lavora nel settore della pulizia e della cura in Italia.

Biografia

Liryc Dela Cruz (Filippine, 1992) vive e lavora a Roma. Le sue opere sono state proiettate ed esposte in diversi festival cinematografici ed eventi artistici internazionali tra cui Locarno, Maison Européenne de la Photographie, Artissima fiera, Museo di Arte Contemporanea di Roma (MACRO), Teatro di Roma e Ocean Space Venezia. Le tematiche affrontate all'interno dei suoi film sono legate alle sue origini e alla sua storia personale oltre che alla sua psicologia; nelle sue performance e nei progetti di ricerca che svolge si concentra particolarmente sul concetto di cura e ospitalità, sulle pratiche indigene e decoloniali, la storia delle Filippine post-coloniali e la tratta degli schiavi trans-pacifica.



Andrea Mastrovito **OPERA CINEMINO**

NYsferatu (Symphony of a Century), 2017

Lungometraggio animato, b/n, suono, 66:00 min. Courtesy l'artista e More Art New York.

L'opera è un film animato nato in collaborazione tra l'artista e la no-profit newyorkese *More Art* attraverso una serie di workshop con migranti e nuovi new yorkers, tra il 2015 ed il 2017. Il progetto è la ricostruzione al rotoscopio del film *Nosferatu* di Friedrich W. Murnau del 1922, che a sua volta è un adattamento del famosissimo *Dracula* di Bram Stoker.

L'artista e una squadra di dodici artisti hanno disegnato le scene di ogni fotogramma tre volte, per replicare l'effetto tremolante delle prime pellicole cinematografiche, ridisegnando gli sfondi, dato che il film è ambientato nella New York di oggi. Si stima siano stati realizzati circa 35.000 disegni per il film, che gode tra l'altro dell'accompagnamento musicale della colonna sonora originale composta da Simone Giuliani. Ribaltando il film originale, *NYsferatu* mette in discussione l'interpretazione classica del vampiro, visto qui come il prototipo dell'outsider, e affronta i molti ostacoli incontrati dagli immigrati che spesso sfuggono dalla guerra e dalle difficoltà in patria per poi affrontare sfide come lo sfruttamento economico, la discriminazione e la xenofobia nel loro nuovo Paese.

Biografia

Andrea Mastrovito (Bergamo, 1978) vive e lavora a New York. Diplomato presso l'Accademia G. Carrara di Bergamo nel 2001, nel 2007 ha vinto il New York Prize, assegnato dal Ministerodegli Affari Esteri italiano. Le sue opere sono state esposte nei maggiori musei nazionali e internazionali tra i quali: il museo MAXXI, il MACRO e il Palazzo delle Esposizioni a Roma; al MART di Rovereto; al Centro Pecci di Prato; al Belvedere 21 a Vienna; al MUDAC a Losanna; al MUDAM del Lussemburgo; al Queens Museum e Museum of Arts and Design, New York. Andrea Mastrovito è stato il primo artista contemporaneo a cui, nel 2011, è stata dedicata una personale al Museo del Novecento di Milano. Nel 2017 ha esordito come regista cinematografico con il lungometraggio animato NYsferatu - Symphony of a Century, seguito dal sequel, I Am Not Legend, nel 2020: entrambi sono stati proiettati in diverse realtà culturali, fondazioni, cinema e festival di tutto il mondo.

Adrian Paci **OPERA CINEMINO**

Centro di permanenza temporanea, 2007

Video, colore, suono, 04:34 min. Courtesy l'artista.

L'opera fa riferimento, fin dal titolo, al dramma dell'immigrazione dei giorni nostri, con un lavoro incentrato su un luogo di residenza temporanea per immigrati clandestini. Il lavoro video mostra le sorti di un gruppo di migranti che, ordinatamente, cammina sulla pista di un aeroporto verso la scala di un aereo. Seguendo con la telecamera i loro volti, e il dettaglio degli abiti, l'occhio dell'artista ci accompagna con loro nella salita di questi gradini. La scala si riempie, i migranti si ammassano fino a bloccarsi in quanto ad attenderli non c'è nessun aereo. La scala infatti è isolata al centro della pista dell'aeroporto. Paci rende lo spettatore partecipe del senso di incertezza e sospensione, un vero e proprio limbo capace di aprire una riflessione sul dramma che, ogni giorno, alcuni essere umani si trovano a vivere. L'opera, composta da un video e da una fotografia, mette in scena la condizione di attesa e precarietà di coloro che affrontano lunghi viaggi per raggiungere il nostro paese e che, sprovvisti di documenti, rimangono confinati nei Centri di permanenza temporanea, in attesa di essere rimpatriati. Con questo lavoro del 2007 l'artista, senza dare giudizi, offre al visitatore un quadro di quelle che sono le trasformazioni politiche e sociali risultando, ad oggi, sempre attuale.

Biografia

Adrian Paci (Scutari,1969) vive e lavora a Milano. Ha studiato pittura nell'Accademia di Belle Arti di Tirana, e nel 1997 si è spostato per studio a Milano. Durante la sua carriera artistica ha tenuto numerose mostre personali e collettive in varie istituzioni nazionali e internazionali, tra cui: Museum of arts, Haifa (2022); Kunsthalle, Krems (2019); Galleria Nazionale delle Arti, Tirana (2019); 14. Biennale di Architettura (2014); 48. e 51. Mostra Internazionale – La Biennale di Venezia (1999 e 2005); 15esima Biennale di Sydney (2006); 15. Quadriennale di Roma, dove ha vinto il primo premio (2008); Biennale de Lyon (2009); Biennale di Salonicco (2013). I suoi lavori si trovano in collezioni pubbliche e private come Metropolitan Museum, New York; Museum of Modern Art, New York; Musée d'Art Contemporain de Montréal; Centre Pompidou, Paris; Israel Museum, Jerusalem; MAXXI, Rome; Adrian Paci insegna pittura e arti visive presso la Nuova Accademia di Belle Arti, NABA, Milano. Ha insegnato materie artistiche all'Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo presso IUAV, Venezia (EPFL Losanna (2020 - 2021) e ha tenuto lezioni e laboratori d'arte in varie Università, Accademie e Istituzioni artistiche in diversi paesi del mondo.

Nico Angiuli **OPERA CINEMINO**

Tretitoli, 2015

Film Full HD 16:9, colore, suono, 34:00 min. Courtesy l'artista.

Tre Titoli è un film che adotta strategie partecipative per intrecciare aneddoti storici di esperienze politiche dei contadini del Sud Italia con le dinamiche più recenti di una comunità ghanese che, negli ultimi anni, ha occupato delle case abbandonate durante il periodo di lavoro nei campi dei Tre Titoli, quartiere vicino Cerignola in Puglia. Tre Titoli è un film realizzato nelle terre natie dell'anti-capo sindacalista fascista Giuseppe Di Vittorio (1892 -1957) e attraversa l'evoluzione e la trasformazione della classe bracciantile lungo il Novecento: dai "cafoni" ai lavoratori centrafricani, cercando – lungo le rotte del caporalato – le ragioni che oggi producono nuove vittime e nuovi carnefici. Nel tentativo di dare una risposta, o almeno una forma a domande e anomalie che possono uscire da una scala locale, l'artista incoraggia un processo di scoperta, indagine e rievocazione fondato su un eterogeneo patrimonio culturale e sociale, a disposizione di figure istituzionali, liberi cittadini e "nuovi residenti", in particolare della comunità ghanese insediatasi nella zona di Tre Titoli. Questa comunità è stata coinvolta dall'artista in una serie di workshop che lo hanno portato alla costruzione di un racconto filmico di gruppo e corale il cui risultato è ottenuto dal contributo che ciascun partecipante ha dato nelle fasi di ideazione del progetto, di stesura della sceneggiatura e nella recitazione. Ad accompagnare il progetto video una serie di lavori connessi come la serie fotografica Ideologia e materia, composta da sei elementi.

Biografia

Nico Angiuli, (Adelfia, 1981) vive e lavora tra Bari e Berlino. È docente di Arti performative all'Accademia di Belle Arti di Bari. Nel suo lavoro artistico si occupa della relazione tra corpo e lavoro, forme di resistenza non organizzate, questioni legate alla cultura agricola e al realismo magico. Lavora frequentemente con associazioni e gruppi informali. I suoi film e le sue opere sono stati presentati alla 16° Quadriennale di Roma; alla 2a Biennale di Kiev in Ucraina; più volte al Museo MART di Rovereto, Italia; alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, Italia; al Teatro Nazionale di Tirana e al Museo Pino Pascali in Italia; anche diverse occasioni al Bozar Museum di Bruxelles. Angiuli è stato candidato con il suo progetto Contraintre al Visible Award (2017) e all'VIII edizione del German- Italian VAF Prize (2019).

Martina Melilli **OPERA CINEMINO**

MUM, I'M SORRY, 2017

Video full HD, colore, suono, 17:00 min. Courtesy l'artista.

L'opera è un film nato dal dialogo tra i migranti sopravvissuti al lungo viaggio e la dott.ssa **Cristina Cattaneo**, medico legale e antropologa forense. Uno sguardo ravvicinato su dettagli di storie e di affetti appartenuti a corpi senza vita. Sono le foto, i documenti, i pezzi di carta con annotati i numeri di telefono, a parlare di un vissuto e a suggerire speranze di nuove prospettive. Nell'opera l'artista compie un'operazione piena di rispetto e dignità verso la vita e l'essere umano, allontanandosi da una dimensione numerica, di massa e astratta, per portare la narrazione su un piano individuale e intimo, dove semplici "prove giudiziarie" vanno a creare un archivio di memorie. L'opera nasce nell'ambito di ArteVisione 2017, un progetto di Careof e Sky Academy, in collaborazione con Sky Arte HD e in partnership con il Museo del Novecento a sostegno della scena artistica italiana.

Biografia

Martina Melilli (Piove di Sacco, 1987) vive e lavora a Rovereto. Organizzatrice culturale, artista multidisciplinare e regista, di cui la sua opera è ispirata a ricerche di natura antropologica e documentaria, spesso in dialogo con le pratiche d'archivio. Esplora tematiche sociopolitiche interrogando le nozioni di memoria, storia, gli immaginari individuali e collettivi. L'artista cerca sempre di attivare nel suo lavoro un approccio decolonialistico e femminista, focalizzandosi sulle pratiche della cura e dell'educazione. Spesso utilizza le sue esperienze personali e gli incontri come punto di partenza per la creazione del suo lavoro. Dalle collaborazioni con le persone e gli esperti che di volta in volta la accompagnano, nascono principalmente film, progetti fotografici, installazioni, testi, performance. Laureata in Progettazione e Produzione delle Arti Visive (IUAV), ha studiato cinema documentario e sperimentale alla LUCA School of Arts di Bruxelles. I suoi cortometraggi vengono selezionati all'International Rotterdam Film Festival, Ji.hlava IDFF, CineMigrante, DocuTIFF, Lago Film Festival, Filmmaker Film Festival, Milano Film Festival. Il suo lavoro è stato esposto in istituzioni come: Palazzo Strozzi (Firenze), PAC (Milano), GAM (Roma). È la vincitrice dell'edizione 2017 di Artevisione, progetto a sostegno dei giovani artisti a cura di Sky Academy e Careof, con il film MUM, I'M SORRY, poi parte della collezione del Museo del Novecento di Milano. È parte dell'edizione 2018 di VISIO – European Programme on Artists' Moving Images, e della mostra European Identities: New Geographies in Artists' Film and Video. My home, in Libya, il suo primo documentario di creazione, prodotto da Stefilm International, ZDF/ARTE, RAI Cinema, con il sostegno del MiBACT è riconosciuto di interesse culturale. Il film è stato presentato al Festival di Locarno, al Chicago IFF, DOK Leipzig, vincendo premi e menzioni speciali. Dal 2020 collabora con l'associazione Nuovo Cineforum Rovereto ed è la co-direttrice artistica del festival Osvaldo. Nel 2022 è selezionata per Berlinale Talents.

Iorio/Cuomo **OPERA CINEMINO**

Sudeuropa, 2005/07

Proiezione monocanale, colore, suono, 45:00 min. Courtesy gli artisti.

L’opera esamina i modi in cui le politiche di immigrazione europee e italiane si materializzano sul posto, riconfigurando lo spazio, il tempo e la vita quotidiana dell'isola italiana di Lampedusa. Il video evoca la presenza sull'isola di migranti privi di documenti, catturati in mare aperto dalla polizia e dalla guardia costiera, esclusi dalla vita sociale e resi invisibili dalla detenzione in un campo, mostrando i luoghi del loro arrivo, della reclusione e della deportazione. Questi luoghi, come il porto e l'aeroporto, sono gli stessi attraversati in altri momenti dai turisti o dalle merci. Due voci fuori campo - una che riporta aneddoti raccontati dagli isolani, l'altra che descrive le rappresentazioni dei migranti prodotte in quello stesso luogo al momento dello sbarco o della deportazione - problematizzano sia l’invisibilizzazione dei migranti sull'isola, sia la loro eccessiva visibilità nei media nazionali ed europei. Il video mette in evidenza le condizioni di produzione dello **“**spettacolo di frontiera”, dell'immaginario e dei discorsi dell'emergenza: giornalisti e cameraman diventano parte integrante dell'apparato di polizia, che allinea i corpi, li presenta davanti alle telecamere, li mette in scena. Questa situazione contribuisce a dare forma alle tipiche rappresentazioni dei “clandestini” prodotte nelle varie zone di confine meridionali dell'Europa, così ampiamente diffuse dai media, che alimentano un immaginario di invasione.

Biografia

Maria Iorio (Losanna, 1975) e Raphaël Cuomo (Del Mont, 1977) vivono e lavorano tra Ginevra e Berlino. Artisti e registi che privilegiando una prassi collaborativa e una ricerca a lungo termine, i loro progetti si confrontano con le mobilità globali passate e presenti e svelano storie intricate plasmate da movimenti di vita, incontri post-coloniali, forme e suoni migratori. Indagando le condizioni in cui le narrazioni storiche egemoniche vengono prodotte e possono essere messe in discussione, i loro film manifestano voci inascoltate, esperienze diasporiche, soggettività resistenti. Nuovi saperi diventano percepibili e possono essere condivisi attraverso processi di traduzione, pratiche performative d'archivio, dimensioni estetiche e politiche dell'ascolto. Integrando metodologie curatoriali nel loro lavoro, hanno creato programmi, situazioni cinematografiche e mostre che rivisitano la storiografia del campo allargato delle pratiche legate alle immagini in movimento e dei “cinema minori” - sperimentali, amatoriali, femministi, decoloniali. Il collettivo ha presentato il loro lavoro a livello internazionale in diverse mostre e festival cinematografici, tra cui: The Sea. Sounds & Storytelling (Manifesta 13 Parallèles du Sud, Marsiglia); Documenta 14 Public Program (Atene); If Not For That Wall (CiC, Cairo); Quadriennale 16 (Roma); Europe. The Future of History (Kunsthaus Zürich); Chewing the Scenery (54a Biennale di Venezia).

ZimmerFrei **OPERA CINEMINO**

La Città Dentro, 2020

Video 4k, colore, suono, 30:00 min. Courtesy gli artisti.

Com'è abitare in una città mai vista? Cos'è che fa di un luogo quel luogo particolare, se togliamo la centralità alla vista? Filmon vive a Bologna da metà della sua vita, studia scienze politiche, gioca a baseball in una squadra di non vedenti e si muove con disinvoltura tra i portici, le piazze e i palazzi storici della città. Filmon non pensa alla città come a una mappa vista dall'alto, la sua città si espande da sotto i piedi, si allarga a stella passando sempre per gli stessi punti, si snoda nei particolari minimi di un nastro senza fine, un dedalo di percorsi possibili riconosciuti col tatto e con l'udito, con l'azione fisica di percorrerlo, un giorno col corpo scattante e un altro col corpo stanco, seduto sulle pietre fresche nella calura estiva, localizzando un profumo di strutto caldo nell'aria ferma della guazza autunnale o seguendo l'odore pungente del detersivo che si asciuga lungo le strade col venticello primaverile. La seconda metà del film adotta la prospettiva di Ada, una ragazzina di dieci anni che passa improvvisamente dal trambusto dei giochi con gli amici sotto i portici del centro, al silenzio di una casa vuota e di una città spopolata dai decreti contro la pandemia. Ada racconta la storia di Filmon nel giorno in cui diventa cittadino italiano, un paese che non ha mai visto con i suoi occhi, mentre la città del futuro che Ada immagina è tutta diversa da quella che sta per riaccendersi oltre il suo balcone.

Biografia

ZimmerFrei sono Anna de Manincor (Trento, 1972) e Massimo Carozzi (Massa, 1967) vivono e lavorano a Bologna. Collettivo la cui pratica combina linguaggi provenienti dal cinema, arti visive, musica e teatro e spazia tra film documentari, installazioni video, opere sonore, serie fotografiche, performance, laboratori partecipativi e interventi nello spazio pubblico. Esplorando i confini tra spazio pubblico e territori privati, il collettivo ritrae situazioni quotidiane di lavoro e di vita, rendendole occasione di brevissime e instabili epifanie. I cicli di film e performance degli ultimi dieci anni sono esplorazioni di contesti urbani e rurali in continua trasformazione e ritratti di comunità temporanee. A seconda dei progetti ZimmerFrei collabora con vari altri artisti e professionisti, tra cui la curatrice Martina Angelotti, il DoP Roberto Beani, la produttrice Serena Gramizzi, il regista teatrale Alessandro Berti, le registe Muna Mussie e Agnese Cornelio, i montatori Massimiliano Bartolini e Simone Ciani e l'organizzatrice Gaia Raffiotta. L'opera video più recente, LUMI, è stata realizzata grazie al premio Italian Council 2019 e acquisita da Museion, Bolzano. Il ciclo di documentari Saga e La città dentro sono stati prodotti dal festival Atlas of Transitions, sostenuto da Creative Europe e in collaborazione con la Regione Emilia-Romagna. Nel 2011 il MAMbo di Bologna ha dedicato una mostra personale a ZimmerFrei e ha acquisito nella Collezione Permanente una scultura luminosa in forma di grande lampadario installata all'ingresso della Cineteca di Bologna.

Caterina Erica Shanta **OPERA CINEMINO**

Talking About Visibility, 2021

Video, colore e b/n, suono, 31:24 min. Courtesy l'artista.

Un racconto che è nato lontano, la cui origine è persa tra i confini delle geografie attraversate, può essere messo in scena in un altro teatro, dove le strade e le piazze sono indissolubilmente legate a una storia Nazionale? Per riflettere su questo interrogativo l'artista ha realizzato un laboratorio di cinema collettivo a Torino, città che fu la prima capitale d'Italia, lavorando con rifugiati e persone dal passato migratorio. Assieme hanno iniziato a intrecciare una storia che getta le sue radici nei film amati da ciascuno di loro durante l'infanzia. Queste memorie cinematografiche, in dialogo continuo, diventano qui un terreno di scambio e negoziazione per interrogare l'immaginario che scrive i luoghi del nostro odierno convivere: le piazze e i monumenti torinesi con la loro storia si trasformano in un teatro che accoglie i racconti dei partecipanti al laboratorio, e veicolano le narrazioni da una dimensione personale, a una simbolica e sociale. Commenta l'artista: "Diciotto persone si sono iscritte al laboratorio di cinema collettivo Talking About Visibility, ma molte di più sono le storie che vengono condivise. Ogni giorno è difficile da spiegare in poche righe e io continuo a riflettere sul valore delle azioni che facciamo e delle storie che condividiamo nel corso dei nostri incontri. Audio registrato e immagini in movimento dilatano e restringono il tempo, dove il quadro è uno specchio opaco, spesso senza immagine. Ho colto l'opportunità generata dal continuo confronto con i partecipanti al laboratorio per riflettere e comprendere come l'imparare una lingua non passi solo attraverso la scrittura, ma attraverso ciò che serve, ciò che è necessario per esistere".

Biografia

Caterina Erica Shanta (Germania, 1986) vive e lavora a Pordenone. Artista e regista, si è formata a Venezia dove ha ottenuto un Master in Arti Visive allo IUAV. Attualmente collabora con l'archivista e fotografo Rawsht Twana al progetto Twana Archive, sostenuto dal bando di produzione Italian Council (DGCC - Ministero della Cultura). L'artista indaga le immagini prodotte da altri per esplorare come queste siano connesse a contesti particolari e traumatici. Utilizzando materiali misti e rielaborati come video, filmati e foto d'archivio quale principale mezzo di espressione e campo di studio, la sua ricerca si concentra sulla ridefinizione delle immagini proprie dei linguaggi documentari. Ha lavorato in collaborazione con diversi professionisti come architetti, filosofi, scienziati (cfr. Terre Emerse, Calante), archivisti, accademici (cfr. Twana Archive Project, Palmyra), storici e non (cfr. Misha Archive, A History About Silence). La pratica di produzione dell'artista genera spesso archivi inediti come terreno di lavoro comune, basato su immagini, ricordi ed esperienze intorno a particolari e specifici temi di ricerca. Ha inoltre realizzato progetti collettivi e di impegno sociale, con l'obiettivo di ricollegare le narrazioni a luoghi e memorie, attraverso pratiche di laboratorio, open call e progetti a partecipazione aperta.

7.8 **L'allestimento**

L'allestimento è stato costruito come un percorso che affronta tappa dopo tappa alcune micro-tematiche che rientrano dentro al macro-tema delle migrazioni. Un percorso creato per accompagnare ogni singolo visitatore all'interno di un viaggio, fatto di confini, mare, sfruttamento, violenza, ma anche di identità, speranza e autodeterminazione. Le ripartizioni tematiche sono state contaminate da alcune "*opere-soglia"*, per cercare ed evocare un dialogo trasversale tra le singole opere, tra lo spazio e il pubblico, in modo fluido e non-limitato, sollecitando analogie visive e concettuali.

La mostra si apriva con l'unico presidio esterno, ovvero l'arazzo di 10 metri di Jonida Xherri '*O Italia, grande stivale, non cacciarmi di nuovo a pedate*'. L'opera installata al di fuori dello spazio espositivo, nella balconata del piano nobile della facciata principale del palazzo Grillo, era stata pensata come collegamento tra due temporalità differenti, quella di quando eravamo noi "italiani" a emigrare altrove, e quella di come sempre noi "italiani" pensiamo e definiamo i flussi migratori che giornalmente, da sud a nord e da est ad ovest, attraversano il nostro paese. In questa prospettiva, il significato dell'opera e le parole dell'artista *"da quando ho avuto il foglio di via dall'Italia, dentro di me è cambiato qualcosa, spesso mi sono sentita persa, come se non appartenessi più a nessun luogo"* ci aiutano a riflettere e ci invitano a cambiare paradigma; lo stesso che la seconda opera in mostra evidenziava, ovvero come bisogna ribaltare il punto di vista sulle migrazioni e azzerare le proprie convinzioni pregresse. Elementi centrali con cui si auspicava che il pubblico affrontasse il precorso mostra, ovvero con fluidità, sospensione e interscambiabilità. Non a caso l'opera '*Pelo libero'* di Agathe Rosa, che evocava l'inconsistenza del confine tra due stati della materia come l'aria e l'acqua, ribadiva quello che dal punto di vista fisico non esiste, ovvero la distinzione tra due corpi

e lo spazio che li separa. In questo senso le parole pronunciate dall'artista *"Ho sempre considerato ciò che fa confine 'fra due elementi, due stati' come uno spazio in sé, un luogo di risonanza e di dialogo"* ci aiutano a capire che se guardato da vicino e con le adeguate conoscenze e precisazioni, ogni fenomeno risulta chiaro e si rivela per quello che è, senza ricalcare logiche preimpostate e preconcetti.

La stessa risonanza che l'ironica opera '*Comunicazione istituzionale'* di Pamela Diamante smuoveva nelle teste del pubblico, illudendoli e ingannandoli con la frase *"... e allora eccola la soluzione, inviare tutti i migranti su Marte"* a cui buona parte del pubblico non sapeva stranamente come reagire, se considerarla vera o falsa.

Con l'aver messo sullo stesso registro narrativo verità e menzogna, l'artista è stata in grado di creare una narrazione corrotta, attraverso la voce fuori campo presa in prestito da un doppiatore, famoso per narrare documentari di divulgazione culturale e scientifica. L'elemento del vero e del falso diventa il collegamento per introdurre, quello che la "reale" comunicazione istituzionale, portata avanti dalla politica e dei media produce, ovvero un tipo di narrazione faziosa che non corrisponde sempre alla verità. Caso emblematico è quello di come viene oggi rappresentato il Mediterraneo; uno spazio di separazione tra aree geograficamente e socialmente distanti, che si figura come una barriera "naturale" che divide e tiene distanti popoli e culture. Al contrario, storicamente, il Mediterraneo è prima di tutto uno spazio di incontro, attraversamento e contaminazione tra soggetti diversi, malgrado le politiche confinarie europee e italiane lo stanno di fatto trasformando in un cimitero liquido.

Su questa scia l'opera '*Resto*' del collettivo Masbedo, si figurava come una messa laica, un rituale per omaggiare tutte le giovani vite inghiottite dal mare, vittime per avere sognato e desiderato una vita e un futuro migliore. Un battello che mostra e diffonde le immagini e i suoni di un pianista all'azione, durante una lunga navigazione, ci aiuta a riflettere come questa frontiera "*... nonostante gridi di secessione e volontà di 'integrazioni' anziché promuovere un vero multiculturalismo, e nonostante le tragedie che abbiamo visto consumarsi in questi anni – dai Balcani al Mediterraneo – risulta decisamente comico pensare che le frontiere restino immobili*". Le parole degli artisti introducono i significati presenti anche nell'opera '*The journey, migrant map'* dell'artista Rossella Biscotti, dove il Mediterraneo, inteso come cimitero liquido, necessiti di un monumento in memoria dei suoi morti sommersi. Sommerso come il grosso blocco di marmo collocato dell'artista sul fondale, in un preciso punto del Mediterraneo, per far "emergere" la portata e il peso del dramma.

Inoltre, come afferma l'artista *"con la mia arte cerco il confronto tra la memoria individuale e la storia",* che nel caso specifico dell'opera, viene espresso dall'immagine di una mappa rudimentale – disegnata a penna su un panello di legno – recuperata su una spiaggia di Lampedusa e usata sicuramente da un gruppo di migranti per la traversata su qualche barchino della fortuna. Strumentazione più che povera, che sottolinea come le grandi cifre pagate dai migranti per raggiungere l'Europa, non servano a coprire i costi di imbarcazioni adeguate, attrezzature e dispositivi volti alla loro sicurezza, ma vanno ad arricchire sistemi corrotti e mafiosi, interessati solo alle logiche del profitto.

Significati che emergono anche nell'opera '*Passing*' dell'artista Fiamma Montezemolo, che attraverso dei finti lingotti dorati, posti in ogni varco di collegamento tra una sala e un'altra, vuole farci riflettere, non solo sui costi spropositati che i migranti pagano per migrare, che con il "giusto" passaporto riuscirebbero e fare in pochissime ore e con una spesa economica irrisoria, ma anche di come, usando le sue parole "*la migrazione si trasforma man mano nella consapevolezza che la frontiera da abbattere non è solo quella tra Stati, ma anche quella che separa chi sa, da chi è oggetto del sapere".* Saperi trasversali e contaminazioni che fanno paura, a cui bisogna rispondere con un gesto d'arresa, come fatto dell'artista Bruna Esposito con l'opera '*Oltremare*'. Arrendersi al fatto che i confini sono solo geografici e politici e che le migrazioni, il fenomeno più antico dell'umanità, non si potrà in nessun modo arrestare, né con i blocchi marini, né quantomeno con la costruzione di muri. Entrambe le opere '*Passing*' e '*Oltremare*' riflettevano su uno dei nodi confinari più significativi del pianeta, quello tra Stati Uniti e Messico, non ha caso l'opera della Montezemolo è stata prodotta per essere esposta in una mostra sul confine di Tijuana, mentre l'opera dell'Esposito e stata girata nel mar del Venezuela, una terra e una popolazione che conosce bene l'emigrazione.

Le parole pronunciate dalla Esposito *"... nel 2014 rimasi folgorata guardando al telegiornale gli immigrati seminudi al loro arrivo a Lampedusa avvolti in coperte dorate, e con dolore colsi il paradosso di tanto splendore dorato su tanta miseria"*, ci aiutano anche in questo caso, non solo ad introdurre l'opera '*Black Med'* del collettivo Invernomuto, ma anche a cambiare prospettiva sul valore trasformativo delle migrazioni. Non solo povertà, orrore e miseria, ma anche una luce di innovazione e speranza, e di come in questa contaminazione si possa identificare la nuova modernità europea. Un mediterraneo nero, pensando non solo ai suoi morti, ma anche di come questa "negritudine" abbia profondamente e strutturalmente cambiato il "suono" e il "sentirsi" parte di una composizione più ampia.

"Il Mar Mediterraneo, un tempo percepito come un'entità capace di aprire a scambi e comunicazioni, è oggi lo scenario di accesi contrasti geopolitici. Zona eternamente critica, è campo di battaglia tra identità che sono sempre più complesse", le parole degli Invernomuto e i significati dell'opera, sulla scia delle riflessioni di Iain Chambers, ci aiutano a fare il collegamento con la seconda "*opera-soglia*" presente in mostra. Difatti in '*Porto Fuori'* dell'artista Eva Marisaldi, che anche in questo caso partendo da una riflessione del sociologo inglese "*siamo più abituati a pensare il Mediterraneo come luogo dove navigano merci più che esseri umani*" e sommato alle sue di riflessioni *"... a me piace prendere posizione, anche se laterale",* ci forniscono gli strumenti per leggere i contenuti espressi nell'opera. Le grandi navi container sullo sfondo di un porto, dove una piccola macchina acustica traballante prosegue a tentoni e con mille difficoltà su un molo, diventa la metafora per parlare "*dei pericolosissimi mezzi usati per il trasporto irregolare di preziosissimi esseri umani*", e dei "*sicurissimi mezzi usati per il trasporto regolare di oggetti inutili*". Il suono prodotto dalla scultura acustica, a tratti molesto e a tratti poetico, ci aiuta a identificare l'umanità e la disumanità che sempre più ci definisce come esseri umani capaci di connetterci gli uni agli altri.

Concetti individuabili anche nelle preziosissime miniature dipinte ad olio, solo apparentemente figurative, dell'opera '*Involointerra*' dell'artista Giuseppe Mirigliano, che attraverso la rappresentazione di corpi e storie migranti, vuole mostrare e renderci partecipi di tutta la fragilità di quegli istanti, tenuti insieme da una bellezza impossibile e delicata. Una riflessione sull'intima fugacità della storia, in un flusso incoerente di atti dispersi nel cosmo, come a sottolineare, evidente dalle parole dell'artista che *"in una società diseguale, il migrante che fugge dal dolore va incontro alla pena"*, la pena di chi con le bende agli occhi, accetta di vedere la storia in una sola prospettiva, non considerando l'autodeterminazione come spinta primordiale dell'essere umano.

Elemento fondamentale per leggere e comprendere le migrazioni contemporanee, dove il migrante non deve essere aiutato e accolto solo perché scappa da guerre e orrori, ma perché deve avere l'ambizione di realizzare ogni suo sogno e desiderio, liberandosi dalla schiavitù imposta dalla casualità dell'essere nato dal lato giusto o sbagliato del mondo.

La questione del corpo, a questo punto della narrazione e dell'allestimento diventava primaria, grazie e soprattutto all'opera divenuta manifesto – non solo della mostra – dell'arte migrante, ovvero "*Centro di permanenza temporanea"* dell'artista Adrian Paci, che attraverso la messa in scena di un'azione performativa, ha voluto tracciare la linea geografica, di appetenza e del colore, che quotidianamente subiscono i corpi migranti, ma soprattutto farci ragionare sul valore del passaporto, documento che nell'attestare chi siamo e da dove veniamo, determina verosimilmente il nostro futuro.

Le sue parole *"Il mio lavoro si colloca spesso in uno spazio intermedio, in un momento di transizione, su una soglia"* ci aiutano a riflettere trasversalmente sui corpi, gli stessi che l'artista Raziel Perin, ex studente di Paci**,** ci aiuta a definire con la sua opera "*Corpi liberi'*, creata durante il periodo pandemico tra le 4 mura del suo studio. L'opera apre ad un varco di riflessione sul desiderio e la necessità del corpo di potersi muovere liberamente nello spazio, e che la pandemia da covid 19 indiscriminatamente da razza, colore, ceto sociale e provenienza geografica ci ha costretto a ripensare. Questo per porre l'accento su come il corpo migrante vivi perennemente quel disagio, quell'isolamento e quella condizione di fragilità, che tutto il genere umano ha sperimentato per un brevissimo periodo. Le parole dell'artista *"essendo cresciuto tra l'Italia e la Repubblica Dominicana, la parte di me che si sviluppava in Italia rifiutava la mia parte nera, perché considerata impura, selvaggia, pericolosa, esteticamente brutta"* introducono altresì un'altra questione determinante, ovvero come la rappresentazione dei corpi abbia subito, antropologicamente parlando, un vero e proprio ridisegnamento e riconfigurazione semantica.

Sulla scia delle rappresentazioni dei corpi, l'opera '*Punteggiatura*' dell'artista Muna Mussie diventa un manuale da sfogliare, per leggere e visualizzare forme immaginifiche inedite; in questo senso la punteggiatura intesa come momento di pausa, come spazio di separazione e riflessività, per comprendere a fondo ciò che è stato appena letto e visto. Un'occasione, come ribadisce l'artista, per porre *"una riflessione seria e critica sulla migrazione contemporanea, contro il radicalismo, per un diverso modo di pensare alla cittadinanza, ai flussi migratori che stanno ridisegnando il nostro paesaggio"* e su come, solo affidando queste rappresentazioni agli oppressi e agli artisti, possiamo ambire ad una restituzione il più possibile reale e realistica di culture, sensibilità, attitudini e propensioni, utili a scardinare le retoriche narrazioni, che disegnano e raccontano il migrante solo

come un oppresso. Questioni che necessitano di un'apertura mentale, la stessa che era richiesta per provare a capire e familiarizzare con le parole di Walter Benjamin e Bertolt Brecht, che il collettivo artistico Claire Fontaine ha preso in prestito per comporre l'opera '*Affiches sans images (Commentaires aux poèmes de Brecht, 1939)*' e che, riportandola nero su bianco, voleva evidenziare come la società che respinge lo straniero, è la stessa che respinge il proletario e il ribelle. Come precisano gli artisti *"l'opera suggerisce anche che l'immigrazione e l'emigrazione non sono più semplici epifenomeni legati all'economia, ma sono esperienze esistenziali e percettive a sestanti",* elementi che aprivano e introducevano la sala dedicata al tema del lavoro, attraverso il susseguirsi di una serie di opere utili a chiarire alcune delle dinamiche che contraddistinguono sempre più il mondo del lavoro migrante e dello sfruttamento.

La prima opera '*En route to the South'* nata dalla collaborazione degli artisti Elena Mazzi e Rosario Sorbello, che ripotando le loro parole, *"racconta di apicoltura nomade e migrazione umana e di come api ed esseri umani condividano lo stesso destino"* ci aiuta a riflettere come questo destino, a tratti crudele, che rincorre logiche legate al profitto, ha trasformato la poetica dell'arnia in uno spazio di sfruttamento malato e senza regole. I tempi della natura vengono stravolti dall'uomo che, interessato solo alla produzione massiccia e non etica, ha riconfigurato le api operaie, in api operaie oppresse. Oppressi come i corpi dei lavoratori migranti, che per la mancanza di documenti adeguati, sono costretti a lavorare in nero e senza adeguate coperture sanitarie e assicurative, e con paghe ridicole, che rasentano e riaccendono memorie di schiavitù.

Le altre due opere presenti in sala, composte dalla serie di fotografie '*Ideologia e materia'* di Nico Angiuli e la scultura e la stampa '*Nero sangue'* di Binta Diaw, ci aiutano a riflettere attraverso un semplicissimo pomodoro, su alcune questioni fondamentali che caratterizzano lo sfruttamento del

lavoro e del corpo migrante. Un pomodoro rosso e una finta sacca di sangue, piena di sugo di pomodoro, tenuti da braccia nere, messe in relazione a dei pomodori neri, posti al fianco di un arazzo con ricalcati dei volti tratti dal manifesto della razza[39], sono gli espedienti usati singolarmente dagli artisti per le rispettive opere. Opere che se accostate espandono e si aprono a nuovi significati e riflessioni, proprio come quelle volute dalla linea curatoriale e dalla configurazione allestitiva, che mettendole in relazione ha generato un ulteriore chiave di lettura. Se nell'opera di Angiuli il riferimento allo sfruttamento del lavoro migrante passa come sostiene l'artista *"...questi ultimi stanno rivivendo le stesse condizioni di sfruttamento a cui erano sottoposti i lavoratori locali cento anni fa"* riferendosi ai braccianti italiani sfruttati dai grandi proprietari terrieri nel 900, nell'opera della Diaw *"...attraverso la presenza di due pomodori neri organici, coltivati e raccolti da braccianti migranti e alla presenza di corpi, visi, e sguardi di donne, uomini e bambini, tratti da La Difesa della Razza"* sembra riuscire a dare un volto a quelle braccia nere rimaste mutilate nelle fotografie di Angiuli. Retaggi culturali, che sia in una prospettiva che nell'altra, parlano di come il potere politico ed economico, siano in grado di definire e accettare lo sfruttamento e di come questo cambi forma col cambiare del tempo. La metafora dei pomodori organici che invecchiano nell'arco della mostra, oltre a rendere l'opera mutevole e non eterna, ci mostra come un corpo sfruttato, maltrattato e schiavizzato invecchi prima di un corpo tutelato.

Il percorso mostra proseguiva in una piccola sala, dove all'interno era possibile ammirare tre opere, una delle quali rientrava tra le "*opere-soglia*", che affrontavano la questione dell'identità nell'affermazione dei propri corpi. Corpi che risplendono, corpi che possono permettersi di brillare

[39] Il manifesto della razza del 1939 è un documento contenente i risultati di uno studio condotto da un gruppo di scienziati e docenti universitari fascisti, che affermava che "le razze umane esistono"

ed essere visti, ma specialmente corpi al quale non è concesso niente, e sono costretti a sparire e nascondersi. La prima opera su cui si soffermava l'occhio era '*Carpet*' dell'artista Ryts Monet, un finto tappeto composto da una metallina, dove erano stati dipinti sopra elementi decorativi persiani. Come sottolineato dall'artista *"Carpet è di fatto la rivalutazione d'una coperta termica, quella che i soccorritori adoperano durante le emergenze",* una coperta che quando viene indossata, oltre a trattenere il calore corporeo per favorirne il riscaldamento, rende visibile e fa brillare chi lo indossa.

Lo stesso luccichio che l'opera-soglia '*Me as a star (vallée étroite)*' di Cleo Fariselli enfatizzava, e che la stessa artista descrive *"in questa performance ballo indossando un costume fatto di materiali che riflettono la luce del sole. Ballando abbastanza lontano dalla videocamera appaio come un puntino luccicante e scintillante, indistinguibile come persona".* Un'opera che oltre al suo valore simbolico, è stata selezionata per il territorio dove e stata realizzata, ovvero una vallata nei pressi di Bardonecchia in Piemonte. Un luogo che per anni ha figurato un corridoio di passaggio delle rotte migranti che proseguivano verso la Francia, ma che per la sua pericolosità morfologica e climatica nei mesi invernali, è stata man mano bandita, favorendo e spingendo il flusso migrante nella vallata vicina di Claviere, in un percorso più semplice e sicuro. Il corpo del migrante impegnato nell'attraversamento irregolare del confine deve sparire, deve mimetizzarsi per non essere intercettato dalle polizie di frontiera, proprio come il soggetto dell'opera '*Cartografia dell'orizzonte / Trans-humus (Alex sul sentiero delle Marocche di Dro)*' dell'artista Francesca Marconi. *"Una sorta di mantello o coperta mimetica, è diventato pura natura, puro istinto, in piena continuità con il paesaggio circostante"* come ribadisce l'artista, per sottolineare e mostrarci come la negazione del proprio corpo avvenga in modi e modalità differenti, e di come questa – molto più che apparente – negazione dal contesto, abbia delle grosse ripercussioni anche a livello sociale e identitario.

Su questa scia, dove il confine si trasforma in spazio protetto e invalicabile, l'opera '*1XUnknown (1942-2018 to Fortress Europe with Love)*' dell'artista Margherita Moscardini diventa un assist per introdurre il tema dell'ultima stanza, ovvero quello dell'Europa. Come sottolinea l'artista *"...le fortezze furono volute da Hitler per difendere la 'Fortezza Europa' dall'esercito americano"*, ma quello che oggi rimane visibile a noi, sono degli enormi bunker in cemento armato, di forma e formato invariato rispetto a quando erano stati progettati e costruiti. L'idea del confine statico e fermo va in netto contrasto con i fenomeni naturali di erosione e movimento del suolo, che nel corso degli anni hanno di fatto "trasportato" questi ecomostri, in luoghi distanti rispetto a dove erano stati inizialmente costruiti. Un'opera che parla e allude, che quando non ci sono le radici – fondamenta in architettura – si verificano delle forzature ideologiche che creano dei profondi strappi identitari e comunitari.

Gli stessi strappi che l'opera '*Strappo alla regola'* dell'artista Serena Vestrucci ha voluto figurare, tagliando e cucendo decine e decine di bandiere europee, differenti per formato e gradiante colore. Differenti come i paesi che fanno parte di questa comunità, che solo grazie alla sua apertura e porosità è diventata nel corso dei secoli la grande Europa. *"Un'operazione potenzialmente infinita, un disegno che si muove per spostamenti"* come ci ricorda l'artista in relazione alla sua opera, ma che allude anche ai tanti strappi che permettono ai migranti di valicare i confini europei, favorendone di fatto la mobilità e gli spostamenti verso le loro mete di destinazione.

Il percorso espositivo si chiudeva con l'opera '*Il mio filippino: Tess'* di Liryc Dela Cruz. L'opera nonostante affrontasse il tema del lavoro, non era stata installata nella sala dedicata, in quanto avevamo ritenuto interessante mostrarla all'interno dell'hotel adiacente lo spazio. L'opera video,

visibile da una vetrata interna che univa otticamente i due spazi, mostrava una donna filippina alzare una tapparella, riassettare una camera da letto disfatta e richiuderla. Un video in loop, che ogni volta che ricominciava dal buio della scena, mostrava la stessa dinamica, e come espresso dall'artista ci invita a *"guardare più da vicino quei corpi familiari – anche se sconosciuti – che silenziosamente ci circondano all'interno dei nostri ambienti domestici rimanendo invisibili e trascurati".*

Il "*cinemino*"

Un'ambiente all'interno del percorso espositivo, denominato "*cinemino*", era stato adibito a sala proiezioni, dove giornalmente secondo una programmazione prefissata, era possibile ammirare le otto opere video e filmiche selezionate. Queste erano state pensate come "approfondimenti" alle tematiche trattate nelle sale adiacenti, per questo non sono rientrate nell'analisi statistica legata alle preferenze delle opere, in quanto per fruirne bisognava dedicare circa quattro ore in più, rispetto al tempo standard per visionare la mostra. La sala, attrezzata con dispositivi audio e video dagli alti standard performativi, tessuti fono e luce assorbenti e una comoda postazione che poteva ospitare cinque persone, ha figurato uno spazio di riflessione e stacco, rispetto al percorso lineare della mostra.

La programmazione si apriva con '*NYsferatu - Symphony of a Century'* il lungometraggio di animazione di Andrea Mastrovito, che come espresso dall'artista *"il conte si aggira sperduto per la città desolata con la sua bara in mano, portando con sé i suoi unici averi, e il suo percorso verso la speranza di una vita migliore è una metafora dell'immigrazione"*. Queste parole che alludendo alla condizione del vampiro, costretto a muoversi e vivere nell'oscurità, richiamano perfettamente la condizione del migrante, costretto anche in questo caso a muoversi e vivere nell'oscurità.

La selezione proseguiva con le uniche due opere video e filmiche, che era possibile ammirare sottoforma di fotografie nel percorso mostra. La prima era il video '*Centro di permanenza temporanea'* di Andrian Paci, visibile in un contesto intimo e capace di totalizzare l'esperienza, che richiamava perfettamente il volere dell'artista sia concettualmente che nella forma di restituzione dell'opera "*penso che abbiamo bisogno di maggiore silenzio e ascolto, di maggiore empatia e capacità di ripensare la vita al di fuori di certe inerzie e automatismi"*.

Mentre la seconda era '*Tretitoli*' il film di Nico Angiuli, legato alle serie fotografica '*Ideologie a materia*', che mostrava in una chiave metaforica e alchemica, la trasformazione del corpo italiano sfruttato, in corpo straniero sfruttato. "*Le battaglie dei braccianti del Novecento – che lottarono con*

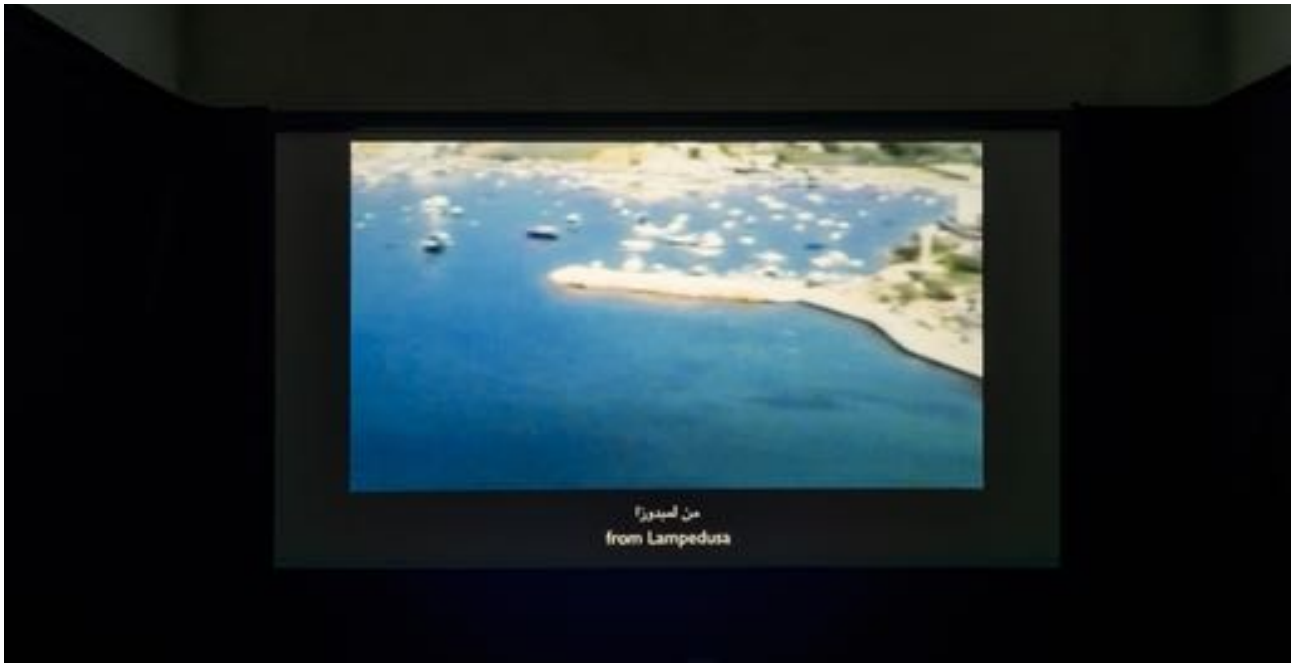
Di Vittorio[40] *contro il latifondismo – e quella dei nuovi braccianti locali, provenienti dal Ghana*" come ribadisce l'artista, ci aiutano a familiarizzare con qualcosa che oggi percepiamo come distante e lontano da noi, me che in un passato recente ci ha invece toccato da molto vicino.

Il quarto video in programma era invece '*MUM, I'M SORRY'* di Martina Melilli, opera delicatissima e struggente che mostrava come afferma l'artista *"...gli oggetti scelti come essenziali, come 'casa' da portare in un viaggio senza ritorno"*. Riferendosi agli oggetti recuperati e analizzati dalla polizia forense[41] sui corpi e nei vestiti dei migranti morti nel mediterraneo, per riuscire a identificare l'identità, e dare un nome e un cognome alle salme. Informazioni utili per avere una degna sepoltura, ma soprattutto per informare le famiglie d'origine dei deceduti, che nella situazione di perdita ci comunicazione e contatti, rimangono anche per anni nel limbo nell'incertezza, nell'ansia, nell'inquietudine, nel non sapere la fine dei loro cari.

La scaletta proponeva come quinta opera *"Sudeuropa*" del collettivo Iorio/Cuomo, che riferendosi alla descrizione mediatica che da decenni ormai viene associata all'isola di Lampedusa *"...questi presentavano l'isola come la frontiera più a sud d'Europa, assediata da una massa di clandestini"* ci aiutava a ripensare l'isola in una funzione differente, e del suo importante ruolo storico. Una terra franca, dove chiunque poteva sostare, ricaricarsi e mettere piede sulla terra ferma, ma soprattutto rifornirsi d'acqua, nell'enorme specchio blu del mediterraneo.

[40] Giuseppe Di Vittorio è stato un sindacalista, politico e antifascista italiano. Fondatore e segretario generale della CGIL fino alla morte.

[41] La Polizia Forense, o Polizia Scientifica è un'articolazione della Polizia di Stato italiana, specializzato nelle investigazioni tecniche e scientifiche nei campi della chimica, biologia e della fisica, oltre all'ausilio tecnico per le investigazioni tradizionali.



La selezione proseguiva con le due opere filmiche, distinte ma legate tra loro, '*LUMI/DUO*' e '*La città dentro*' del collettivo Zimmer Frei, per riaffermare come nonostante *"alcuni siano neri, altri bianchi, alcuni arrivano da molto lontano, altri hanno sempre vissuto qui, i film si costruiscono su questi principi di nuova conoscenza, adottando la pratica della decanonizzazione del corpo, sociale e fisico, e praticando un'esperienza di rielaborazione di somiglianze e differenze sempre relative"*.

La selezione proseguiva con le due opere filmiche, distinte ma legate tra loro, '*LUMI/DUO*' e '*La città dentro*' del collettivo Zimmer Frei, per riaffermare come nonostante *"alcuni siano neri, altri bianchi, alcuni arrivano da molto lontano, altri hanno sempre vissuto qui, i film si costruiscono su questi principi di nuova conoscenza, adottando la pratica della decanonizzazione del corpo, sociale e fisico, e praticando un'esperienza di rielaborazione di somiglianze e differenze sempre relative"*.

Due lavori che attraverso la negazione della vista, una legata alla cecità del personaggio del film e una legata all'assenza di immagini – ma solo sottotitoli – ci aiutano a riflettere che la questione identitaria, d'appartenenza e del colore, ha a che fare solo con la costruzione di un preciso immaginario, e che quando viene negato ogni parola assume un significato e un "colore" differente.

Su questa scia di significati, la programmazione proseguiva e terminava con l'opera '*Talking About Visibility'* dell'artista Caterina Erica Shanta, che attraverso un lavoro partecipativo con rifugiati persone dal passato migratorio, ha voluto scavare nelle loro memorie e riferimenti visuali. *"Quei ricordi di film, che dopo una lunga migrazione, forse non verranno più visti"* come sostiene l'artista, sono stati riattivati attraverso la visione collettiva dei film da loro selezionati – legati alla loro infanzia e ai loro luoghi di appartenenza – durante una serie di laboratori ideati dall'artista, al fine di lavorare

alla costruzione di nuovi immaginari collettivi nei termini di appetenza e integrazione in una società globale.

7.9 **Le metodologie adottate ai fini della ricerca**

La mostra d'arte contemporanea '*Io sono confine___I am border*' è stata costruita partendo da un preciso punto di vista curatoriale e allestivo, con l'obiettivo di parlare di migrazione attraverso il racconto generato dalla commistione visuale delle differenti opere. La stessa mostra è stata utilizzata sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo per fare ricerca sul tema migratorio, nel tentativo di "misurare" quali opere hanno avuto una maggiore capacità divulgativa ed esperienziale con il pubblico fruitore intercettato.

Come ribadito nella prima parte della tesi, sono tre i macrosistemi dell'arte da me individuati, riconducibili a tre distinti approcci operativi e di riferimento. Ed è per questo che ho voluto utilizzare lo stesso parametro numerico, nell'individuare tre categorie in cui far rientrare le opere selezionate: la prima, è quella di un'arte altamente comunicativa e immediata, che ha la capacità di risolversi nell'istante in cui la si guarda; la seconda, è un arte con buone capacità comunicative, ma che necessità di uno sforzo intellettuale per essere pienamente compresa; la terza è un'arte dalle scarse capacità comunicative, che necessita, non solo di uno sforzo intellettuale per essere compresa, ma anche di un tempo di approfondimento, che solitamente avviene tramite testi, audio e video che compongono l'opera. Queste classificazioni non presuppongono che un approccio sia migliore dell'altro, ma sono utili ad evidenziare come ogni linguaggio nasce da precise volontà e sensibilità. Per questo mi preme sottolineare, come tutti gli artisti selezionati, anche se collocabili in differenti sistemi dell'arte, dato che alcuni rientrano anche nel sistema commerciale fatto di gallerie più o meno rilevanti, mentre altri rispondono solo a progetti di un elevata missione culturale, tutti appartengono ad una fascia altamente professionalizzata e formata, verificabile in primis dai loro curriculum. Artisti che godono di un ampio riconoscimento nazionale e internazionale, e che si sono formati o "deformati" nelle migliori accademie di belle arti, istituti d'arte e centri d'arte, università italiane ed europee, ma soprattutto perché si sono contraddistinti negli anni per la qualità, l'originalità, la profondità e la coerenza del loro lavoro e delle loro ricerche, non vendendosi al mercato, ma facendo in modo che il mercato si adattasse al loro lavoro.

Ogni sala e nucleo tematico della mostra, era formato da una serie variabili di opere – da due a quattro – che ricalcavano le tre classificazioni precedentemente espresse, al fine di rendere evidente, non solo le differenti tecniche e linguaggi, ma soprattutto la capacità divulgativa di ogni singola opera. Questi elementi sono stati indagati attraverso differenti approcci metodologici, quali il questionario, la mediazione culturale museale e l'osservazione partecipante.

7.9.1 **La costruzione del questionario**

Ai fini della ricerca è stato impostato un questionario, con l'idea di sottoporlo al pubblico fruitore della mostra. Questo è stato creato seguendo un preciso ordine per la raccolta anonima di dati e preferenze, ed è stato essenzialmente suddiviso in cinque parti: una per individuare il tipo di pubblico intercettato; un'altra per capirne la familiarità con le mostre d'arte; un'altra ancora per capirne il posizionamento su alcune tematiche politiche e sociali che l'arte contemporanea affronta; un'altra per raccogliere le preferenze delle opere in mostra, e più in generale sulla capacità della mostra nell'essere riuscita o meno a creare una diversa consapevolezza del fenomeno migratorio; ed infine un'ultima parte, a risposta aperta, che invitava i fruitori, a segnalare nel primo spazio le opere di altre artiste e artisti che avevano affrontato tematiche migratorie nelle loro rispettive opere e progetti, e nel secondo spazio a lasciare il loro contatto mail, qualora avessero voluto rimanere aggiornati sull'evoluzione del progetto mostra e la costruzione dell'archivio online visibile su https://www.artsonthemove.org/

La prima parte è stata formulata per raccogliere informazioni personali legate al pubblico della mostra attraverso quattro domande di natura biografica: *"Con quale genere si identifica?";* "*In quale fascia d'età si colloca?";* "*Qual è il suo livello di istruzione?";* e ancora "*Qual è la sua condizione professionale"*. Domande utili a identificare il tipo di utenza che la mostra è stata in grado di attrarre durante il periodo di apertura.
La seconda parte è stata formulata per raccogliere dati relativi alla familiarità del pubblico con l'arte e più in generale con quella contemporanea, attraverso due domande: "*Quante mostre d'arte visita approssimativamente nell'arco di un anno?";* e "*Quante nello specifico di arte contemporanea?".* Domane utili a capire, in un contesto come quello genovese, la familiarità del pubblico con l'arte contemporanea, dato che negli ultimi anni le politiche culturali cittadine hanno propenso più verso l'arte classica e moderna, non lavorando, investendo e educando ai linguaggi del contemporaneo.
La terza parte è stata formulata per raccogliere dati relativi al posizionamento del pubblico, sul ruolo sociale e politico dell'arte, attraverso tre domande: "*Pensa che l'arte visiva possa avere una valenza sociale e politica?"; L'acronimo artivismo, che mette insieme le parole 'attivista' e 'artista', delinea un'arte da un esplicito contenuto politico e sociale. Pensa si possa fare attivismo attraverso l'arte?";* e per finire *"Pensa che una mostra d'arte contemporanea possa contribuire a innescare un ragionamento critico e alternativo sul tema migratorio, rispetto a quello imposto dai media e dalla politica?".* Tre domande utili a capire la familiarità del pubblico con alcune delle istanze più rilevanti

e considerate nell'arte contemporanea, ovvero il ruolo sociale e politico di quell'arte, che cerca anche attraverso l'estetizzazione, di riflettere trasversalmente sul presente.

La quarta parte è stata formulata per raccogliere dati strettamente legati al gradimento delle opere in mostra, attraverso due domande: "*Quali opere in mostra hanno stimolato in lei maggiormente una riflessione sul tema affrontato?"* con la nota che potevano barrare anche più opere dell'elenco; e "*Secondo lei, la mostra Io sono confine / I am Border riesce nello scopo di creare una diversa consapevolezza sul tema migratorio, rispetto alle narrazioni mainstream?".* All'elenco completo con nomi artisti, titolo opera e data di esecuzione, era affiancata nel foglio di sala una planimetria, in modo da saper identificare facilmente il riferimento all'opera e la sua collocazione. In questa parte era inoltre aggiunta un'ulteriore lista con inserite le otto opere filmiche, situate all'interno dello spazio denominato "*cinemino*", ma che per scelta le preferenze apparse in questa parte del questionario non sono rientrate nell'analisi delle opere, in quanto sono state visonate da un numero limitato di pubblico.

La quinta e ultima parte è stata invece formulata come domanda aperta dove poter segnalare, altri artisti e opere, e contatti personali, attraverso due domande: "*Quali altre ricerche artistiche o artiste e artisti legati al contesto italiano suggerirebbe di inserire nell'archivio online artsonthemove.org"?* e ancora*, "Nell'eventualità decidesse di essere contattata per la compilazione estesa del questionario. inserisca nello spazio a seguire la sua mail".*

IO SONO CONFINE

I am border

Con quale genere si identifica?
- una donna
- un uomo
- non binario
- no so

In quale fascia d'età si colloca?
- dai 14 ai 19
- dai 20 ai 29
- dai 30 ai 39
- dai 40 ai 49
- dai 50 ai 59
- dai 60 ai 69
- dai 70 ai 79
- dai 80 ai 89
- oltre i 90

Qual è il suo livello di istruzione?
- Senza istruzione/ Scuola primaria non completata
- Istruzione primaria
- Istruzione Secondaria
- Istruzione superiore professionale o tecnica
- Laurea triennale
- Laurea Specialistica
- Master
- Dottorato
- Altro_____

Qual è la sua condizione professionale?
- studente
- lavoratore dipendente (no dirigente)
- lavoratore autonomo/professionista
- dirigente
- imprenditore
- militare
- casalinga/o
- pensionata/o
- in cerca di occupazione
- altro

Quante mostre d'arte visita approssimativamente nell'arco di un anno?
- Nessuna
- Meno di 5
- Più di 5
- Più di 10

Quanto nello specifico di arte contemporanea?
- Nessuna
- In buona parte
- Tutte

Pensa che l'arte visiva possa avere una valenza sociale e politica?
- Sì
- No
- In parte

L'accostamento artivismo, che mette insieme le parole "attivista" e "artista", delinea un'arte da un esplicito contenuto politico e sociale. Pensa si possa fare attivismo attraverso l'arte?
- Sì
- No
- Non so

Pensa che una mostra d'arte contemporanea possa contribuire a innescare un ragionamento critico e alternativo sul tema migratorio, rispetto a quello imposto dai media e dalla politica?
- Sì
- No
- Non so

Quali opere in mostra hanno stimolato in lei maggiormente una riflessione sul tema affrontato? (segnalare anche più opere)
- 1 Jurnida Xhemi, O Italia, o grande sfinge, non cascarmi di nuovo a pezzetti, 2019
- 2 Agathe Rose, Pelo/cavo, 2016
- 3 Pamela Diamante, Comunicazione istituzionale 2016
- 4 MASBEDO, Resto, 2021
- 5 Rossella Biscotti, The Journey Migrant Map, 2016
- 6 Pamela Montezemolo, Passing, 2017-ongoing
- 7 Bruna Esposito, Otherness, 2006-2016
- 8 Invernomuto, (re)Armed.invernomuto.info, 2021
- 9 Eva Marisaldi, Enrico Serotti, Porto fuori, 2007
- 10 Giuseppe Minghetti, INVOLONTIERRA, 2017
- 11 Adrian Paci, Centro di Permanenza temporanea, 2007
- 12 Razel Perin, Corpi ribelli, 2020
- 13 Muna Mussie, Purtroppoterra, 2018
- 14 Claire Fontaine, Affiches sans images (Commentaires aux polemos de Brecht), 1930), 2007
- 15 Elena Mazzi, Rosario Sorbello, En route to the South, 2015
- 16 Nico Angiuli, Ideologia e materia, 2015
- 17 Binta Diaw, Nero Sangue, 2020-2022
- 18 Rafa Monet, Carpet, 2016
- 19 Cleo Fariselli, Me as a star (Valle Ebrale), 2021
- 20 Francesca Mancini, Cartografia dell'erizontes/Trans-humus. Atlas sul sentiero delle Marocche di Dro, 2019
- 21 Margherita Moscardini, Unknowns (1942-2018, to Formiss Europe with Love), 2012-2018
- 22 Serena Vestrucci, Strappo alla regola, 2013
- 23 Lryc Dela Cruz, Il mio Nippins, Tess, 2021

CINEMINO
- Andrea Mastrovito, Nitrofenaru - Symphony of a Century, 2017
- Adrian Paci, Centro di Permanenza temporanea, 2007
- Nico Angiuli, Tre Idoli, 2015
- Martina Melilli, MUM. I'M SORRY, 2017
- Maria Ionut/Raphaël Cuomo, Sudeuropa, 2005-2007
- ZimmerFrei, La città dentro, 2020
- ZimmerFrei, LUMI [DUO, 2020
- Caterina Erica Shanta, Talking About Visibility, 2021

Secondo lei, la mostra *Io sono confine / I am border* riesce nello scopo di creare una diversa consapevolezza sul tema migratorio, rispetto alle narrazioni mainstream?
- No
- Sì

Quali altre ricerche artistiche o artiste legate al contesto italiano suggerirebbe di inserire nell'archivio online artsonthemove.org?

_____
_____
_____
_____
_____
_____

Nell'eventualità decidesse di essere contattata per la compilazione estesa del questionario, inserisca nello spazio a seguire la sua mail

_____

Figura 29 Questionario fronte e retro

7.9.2 **Dalla mediazione culturale "*museale*", all'osservazione partecipante**

Durante il periodo di apertura della mostra è stato offerto il servizio della mediazione culturale alla maggior parte del pubblico pervenuto, con l'intento di creare un dialogo tra quello che la mostra figurava e la narrazione che ne avevamo dedotto. Questa è stata particolarmente utile, attraverso il dibattito generato e il continuo confronto, per applicare la metodologia dell'osservazione partecipante ai vari soggetti che la mostra è stata in grado di attrarre. Molto spesso quando sentiamo parlare di mediazione culturale, o proviamo a ricercarne il significato, scopriamo che "*il mediatore culturale è una figura professionale che ha il compito di facilitare l'inserimento dei cittadini stranieri nel contesto sociale del Paese di accoglienza, esercitando la funzione di tramite tra i bisogni dei migranti e le risposte offerte dai servizi pubblici*". Se alla figura del mediatore culturale accostiamo invece la parola museale, smettiamo di trovare definizioni standard e univoche, ma tante diverse che si aprono a differenti letture e interpretazioni. Una figura che solo negli ultimi anni, anche in Italia, sta trovando operatività all'interno delle nostre istituzioni museali pubbliche e private, e che trasversalmente opera in più rami, da quelli pedagogici, a quelli culturali e sociali, in un'ottica di interscambio tra i diversi compartimenti che un'istituzione museale dovrebbe avere. Un ruolo per concepire un nuovo modo di conoscere un museo e le sue collezioni, facilitando non solo l'accesso al suo patrimonio artistico, ma anche l'interazione con il progetto culturale che sta dietro. In questa chiave, il ruolo del pubblico e delle collaborazioni che il museo può mettere in atto con esperti del settore, università, accademia, può rappresentare, come già successo in alcune istituzioni museali europee, una concezione che tenga aperta sul tavolo una vera mediazione culturale. Ed è in questo senso che la figura del mediatore culturale si sta imponendo, non come una semplice guida in grado di narrare e riportare quello che i curatori o direttori dei musei hanno deciso di mostrare, ma come interlocutore in grado di dialogare costantemente con il pubblico.

Il museo permanente, ma anche le mostre temporanee, si riorganizzano sempre più, da un'organizzazione estetica e tematica, ad un'organizzazione parentale, in modo da riuscire a costruire visoni e narrazioni inclini alle contaminazioni e stratificazioni tipiche della cultura contemporanea. Un approccio che sulla scia del famosissimo *Mnemosyne*, l'atlante delle immagini di Aby Warburg, che accostando materiali solo apparentemente contrapposti, riusciva a far dialogare mondi lontani. In questo senso, la mostra e la mediazione che siamo riusciti a costruire è stata delineata da un percorso dinamico, aperto e volto a innescare domande e riflessioni per mettere in discussione quello che stavamo ammirando e provando a comprendere, ma soprattutto riflettere su tutti quegli elementi che mi hanno spinto a sperimentare questa forma alternativa per fare osservazione partecipante.

7.9.3 **La somministrazione dei questionari**

Ad ogni fruitore intercettato in mostra, arrivato singolarmente o in gruppo, sono stati forniti un foglio di sala in formato A3 (Figure 30 e 31), con all'interno il questionario in formato A4 (Figura 29). Stampati su entrambi i lati questi documenti sono stati consegnati e spiegati, in modo da far capire a tutti come orientarsi nello spazio, ma soprattutto come identificare le opere che una volta terminata la visita della mostra avrebbero dovuto marcare sul questionario. Queste erano state numerate, sia nel foglio di sala che nel questionario, per riuscire a identificarle anche autonomamente; dato che tutto il pubblico che ha visitato la mostra non ha voluto o ricevuto la mediazione culturale. Capita difatti che il fruitore abituato a vedere tante mostre o con adeguate conoscenze a riguardo, preferisca vedere in autonomia una mostra, avvalendosi per i vari approfondimenti, degli apparati informativi che la mostra mette a disposizione, come il foglio di sala, le didascalie e le schede approfondite delle opere; che nel nostro caso erano distribuite in ogni sala, al fianco delle singole opere, in italiano e inglese.

Figura 30 Foglio di sala, fronte.

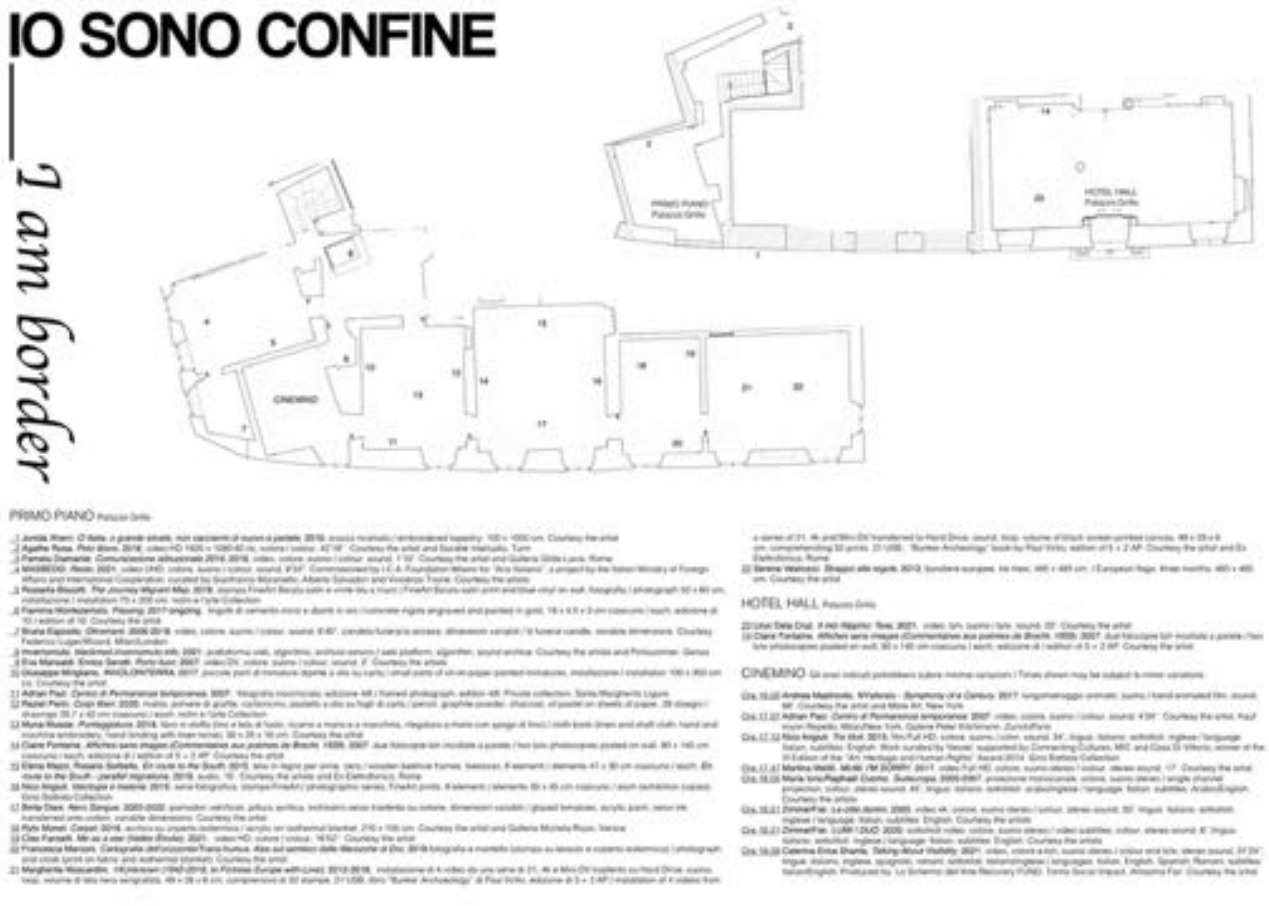


Figura 31 Foglio di sala, retro.

Se una parte del pubblico, specialmente nei turni di apertura ordinaria pomeridiana, ha gestito in autonomia la visita della mostra, posso invece affermare che tutti i gruppi organizzati nei turni straordinari mattutini con le scuole – dalle terze medie alle scuole dottorali –, hanno sempre ricevuto la mediazione culturale, dato che la mostra era aperta esclusivamente per loro. In questi casi l'organizzazione è risultata più semplice e fluida da gestire, in quanto ad ogni gruppo spiegavo passo dopo passo ogni dettaglio della mostra, accompagnandoli fino alla compilazione del questorio. Al pubblico autonomo invece, veniva anche in questo caso consegnato il plico contenente il foglio sala e il questionario, spiegando brevemente loro come muoversi e compilarlo, ma a tutti per diverse ragioni non è stata garantita la possibilità della mediazione. Alcuni come ribadito hanno preferito fare tutto in autonomia, altri invece nonostante desiderassero la mediazione non sono riusciti ad averla, in quanto banalmente arrivare in un momento in cui stavo offrendo il servizio ad altri spettatori, mi impediva di ripeterlo ad altri. Un fattore dipeso dalla scarsità dei mediatori coinvolti, che oltre a me è stata effettuata da quattro studentesse del triennio di '*Didattica dell'Arte'* dell'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova. Formate e partecipi anche nelle fasi dell'allestimento, sia dal sottoscritto che dal continuo scambio con gli artisti e il gruppo curatoriale, le studentesse coinvolte tramite stage curricolare mi hanno accompagnato singolarmente nei turni pomeridiani dal mercoledì al venerdì, e

in coppia il sabato e la domenica, quando l'affluenza era maggiore. Considerando però che una figura era sempre tenuta ad accogliere il pubblico, per la consegna del questionario e le spiegazioni base, oltre al successivo recupero dei questionari compilati, la mediazione è stata quasi sempre effettuata dal sottoscritto. In alcuni casi i fruitori hanno preferito aspettare che finissi il turno precedente della mediazione, per riceverla in un secondo momento, favorendo più volte la formazione spontanea di piccoli gruppi, altri invece per mancanza di tempo nonostante la desiderassero sono stati costretti a fare tutto in autonomia, utilizzando con malumore e solo a tratti i materiali informativi messi loro a disposizione. Chi ha voluto e aspettato anche più di un'ora per ricevere la mediazione, mi sono reso conto che lo ha fatto per diverse ragioni, problemi nell'orientarsi nella mostra, affaticamento nel leggere i materiali informativi, ma soprattutto per pigrizia. Per la maggior parte dei fruitori la mediazione ha rappresentato un modo per godersi pienamente l'esperienza, e potersi lasciare accompagnare in un viaggio senza preoccuparsi delle coordinate, e favorendo un livello relazionale più ampio e vasto possibile nel far domande di qualsiasi natura, sia artistica che legata al tema della migrazione. A tutti come ribadito è sempre stato chiesto di compilare il questionario, e fortunatamente quasi tutti hanno sempre accettato di farlo, tranne durante l'inaugurazione, dato che la massiccia presenza di pubblico ha fatto saltare ogni schema di presentazione del progetto sia artistico che sociale. I gestori dello spazio espositivo hanno stimato una presenza di circa 1000 visitatori solo nelle 6 ore di apertura dell'inaugurazione, trasformando di fatto le nostre figure e i nostri ruoli a quelli di semplici guide – con spiegazioni base e veloci – e guardia sale per evitare che venissero danneggiate alcune opere. Nonostante questo, quell'occasione rimane, come sottolineato nell'introduzione, altamente significativa in termini di presa di posizione e partecipazione, che non ha fortunatamente influito sull'esito della ricerca, dato che nei restanti giorni dell'apertura della mostra, siamo riusciti a raggiungere un altrettanto numero elevato di visitatori e di questionari correttamente compilati.

7.9.4 **Sul libro firme, tra messaggi lasciati e appunti presi '*stile diario di campo*'**

Il libro firme, posto su un tavolino con a fianco una penna all'interno dello spazio, era stato lasciato per raccogliere commenti e impressioni in relazione alla mostra. Lo stesso libro, sul lato opposto, era stato invece utilizzato da me e dalle stagiste per annotare, stile diario di campo, gli episodi più significativi che si sono verificati durante la mediazione culturale e l'accoglienza del pubblico in mostra. Ci tengo a precisare però, che sono stati pochissimi i commenti e le impressioni raccolte sul libro firme da parte del pubblico, ma considerando che ad ogni visitatore era stato chiesto lo sforzo di compilare il questionario, ne comprendo le ragioni. Bisogna aggiungere, come vedremo nel capitolo successivo, che molti spettatori hanno però usato il questionario come taccuino per lasciare

commenti di diversa natura, sostituendolo al ben più tradizionale libro firme. Tra i commenti lasciati, quasi esclusivamente come elogio alla mostra e ringraziamenti di varia natura si legge per esempio: un commento di Paola che dice "*Ci si dovrebbe, più spesso, sentire così vicini…*"; ed ancora Francesca "*Mostra molto interessante e bella! Complimenti!*"; oppure un gruppo di amici che firmano collettivamente come Ila-Miche-Sara-Enrico "*E' stata un'immersione di storie intense e importanti…Grazie! Ed è stato un onore ritrovare Krosravi tra i visitatori!*"; ed ancora una coppia Lea e Bettina scrivono "*Questi scontri di suoni ed immagini che ci riportano a quel senso primordiale di pace e libertà!! Bellissima esperienza immersiva. Grazie*"; c'è chi in maniera anonima ha voluto invece scrivere "*Un caro saluto dal Belgio*" come a sottolineare la sua provenienza geografica, ed ancora "*Thank you all*", "*Meravigliosa. Grazie*" e un commento anche in lingua araba che diceva "*Mi hanno colpito alcune frasi tue. Molto bello, mi ha stupito, questa mostra è adatta a tutti*"; fino ad un commento di rammarico "*Bella, peccato non aver avuto il tempo di vedere tutta la programmazione nel cinemino*". Come espresso precedentemente quello del "*cinemino*", allestito all'interno del percorso mostra, è stato un esperimento per capire quanto e in che forma al pubblico interessava approfondire i temi della mostra; anche se tirando le somme, sono state pochissime le persone che sono ritornate per vedere uno o tutti i film in programmazione. Anche se ci tengo a precisare che in quei pochissimi casi in cui alcuni fruitori sono ritornati, sono riuscito ad attuare gli obiettivi che mi ero prefissato per il "*cinemino*", ovvero un luogo da frequentare, che potesse stimolare un dialogo approfondito, tra me e il pubblico, ma soprattutto tra il pubblico stesso, riguardante i temi trattati dalle opere. L'episodio più rilevante riguarda una studentessa, arrivata la prima volta con la sua classe di terza media e tornata successivamente altre due volte accompagnata dal padre per visionare tutti i film, dato che aveva deciso di fare la tesina proprio sulla mostra e sul tema delle migrazioni. E ancora un gruppo di studentesse, tornate diverse volte a gruppi variabili, afferenti al biennio di beni culturali dell'Università di Genova, con cui siamo riusciti a sviluppare un vero e proprio dialogo e scambio. Un esperimento non del tutto riuscito nella forma che avevo immaginato, anche se i film sono stati quasi sempre presi in considerazione e fruiti durante i momenti di visita in mostra, o alla fine o nell'attesa di attivare una nuova mediazione.

Per quanto riguarda gli episodi più significativi, che si sono verificati durante la mediazione culturale e l'accoglienza del pubblico, sperimentando e attuando la metodologia dell'osservazione partecipante – in questa particolare etnografia all'interno del dispositivo mostra –, posso aggiungere che sono stati davvero tanti quelli degni di nota. Annotati sul retro del libro firme in forma anonima, stile diario di campo, riporto a seguire quelli più significativi, accostandoli e mettendoli insieme in ordine tematico,

più che temporale, in modo da far emergere come alcune dinamiche si sono presentate, con soggetti affini per genere, età e formazione.

Per esempio, è capitato un paio di volte che signore sulla settantina, quando entravano in mostra e capivano la tematica, fuggivano via senza neanche vederla. In uno dei due casi non hanno neanche voluto rivolgerci la parola, nell'altro ricordo ancora questa coppia di amiche, impellicciate e con un barboncino al guinzaglio, che quando hanno sentito la parola migrazioni si sono inorridite. Ho provato a parlare con loro per capire le motivazioni per cui non volevano vedere la mostra e far parte della ricerca, ma ho ricevuto solo risposte vaghe del tipo "*ho problemi agli occhi, per questo non riesco a compilare il questionari*o", e ancora "*non voglio condividere informazioni sensibili*". Faccio notare che il questionario è anonimo e che potevano benissimo mischiarlo loro stesse tra gli altri questionari compilati, se non volevano che individuassimo le loro risposte, e aggiungo che ero molto interessato al loro punto di vista. Una di loro risponde in malo modo dicendo "*una mostra non dovrebbe trattare queste dinamiche*", e abbracciando l'amica si dirige verso l'uscita, accusandomi ad alta voce "*voi ingannate la gente con questo tipo di mostra*", e per concludere gettano sul tavolino dell'ingresso i materiali informativi e i questionari. Quello che mi colpisce di questi due casi è l'età anagrafica e il genere, perché si distacca della maggior parte delle loro coetanee che a fine mostra venivano sempre a complimentarsi e a spendere importati parole, del tipo "*bellissima mostra*" "*molto forte*", "*grazie per quello che fate*" e in alcuni casi terminavano la visita addirittura commosse, evidentemente provate dall'esperienza e dalla nostra mediazione. Una fascia d'età particolarmente sensibile al tema, specialmente quando veniva fornita la mediazione culturale; mentre quanto non si riusciva, perché arrivati in mostra in momenti in cui c'era tanta gente e hanno dovuto visionare la mostra autonomamente, sono emerse diverse criticità. C'è chi banalmente è andato via con la promessa di ritornare in un altro momento, c'è invece chi vedendola in autonomia ha voluto sottolineare che "*era una mostra difficile da capire*", oppure "*che non ci avevano capito niente*", ed ancora un gruppo di signore che ci hanno riferito "*non si capisce ancora niente, nonostante ci state spiegando la tematica della mostra*" dato che provavamo a capire quali, secondo il loro punto di vista, erano gli elementi poco comprensibili e fuorvianti. Tra questi, specialmente tra gli uomini, c'era chi rimaneva esterrefatto e molto perplesso sul fatto che le opere di artisti contemporanei potessero trattare un argomento del genere, che non ne vedevano la ragione, e che a loro modo di vedere "*l'arte deve occuparsi di altro, del bello*", oppure "*l'arte deve farmi sognare*", "*l'arte deve dare speranza*" ed ancora che ci ha tenuto a sottolineare che "*l'arte non deve sostituirsi alla sociologia e alla politica*". Tra chi ha voluto non solo criticare, ma anche argomentare, c'è ad esempio un signore sulla sessantina che a fine percorso mostra ha detto "*una mostra pesante, devo andare via perché sto male*", e ha aggiunto "*io vedo tante mostre e non ho bisogno della mediazione culturale, voi volete incupirmi con*

questa mostra, mentre io voglio essere felice, per questo vado via, e non voglio neanche compilare il questionario. L'arte dovrebbe metterti felicità…". In quel preciso momento, mentre lo accompagnavo verso l'uscita, mi sono venute in mente le parole dell'ex presidente del consiglio Giuseppe Conte, che durante il periodo pandemico, parlando del decreto rilancio e dell'aiuto anche alla categoria degli artisti aveva testualmente detto "*i nostri artisti che ci fanno divertire*". Un pensiero molto probabilmente ancora altamente sentito e condiviso, da parte della popolazione che associa l'arte all'intrattenimento, anche se, come il caso di un'altra signora anziana che gentilmente a metà percorso mi dice "*preferisco interrompere la visita e andare via, la mostra è troppo vera*", e continua dicendo "*sarà l'età ma adesso vedo le cose con altri occhi, tutta questa verità è molto interessante da scoprire ma mi fa soffrire*". In quel momento non ho potuto far altro che accompagnarla all'uscita e ringraziarla per la sua sincerità, ma quell'episodio mi ha fatto profondamente riflettere su come dovevo fare la mediazione, e di come potevo adattarla in base al tipo di pubblico che avevo dinanzi.

Ci sono anche quelli particolarmente ostici, come ad esempio una coppia che si era presenta come amanti dell'arte e abituali frequentatori di mostre, e ci hanno anche tenuto a precisare che erano ecologisti e europeisti; durante la mediazione il maschio della coppia tira fuori una battuta tra il comico e il drammatico, che riferendosi all'atmosfera a tratti buia della mostra – data la presenza di tante opere video – dice "*Ambiante buio… mostra per neri*" scaturendo delle grosse e grasse risate tra lui e la compagna. Al mio non reagire alla battuta, dato che avevo mantenuto un tono neutrale, dimostrano di essere offesi, e lanciando i materiali informativi sul pavimento vanno via scocciati, affermando che non si può più fare ironia e che bisogna essere meno seri.

Nella categoria degli esperti d'arte, artistoidi ed insegnati d'arte di vecchia generazione e concezione; c'è chi si interessa solo dello spazio espositivo, perché vorrebbe esibire le sue opere all'interno, senza considerare minimamente le opere presenti e le tematiche; c'è ancora chi dichiara di aver smesso con l'arte perché "*troppo distante dalla realtà*" e che il suo ultimo intervento come denuncia era stato quello di versare secchi di pittura in terra in una galleria, mi sento di aggiungere ironicamente, un intervento pregno di realtà; ed ancora c'è chi invece come una ex docente del liceo artistico di Genova ci tiene a precisare dopo aver voluto vedere la mostra in autonomia, che era "*incomprensibile e criptica come tutta l'arte contemporanea*" e che non sopporta più niente. Anche la mia spiegazione, che stavo provando a dargli per innescare un dialogo gli dà fastidio, accusandomi di essere altezzoso e arrogante e che potevo parlare per giorni ma non sarei stato in grado di fargli capire niente, dato che "*le opere sono difficili, contorte, articolate*" e aggiunge che "*l'arte ha perso la capacità comunicativa*". Non c'è stato modo di provare a chiarire e approfondire, dato che anche in questo caso è andata via frettolosamente ed evidentemente scocciata. Una coppia di giovani studenti che avevano assistito allo sproloquio della ex docente, una volta andata si sono avvicinati per riferirmi

che per loro la mostra era estremamente chiara, nonostante la complessità delle tematiche trattate nelle differenti sale e dal numero cospicuo di opere. Aggiungono che da quel poco che sono riusciti ad ascoltare dalla mia mediazione, fatta ad un altro gruppo di persone, si sentiva una profonda conoscenza e un sincero trasporto sia nei confronti delle opere che delle tematiche trattate. Mi ringraziano più volte e vanno via con gli occhi pieni di gioia. Lo stesso tipo di entusiasmo che ho percepito nella maggior parte di giovani e giovanissimi passati in mostra, che hanno sempre voluto lasciare messaggi di apprezzamento e stima per i temi trattati. Un ragazzo mi ha più volte detto grazie per avergli fatto scoprire come "*l'arte può essere utilizzata come strumento per veicolare messaggi ed aiutare a fare conoscenza*"; c'è ancora chi in gruppo ringrazia per l'esperienza, definendola come un "*viaggio immersivo e cosciente dentro le migrazioni, che ci vengono sempre e solo raccontate in un modo diverso*", e hanno aggiunto che tornavano a casa profondamente cambiati; ed ancora una ragazza di circa vent'anni, che ci tiene a ribadire "*frequento poche mostre di arte contemporanea, ma se sono tutte così inizierò a vederle tutte*". Spiego che aimè, non tutta l'arte e non tutte le mostre rispondono a questi standard qualitativi, sia per gli artisti coinvolti che per la linea curatoriale, ma basta informarsi bene tramite appositi canali per trovare progetti di mostre interessanti.

Tra i gruppi passati in mostra ricordo ancora un gruppo di ragazzi down, che con i loro tutor e operatori sociali visitavano frequentemente le mostre presenti in città. Con loro ho sperimentato la mediazione più lunga e intensa, dato che è durata più di tre ore, e sono stato letteralmente invaso da domande di ogni tipo. Hanno voluto sapere tutto, sia sulle tecniche delle opere, come si facevano, stampavano, installavano, specialmente quelle video, ma soprattutto hanno voluto sapere tutto sulle storie dei migranti. Ascoltavano come studenti modello, tirando fuori riflessioni di una lucidità disarmante. Quando ho parlato del "Game", nome in cui molti giovani migranti chiamano l'attraversamento del confine, in relazione alle opere di Francesca Marconi e Cleo Fariselli, un ragazzo mi ha detto "*ma devono stare attenti, perché è pericoloso, non è come giocare ai videogiochi che hai vite infinite*", ed ancora riferendosi alle opere nella stanza che trattava il tema del lavoro, una ragazza dice, "*anche a me pagavano poco quando lavoravo in pizzeria, perché sono diversa*" ed ancora riferendosi alla "cartina" disegnata a penna su un pannello di legno che fa parte dell'opera di Rossella Biscotti un ragazzo dice "*come hanno fatto ad orientarsi, io anche con il GoogleMaps sul telefono mi perdo*". Un trasporto emotivo nell'immedesimarsi in storie e fatti che mi ha fatto più volte emozionare.

Simili sensazioni provate quando una donna sui quarant'anni, dopo essersi soffermata più di un'ora davanti all'opera/libro dell'artista Muna Mussie mi guarda negli occhi e dice "*finalmente un po' di speranza*, *dovrebbero tutti leggere questo libro*" e continua a ringraziarmi con gli occhi pieni di gioia. Aggiungo però che quest'opera, nonostante non abbia ricevuto tantissime preferenze – se paragonata

ad altre –, è stata una tra le più apprezzate e discusse durante la mediazione, specialmente dal genere femminile di tutte le età. Unico elemento che ha creato più volte imbarazzo e paura era la presenza dei guanti bianchi, messi di fianco l'opera come invito ad indossarsi qualora si desiderasse leggere "l'opera/libro". Molti rimanevano perplessi sul fatto che un'opera si potesse toccare, per questo consideravano i guanti come parte dell'opera e non come strumento. Dettaglio che ci aiuta a capire quanto molti degli spettatori intercettati, non avessero familiarità con l'arte contemporanea, e che l'idea di poter toccare e addirittura sfogliare un'opera li sbalordiva, molto probabilmente abituati ad un'idea di arte e opera inaccessibile e lontana, che molto spesso si protegge dietro una teca o si issa su un piedistallo.

Stesse o simili sensazioni emerse in relazione all'opera '*Passing*' dell'artista Fiamma Montezemolo, che ogni volta che spiegavamo il perché fossero installate a pavimento, e che tra i significati dell'opera c'era anche quella di poter inciampare, molte e molti si preoccupavano innanzitutto di poterla danneggiare, stando attenti e a dovuta distanza da non poterla neanche sfiorare. Interessante riflessione, dato che l'opera parlava di quello che rappresentano oggi i confini, ovvero un inciampo in un percorso che smette di essere lineare e regolare. Inoltre, dato che l'opera rifletteva sul costo che devono affrontare i migranti per migrare, la utilizzavamo per domandare al pubblico quali cifre secondo loro pagavano. Anche qui sono arrivate tantissime risposte, alcune a tratti assurde. C'è chi parlava di migliaia e migliaia di euro, chi di decine, ma quando spiegavamo loro che dipendeva da tanti fattori, dal tipo di rotta, dai mezzi usati, dalla capacità di contare sulle proprie forze fisiche – nel caso di chi percorre a piedi la rotta balcanica – o del doversi affidare a chi organizza le partenze – specialmente per le rotte che prevedono l'attraversamento del mediterraneo –, ascoltavano tutti con tanta curiosità e interesse. Altra osservazione che emergeva spesso era legata al valore dell'opera, che in questo caso era palesemente evidente, lingotto come opera d'arte, valore lingotto e valore arte, un cortocircuito che spiazzava tutti, fino a quando scoprivano che erano in cemento bianco e rivestiti da una millimetrica foglia d'oro. L'opera, creata in una nuova edizione di dieci lingotti appositamente per la mostra, è stata in parte venduta e i ricavati utilizzati per sostenere Mediterranea Saving Humans e Progetto 20K.

Mentre l'opera che ha lasciato più perplessi i fruitori, è senza dubbio '*Comunicazione istituzionale'* di Pamela Diamante, in quanto il registro con cui è stata pensata e costruita, giocava appunto sull'ambivalenza di due differenti registi narrativi. La collocazione dell'opera, in una nicchia posta in prossimità dalle scale che collega il piano terra al primo piano, era stata pensata per essere vista in autonomia, come del resto anche le opere di Jonida Xherri e Agata Rose. Una volta che i fruitori arrivavano al primo piano, spiegavamo la mission del progetto e chiedevamo immediatamente cosa pensassero del video della Diamante. Se molti di loro non avevano visto l'opera della Xherri, perché

installata sul prospetto esterno del palazzo, e molti altri non avevano compreso l'opera della Rose, tutti invece avevano visto e fattosi un'idea sull'opera della Diamante. La mediazione partiva proprio sul chiedere un commento a caldo sull'opera, e le risposte che abbiamo ricevuto sono state a tratti assurde, del tipo: "*progetto interessante, strano che se ne parli poco*" oppure "*avevo sentito qualcosa del genere, ma non sapevo fosse già in atto*" e ancora "*mi sembra un'ottima idea, li c'è tanto da fare*" e per continuare due signore che hanno precisato di essere cattoliche "*troviamo disumana questa cosa di portare i migranti su Marte, Dio non vuole questo*", ma il commento più assurdo è arrivato proprio da una giornalista del Secolo XIX, che il giorno dell'open ha voluto incontrare l'artista perché "*questa è una notizia da prima pagina*". Come ribadito, risposte a tratti surreali, specialmente per l'evidenza che come genere umano non siamo ancora riusciti a mettere piede su Marte, anche se la dice lunga sui sentimenti che una proposta come questa genera.

Altro atteggiamento che si è ripetuto diverse volte era legato all'opera '*Centro di detenzione temporanea*' di Adrian Paci. Molti arrivavano in mostra con il desiderio di "*voglio vedere subito l'opera del manifesto*", ed ancora "s*iamo venuti in mostra per l'immagine che avete scelto per l'invito*" oppure "è *da una vita che desideravo vederla dal vivo, l'ho sempre vista stampata su cataloghi e riviste*". Tutti conoscevano l'opera, ma quasi nessuno sapeva che si trattava di un fotogramma del video omonimo, presente nella programmazione del "*cinemino*". Nel percorso fatto con le scuole la mattina, riuscivo sempre a mostralo, data la brevità del video, mentre i fruitori passati nell'orario di apertura pomeridiana non riuscivano, in quanto la programmazione del "*cinemino*" seguiva una scaletta predefinita. Nonostante la curiosità pochissimi sono ritornati a vedere l'opera nei giorni successivi, accontentandosi solo di ammirare la fotografia.

Tra chi è ritornato, c'è per esempio una coppia di studenti italiani di seconda generazione, arrivati la prima volta con la loro classe di terza media composta da 18 stendesse e studenti. Erano passati in mostra, accompagnati dall'insegnante, dato che in educazione civica stavano studiando l'impatto delle migrazioni nella città di Genova, ma malgrado questo impegno, hanno dimostrato un'indifferenza disarmante sulla maggior parte degli argomenti che provavo a mettere sul piatto e ad argomentare. In quell'occasione i due ragazzi, uno di origine sudamericana e l'altro marocchina, non avevano aperto bocca e sembravano addirittura intimoriti dal resto della classe, a differenza dell'entusiasmo dimostrato quando sono tornati soli. Con loro è emerso quanto avevo captato il giorno della visita con la classe, ovvero il loro disagio nell'aprirsi e raccontare a fondo il loro punto di vista. Entrambi affermavano che "*non possiamo dire come la pensiamo, altrimenti poi ci prendono in giro… più di quanto lo fanno già adesso*", e l'altro "*a me chiamano 'maranza', dato le mie origini marocchine, ma in italiano sono più bravo di tutti loro, che non sanno neanche parlare*". Continuano avanzando la richiesta "*possiamo riavere i nostri questionari, che vogliamo rivederli e compilarli*

bene?", rispondo che sarà molto complicato individuarli, ma entrambi dicono che li sanno riconoscere perché hanno lasciato dei segni. Ci mettiamo a cercarli nel plico dei questionari compilati, e finalmente dopo mezzora riusciamo a trovarli. Individuano dei segni diversi sui loro questionari e mi chiedono come mai, permettendomi di svelare che anche se i questionari erano anonimi, mi era capitato più volte, nel momento in cui li raccoglievo, di marcare con una penna verde quelli di alcune personalità per me più rilevanti, in quanto italiani di seconda o terza generazione, stranieri o persone che avevano dimostrato particolari ostilità verso la mostra. Uno di loro me lo consegna subito dopo dicendo che non aveva cambiato idea e che le opere che aveva segnato sono quelle che preferisce, l'altro ne aggiunge una, i pomodori neri dell'artista Binta Diaw, dicendo che aveva notato dalle foto fatte la volta prima, quello di cui avevo parlato la settimana prima, che essendo veri i pomodori cambiavano ora dopo ora, e questa cosa, riportando le sue parole "*lo faceva sballare*". Piu in generale voglio aggiungere che l'opera in oggetto è stata sia quella più fotografata, dai giovani e dagli adulti, sia quella che mi ha più messo in imbarazzo. Una signora passata in mostra, che lavorava come pubblicitaria a Milano mi dice "*bella quell'opera, peccato che è stata copiata dalla pubblicità della COOP di qualche hanno fa, del 2018 se non ricordo male, mentre l'opera dell'artista e del 2020 come c'è scritto nel foglio di sala",* e aggiunge *"la pubblicità è molto nota nell'ambiente, perché denunciava lo sfruttamento del lavoro migrante, e nasceva come tentativo per comunicare che, se i prezzi del supermercato erano più alti è perché le filiere produttive della COOP non sfruttavano lavoratori migranti"*. Curioso cerco di capire a cosa si riferisce, dato che non avevo informazioni a riguardo, e con pochi click trova sul suo smartphone le immagini della pubblicità, che in effetti mostravano dei pomodori neri come quelli dell'opera. Ridendo parla di plagio e afferma "*allora è vero che l'arte e la pubblicità hanno delle cose in comune*".

Sulla scia della capacità dell'opera di saper comunicare o meno un concetto e in che modo, ricordo ancora tre signore che in relazione all'opera dei Claire Fontaine mi chiedono: "*chi di noi tre ha ragione sul significato della frase, perché ci siamo fatte un'idea diversa*", spiego che la frase riportata nell'opera "*chi lotta per la classe degli sfruttati è uno straniero nel proprio paese*" era volutamente scritta in nero sul quel foglio bianco, perché toccava a noi riempire di immagini e significati quel bianco, e che era perfettamente normale che ognuna di loro avesse un'idea diversa di lotta, di classe di sfruttamento e paese. Felici, sono rimaste un'ora a parlare delle loro interpretazioni della frase e dell'opera, fiere che ognuna aveva ragione e non aveva sbagliato a capire quello che avevano letto.

Anche l'opera '*Il mio filippino'* di Liryc Dela Cruz, che rientrava tra le opere sul tema del lavoro, ha destato particolari sensazioni, innanzitutto perché molti trovavano irrispettoso averla installata in un hotel dove c'erano "*donne delle pulizie*". Un uomo dice, "*dovrebbero tornarsene a casa loro gli stranieri e lasciare tutti i posti di lavoro alle nostre donne disoccupate*", faccio notare che per riassettare una stanza non bisogna essere una donna, ma è un lavoro che potrebbero fare tranquillamente anche gli uomini, ma l'uomo aggiunge "*gli stranieri che vengono devono fare come facciamo noi quando andiamo all'estero, provare a parlare la loro lingua*. *Se vogliono venire qui devono parlare l'Italiano, così possiamo tutti lavorare*". Ma quando spiegavamo loro che nell'hotel lavoravano, sia donne che uomini addetti alla pulizia delle camere, e la maggior parte di loro erano italiani, molti rimanevano basiti, specialmente quando scoprivano che alla reception, per esempio, c'era una donna filippina che per il solo fatto di parlare diverse lingue, ricopriva un ruolo più prestigioso. In quest'ottica decolonizzare, voleva anche dire provare ad abbattere gli stereotipi legati a determinate professioni e nazionalità.

7.10 **Analisi dei questionari**

I questionari acquisiti durante il periodo di mostra, sono stati preliminarmente esaminati, per verificarne la corretta compilazione, ovvero l'aver barrato tutte le domande proposte e verificato che i dati inseriti fossero coerenti. Ogni questionario ritenuto valido è stato numerato, al fine di conteggiarne non solo il numero effettivo, ma anche una numerazione utile all'inserimento dei questionari in un file Excel. Un lungo lavoro che mi ha visto riportare manualmente tutti i dati acquisiti per ogni singolo questionario cartaceo, nel suo corrispettivo digitale, su un foglio di calcolo preimpostato, dove era possibile selezionare dal menu a tendina la corrispettiva voce di risposta.

Solo nella sezione legata alle preferenze delle singole opere, si è optato per un'impostazione di default sulla risposta '*N0*', in modo da facilitare il lavoro di inserimento, dato che le preferenze delle opere segnalate su ogni singolo questionario sono state di massimo sei su ventitré. Solo nelle opere che hanno ricevuto la preferenza, la risposta è stata modificata sul '*Si*', come abbiamo avuto modo di vedere nei diagrammi allegati alle schede delle singole opere del capitolo 7.7 (La selezione delle opere). Il file Excel accuratamente compilato è stato successivamente esportato e usato per l'analisi statistica, non solo per identificare come già visto la preferenza delle opere, ma anche per provare a ricostruire, attraverso il tipo di pubblico che la mostra è stata in grado di attrarre, la familiarità con l'arte contemporanea e di alcune tendenze che la caratterizzano.

7.10.1 Analisi preliminare

Dei 969 questionari raccolti e analizzati, solo 3 sono stati considerati nulli, per le evidenti incoerenze alle risposte. Per esempio, in un questionario è stato marcato nella casella professione "*pensionato*" mentre in quella dell'età "*dai 14 ai 19 anni*"; oppure alla casella del titolo d'istruzione è stato marcato "*dottorato*" e all'età sempre "*dai 14 ai 19 anni*"; ed infine il caso più eclatante, quello di un ragazzo che per ignoranza ha pensato di inventarsi un'identità. Ricordo personalmente questo caso, perché nella maggior parte delle mediazioni fatte con gli studenti delle scuole, alla fine della compilazione ritiravo personalmente i questionari e le penne, buttando di tanto in tanto l'occhio sui documenti raccolti. In quel caso notare l'incoerenza era stato davvero semplice e immediata, dato che a consegnarlo era stato un giovane studente delle scuole superiori, ma nel questionario erano barrate le caselle donna di più di 90 anni. Mi sono permesso, senza destare clamore, a fargli notare perché aveva barrato delle caselle che non corrispondevano al suo profilo, ricevendo una risposta inaspettata, ovvero "*lei aveva detto che la compilazione era anonima, quindi mi sono inventato tutto*". Come accennato precedentemente questo ragazzo non aveva mai compilato un questionario anonimo, per questo aveva agito in quel modo. Dinamica captata da parte dell'insegnate che accompagnava la classe, che ha palesato quanto successo ad alta voce a tutto il gruppo, destando un imbarazzo allo studente, ma specialmente esponendolo alla derisione dei suoi compagni. Un gesto che non ho condiviso, ma escludendolo dal suo contesto, mi parla di quanto oggi i giovani non siano abituati a dire la loro, ad esprimere fino in fondo le loro opinioni e perplessità. Il questionario anonimo ha figurato una finestra aperta per esprimere preferenze e comunicare la propria soggettività.
Un numero decisamente irrisorio quello dei questionari nulli, che dimostra come il lavoro di mediazione culturale fatto con ogni singolo studente, gruppo o individuo, che si concludeva sempre con lo spiegare come e perché era importante compilare onestamente il questionario, abbia effettivamente funzionato. Alla maggior parte delle persone che hanno aderito alla ricerca, sono stati difatti forniti gli stressi strumenti per una corretta compilazione, che andava dallo spiegare le finalità e il tema principale della mostra, dall'interpretare e comprendere i significati delle opere esposte e delle micro-tematiche che ogni sala affrontava, fino all'importante ruolo che possiamo avere come cittadini nell'identificare e ragionare su cosa impone un confine.

Durante l'analisi preliminare, ogni questionario ritenuto valido è stato numerato, compresi quelli che riportavano informazioni aggiuntive, rispetto a quelle richieste tra le domande. Questi sono stati archiviati separatamente in modo da poter essere analizzati in una seconda fase. Le informazioni, annotazioni, curiosità e opinioni acquisite, sono state trascritte in forma anonima e analizzate

separatamente, accorpandole per ordine tematico o risposta alla singola domanda, come visibile nel capitolo 7.10.2.

Durante questa fase di pre-analisi sono stati inoltre archiviati su una pagina drive off-line, tutti i nomi delle artiste e degli artisti – in alcuni casi anche di singole opere e progetti – che i visitatori hanno voluto segnalare nell'apposito spazio a domanda aperta del questionario. Le segnalazioni sono state 82, ma solo di 75 ho verificato veridicità, attraverso pagine web attendibili, siti personali, stampa online, blog ecce cc. Un numero al di fuori di ogni aspettativa, che mi ha permesso di conoscere opere che non sarei mai riuscito a intercettare – di natura fotografica, illustrativa e performativa – perché nella maggior parte dei casi al di fuori dei miei interessi e competenze specifiche legate alle arti visive. In alcuni casi sono state le stesse artiste e gli stessi artisti, passati in mostra, a segnalare le loro opere inerenti ai temi della migrazione, mentre per la maggior parte sono state segnalate dal pubblico fruitore. Un ventaglio di nomi e opere, da quelli di artisti famosissimi che hanno avuto un enorme riconoscimento e diffusione mediatica: come l'opera ***"Reframe"*** dell'artista e attivista per i diritti civili cinese Ai Weiwei, fatta di gommoni di salvataggio appesi nella facciata di Palazzo Strozzi a Firenze, come a porre attenzione sulla irrisolta questione dei migranti in Italia; dall'installazione "*CARNE y ARENA*" di Alejandro G. Iñárritu alla fondazione Prada di Milano, che proponeva con la realtà virtuale di rivivere un frammento del viaggio di un gruppo di migranti tra Stati Uniti e Messico; all'installazione del celeberrimo tavolo che richiama lo specchio d'acqua del mediterraneo circondato da ventitré sedute provenienti dai paesi che il mare bagna, dal titolo "*Love difference*" dell'artista Michelangelo Pistoletto, presentata a Palazzo Sant'Elia in occasione di "Palermo Capitale Italiana della Cultura 2018"; alle opere dell'artista Julie Polidoro che da anni riflette e allestisce mostre sul tema delle migrazioni attraverso opere pittoriche di raffinata levatura e sensibilità. Fino alle opere di artisti giovani o poco conosciuti, ma con curriculum, opere e progetti di elevata qualità, come per esempio Nicola Guastamacchia, Valentina Fusco, Apo Yaghmourian, Niccolò Masini, Alice Ferretti e Filippo Berta, che evidenziano quanto il tema delle migrazioni sia uno dei più considerati e urgenti da affrontare, sia da giovani autrici e autori che da artiste e artisti super famosi e conosciuti.

7.10.2 **Analisi degli elementi testuali apparsi nei questionari**

In questo paragrafo riporto le note e i messaggi che il pubblico della mostra ha voluto lasciare durante la somministrazione del questionario. Ritengo importante condividere quanto emerso, considerando che oltre al tempo dedicato per la compilazione del questionario, alcuni hanno optato per lasciare messaggi di diversa natura, che nella maggior parte dei casi si sono manifestati come critiche, elogi o semplici annotazioni, e che in altri sono invece sfociate in riflessioni più profonde e strutturate. Il

tempo ulteriore dedicato alla compilazione del questionario, rispetto a quello standard richiesto, denota la volontà, seppur di un numero ristretto di utenti, di lasciare un segno del loro passaggio e del loro sentire. Un gesto che a mio modo di vedere sottolinea un sincero interesse in relazione a quanto visto, compreso o non compreso. Le note acquisite vengono qui trascritte e commentate, seguendo la stessa disposizione sequenziale della costruzione del questionario, considerando che non in tutte sono comparse note o annotazioni.

Alla domande "*Quante mostre d'arte visita approssimativamente nell'arco di un anno?"* e *"Quante nello specifico di arte contemporanea?"* sono apparse pochissime annotazione e non tanto rilevanti, del tipo: una lavoratrice autonoma tra i 30 e i 39 anni con una laurea triennale, ha risposto barrando due delle quattro caselle, ovvero quelle che riportavano "*meno di cinque*" e "*più di cinque*", aggiungendo che "*dipende dall'andamento dell'anno!*"; mentre uno studente tra i 20 e i 29 anni in possesso della laurea triennale, ha risposto barrando la casella *"più di cinque"* e ha tenuto a precisare che *"la cultura a Genova è classista"*; e per finire una donna dai 40 ai 49 anni altamente specializzata, aggiunge e barra una nuova casella *"qualcuna"*. Annotazioni che evidenziano però quanto espresso nell'introduzione della presente tesi, ovvero la carenza di spazi e mostre legate all'arte contemporanea, in una città che punta solo ed esclusivamente sul passato, e quando timidamente si avvicina al contemporaneo lo fa in maniera superficiale e inadeguata, non rispondendo agli standard qualitativi che una città come Genova dovrebbe ambire, anche e specialmente nell'educare ai linguaggi nascenti del contemporaneo.

Sul ciclo di domande volte ad individuare il posizionamento del pubblico, sono emerse diverse annotazioni curiose: per esempio alla domanda, "*Pensa che l'arte visiva possa avere una valenza sociale e politica?"* è arrivata una sola nota da parte di un lavoratore dipendente, dai 30 ai 39 anni e con un dottorato, che ha barrando la casella *"in parte"* aggiungendo che *"il messaggio decade, che i mezzi di rappresentazione siano dati agli oppressi."* Annotazione curiosa e ampiamente condivisibile, anche se come affrontato in diverse parti di questa tesi non è sempre possibile riuscire a sviluppare progetti partecipativi e co-autoriali con soggetti in transito, o che non hanno adeguate conoscenze sui metodi di rappresentazione visiva. Il profilo artistico e biografico di una parte degli artisti selezionati – stranieri residenti in Italia, o italiani di seconda generazione –, rispondeva in parte a questa osservazione, dato che nelle loro opere, più di quelle dei colleghi italiani, si avvertiva un posizionamento netto legato alla linea del colore della pelle e dell'identità.
Mentre alla domanda, "*l'acronimo artivismo", che mette insieme le parole "attivista" e "artista", delinea un'arte da un esplicito contenuto politico e sociale. Pensa si possa fare attivismo attraverso*

l'arte?", un lavoratore autonomo tra i 30 e i 39 anni con un master, ha risposto barrando la casella *"si"* aggiungendo *"certo"* alla sua risposta; ed ancora una lavoratrice autonoma, tra i 50 e 59 anni, con una laurea specialistica, ha risposto barrando la casella del *"sì"* aggiungendo, *"anche se l'arte non è COMUNICAZIONE"*; mentre a un lavoratore dipendente tra i 30 e i 39 anni, con un master, ha risposto barrando la casella *"non so"* e ha aggiunto *"l'uomo che fa arte è attivista"*. Lo stesso ha inoltre sottolineato più volte, scrivendo di fianco alle domande *"dammi del tu"* o barrando il *"lei"* aggiungendo il *"te"*, la volontà di essere trattato in maniera confidenziale e non distaccata. Anche in questa serie di annotazioni, emerge il dare quasi per scontato la domanda proposta, e più in genarle la familiarità e vicinanza al tema dell'attivismo. Ritengo però che l'elemento più interessante arriva dalla nota *"anche se l'arte non è COMUNICAZIONE*", in quanto la fruitrice che l'ha scritto ha voluto giustamente ribadire il rischio che operazioni come queste possono esplicitare, ovvero che la presenza di opere che, seppur diverse, si allineano tematicamente e concettualmente al tema trattato. Rischio pienamente contemplato e analizzato nella fase di ideazione della mostra, specialmente nella costruzione tematica che ne abbiamo dato, che e tratti metteva l'opera da parte, per prediligere una narrazione tra il divulgativo e il riflessivo. Se come abbiamo già sottolineato, il passaggio tra arte e comunicazione è sottile, per il tipo di mostra immaginata abbiamo voluto correre questo rischio, anche con l'appoggio delle artiste e degli artisti che ne hanno aderito, in quanto abbiamo sempre presentato questa mostra come un dispositivo per provare a fare ricerca sociale. La presenza delle "*opere-soglia*", tratto identificativo curatoriale, era stato pensato partendo da queste riflessioni, ovvero quello di creare degli stacchi più concettuali ed evocativi rispetto l'idea canonica di confine.
E per concludere all'ultima domanda di questa serie, "*Pensa che una mostra d'arte contemporanea possa contribuire a innescare un ragionamento critico e alternativo sul tema migratorio, rispetto a quello imposto dai media e dalla politica?"* sono invece arrivate diverse note: come ad esempio quella di un lavoratore dipendente tra i 30 e i 39 anni con una laurea triennale, ha risposto barrando la casella "*sì"* ma ha voluto altresì aggiungere *"non questa"*; la stessa identica risposta ricevuta da una lavoratrice dipendente tra i 60 e i 69 anni con istruzione superiore professionale o tecnica; mentre una donna, tra i 30 e i 39 anni, con istruzione secondaria ha barrato la casella *"sì" e* aggiunto *"lo spero!"*; e ancora una lavoratrice autonoma, dai 40 ai 49 anni, con un dottorato, barrando la casella *"si"* aggiunge *"se fatto con criticità si, altrimenti si reitera violenze come in questa mostra";* mentre una lavoratrice dipendete, tra i 30 e 39 anni, con una laurea specialistica, barrando la casella del *"no"* aggiunge, *"viene a vedere questa mostra solo chi è già dentro una certa idea politica non mi sembra fruibile o raggiungibile dal "basso"*; e per concludere un lavoratore autonomo, dai 30 ai 39 anni, con un dottorato, ha barrando la casella *"no"* aggiungendo *"chi racconta coincide con chi guarda"*. In questa serie di note emergono invece una serie di critiche alla mostra più o meno velate. C'è chi crede

al potere dell'arte per contribuire ad innescare un ragionamento critico, ma non lo individua in questa mostra, pensieri condivisibili ma poco rilevanti, a differenza di chi evoca la parola violenza, che mi porta invece a dissentire, in quanto la violenza non era reiterata dai lavori mostrati, ma dalla tematica in sé. La violenza è intrinseca nelle migrazioni irregolari, nelle modalità in cui vengono compiute, nell'attraversamento dei confini, e nelle politiche comunitarie sulle richieste di asilo e sull'accettazione dello sfruttamento del lavoro; quindi, è perfettamente presente anche quando non viene esplicitante palesata. In molte delle opere presenti difatti, nonostante mantenessero gradi differenti di riflessione e denuncia, emergeva invece una delicatezza capace a mio modo di vedere, di rendere visibile e percepibile la violenza senza sbandierarla ed esplicitarla. Mi sarebbe piaciuto che i soggetti che hanno espresso queste criticità in relazione alla mostra, avessero lasciato la loro mail nella parte dei contatti, in modo da poter essere contattati per ragionare insieme su quanto espresso; ma aimè le uniche e poche persone ad aver lasciato il loro contatto mail nell'opposita area, sono state invece quelle che hanno dimostrato solo apprezzamenti ed elogi. Ho contattato personalmente ognuno di loro per ringraziarli di essere passati a vedere la mostra e per gli apprezzamenti ricevuti.

Alla domanda cardine di questa ricerca, ovvero "*Quali opere in mostra hanno stimolato in lei maggiormente una riflessione sul tema affrontato?",* sono arrivate migliaia di preferenze, visto che ogni spettatore che ha compilato il questionario ne ha segnate in media 3. Alcuni hanno usato il vuoto antistante all'elenco delle opere degli artisti per aggiungere alcune riflessioni, del tipo: un lavoratore dipendente tra i 40 e i 49 anni con un master, non barra nessuna casella e aggiunge, *"Non voglio isolarne una. Hanno tutte il mio interesse"* e fa lo stesso per la sezione cinemino, aggiungendo "*Idem*"; mentre un militare tra i 30 e 39 anni con un master, nella sezione cinemino non barra nessuna casella e aggiunge *"non visto per affluenza inaugurazione"*; e ancora una donna dai 40 ai 49 anni con un master, nella sezione cinemino non barra nessuna casella e aggiunge, *"non li ho ancora visti, tornerò"*; mentre una lavoratrice autonoma tra i 50 e 59 anni con un dottorato, non barra alcuna casella e aggiunge *"prossima volta"*; e infine, una pensionata tra i 60 e i 69 anni con una laurea specialistica, non barra nessuna casella e aggiunge *"TUTTI"*, aggiungendo però di fianco all'opera '*Punteggiatura'* di Muna Mussie del 2018, *"MERAVIGLIOSO !!!, fa lo stesso* nella sezione cinemino aggiungendo *"TUTTI"*. Anche in questi casi emerge come l'atto di segnare una preferenza venga presa sul serio, fatto che implica la serietà con cui alcuni soggetti si sono avvicinati al questionario, e in altri come l'impossibilità di aver fruito delle opere del cinemino fosse stato visto come un limite. Anche in questo caso il rischio era stato contemplato, per questo le opere del cinemino non sono rientrate nell'analisi statistica delle preferenze delle opere in mostra, ma come ribadito erano state pensate come momenti di approfondimento delle tematiche trattate per ogni singola sala. Durante la

costruzione del questionario ero stato tentato di scrivere come nota a margine di questa domanda (segnalare al massimo tre opere) a differenza dell'opzione che ho poi effettivamente inserito (segnalare anche più opere). L'elemento che mi colpisce e che lo scarto interquartile – identificabile tra il terzo e il primo quartile – ovvero l'ampiezza della fascia di valori che sta al centro dei valori osservati è stato come avevo ipotizzato di tre. Tre come le tipologie comunicative e concettuali delle opere messe in mostra, tre come i sistemi dell'arte identificati e descritti nel capitolo teorico, e tre come le opere che subiranno un'analisi comparata.

Alla domanda cardine "*Secondo lei, la mostra 'Io sono confine___I am Border' riesce nello scopo di creare una diversa consapevolezza sul tema migratorio, rispetto alle narrazioni mainstream?*" sono arrivate anche in questo caso diverse osservazioni, del tipo: un uomo in cerca di occupazione tra i 20 e 29 anni con la laurea specialistica, ha risposto creando e barrando una nuova casella con scritto "*non so*" e ha aggiunto "*dipende da chi ascolta, guarda, annusa e tocca*"; mentre una pensionata tra i 60 e i 69 anni con un'istruzione secondaria, ha risposto barrando la casella *"sì",* aggiungendo *"ma quanti 'poco/non consapevoli' la affrontano?"*; e ancora una lavoratrice autonoma tra i 30 e 39 anni con un master, ha sempre barrato la casella del *"sì", e* aggiunto *"per chi non 'vive' conosce già da vicino questa realtà";* un'altra lavoratrice dipendente tra i 30 e i 39 anni con istruzione secondaria, ha barrato la casella *"sì"* e aggiunto *"con una attenta analisi*"; e ancora un'altra donna tra i 20 e i 29 anni con un master, ha sempre barrato la casella del *"sì",* e ha aggiunto *"è sempre utile una voce in più"*; un'altra donna, tra i 50 e i 59 anni, con un dottorato, senza barrare nessuna delle due caselle presenti ha aggiunto *"Non so. Bellissima ma molto concettuale. Non so quanto potrebbe far riflettere persone non avvertite"*; e ancora un uomo, tra i 30 e i 39 anni, con un master, risponde alla domanda creando e barrando una nuova casella *"non so"* e aggiunge *"dovrei poterne fruire con meno visitatori (tornerò)"*; mentre una donna, tra i 14 e i 19 anni, studentessa con un'istruzione superiore professionale, anche lei aggiungendo e barrando una nuova casella scrive *"se contestualizzate maggiormente si"*; e ancora una donna, dai 40 ai 49 anni, con un master, senza barrare nessuna delle due caselle presenti, aggiunge una nuova casella, senza però barrarla, *"non lo so"*. Una donna, dai 40 ai 49 anni, con un master, barrando la casella del *"sì"* aggiunge *"se spiegata"*; mentre una lavoratrice dipendente, tra i 30 e 39 anni, con una laurea specialistica, barrando la casella del *"sì"* aggiunge *"ma, ripeto, è una consapevolezza che torna a un pubblico già consapevole... INTERROGHIAMOCI… Come facciamo a raggiungere gli altri?!? Perché usare come spazio espositivo un HOTEL mille stelle anziché uno spazio sociale?!!"*. Infine, una donna, tra i 20 e i 29 anni, con una laurea specialistica e un lavoro autonomo, ha risposto barrando la casella *"no"* e aggiungendo *"(nella maggior parte delle opere)"*; e per finire una donna in cerca di occupazione tra i 20 e i 29 anni con

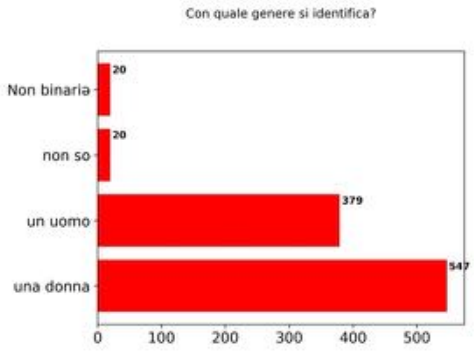
un master, ha risposto barrando entrambe le caselle "*si*" e "*no*", e ha aggiunto "*la narrazione egemonica comprende sia quella sovranista che quella pietista, che a volte può essere deleteria quando non rompe con la percezione solita. Quindi a mio parere ci sono opere che lo fanno e altre meno, ma sono poche quelle che raccontano qualcosa di diverso e che non sia già stato digerito dalla coscienza collettiva. I lavori partecipativi sono quelle che percepisco come i più veri, altri possono ancora risultare come approccio borghese e distaccato o come rappresentazioni che raccontano qualcosa ma che non muovono all'azione. Forse un passaggio in più potrebbe essere un'opera che spinge all'autocoscienza e sottolinea la colpa e la responsabilità collettiva rispetto a quello che succede nei nostri mari? Questa mostra è un primo enorme passo, ma magari potrebbe seguire un vero e proprio cammino?*". Un vero e proprio ventaglio di pensieri e riflessioni quelle emerse in questa sezione, che sottolineano ancora una volta come il questionario – strumento utilizzato in campo sociale che serve per raccogliere informazioni in modo standardizzato – figuri nella sua forma standard di raccolta dati tramite domande a risposte multiple, limitante per esprimere appieno il proprio sentire. La necessità di ribadire il proprio punto di vista, attraverso la propria soggettività, ha fatto emergere in questo specifico caso, non solo fattori legati alla complessità dell'argomento trattato, ovvero la relazione tra l'arte e le migrazioni, ma specialmente la complessità del pubblico fruitore, che quando viene sollecitato è in grado di dare molto di più di quanto gli viene richiesto. Bisognerebbe dedicare un ampio spazio alle note raccolte in questa sezione, ma senza dubbio l'ultima rimane la più complessa e interessante. Ho contattato personalmente chi l'ha scritta, dato che aveva lasciato il suo contatto mail, provando ad innescare un dialogo, ma le parole che ho ricevuto in risposta sono state davvero inaspettate: "*avevo criticato, anche se non era proprio una critica ma una riflessione, perché non avevo dato il tempo alla mostra di parlarmi intimamente. Mi rimangio le parole che questa mostra è solo un primo enorme passo, perché nei giorni a seguire mi ha fatto compiere un vero e proprio cammino interiore, grazie*".

E per concludere alla domanda "*Quali altre ricerche artistiche o artiste e artisti legati al contesto italiano suggerirebbe di inserire nell'archivio online artsonthemove.org?"* sono effettivamente arrivate tante risposte. Oltre alle 75 segnalazioni ripotate precedentemente, una sola risposta di una donna tra i 60 e i 69 anni con un'istruzione superiore professionale, rispondeva quantomeno al punto, aggiungendo *"incrementerei la ricerca fotografica"*. Mentre le altre persone hanno usato quello spazio per esprimere commenti di altra natura, del tipo: una lavoratrice dipendente tra i 50 e i 59 anni con un'istruzione superiore professionale, ha scritto *"la condizione dei migranti e la condizione del meridione nazionale una vita in comune"*; mentre un'altra donna tra i 30 e i 39 anni con un dottorato e un lavoro da dipendente, ha aggiunto *"suggerirei una visita ad un gruppo limitato, con più silenzio,*

per aiutare la riflessione"; e ancora una pensionata tra i 70 e i 79 con una laurea specialistica, ha aggiunto *"Inutile, noiosa, inascoltabile la conferenza (e non solo a causa dei microfoni). Chi vuole parlare in pubblico deve saperlo fare! Occasione persa"*; e ancora un imprenditore tra 40 ai 49 anni con un master, ha aggiunto *"Ti suggerisco una proposta di legge radicale più che un'opera artistica. Si chiama "io sono straniero". Magari trovi altri buoni riferimenti per la tua ricerca"*; e infine un pensionato tra i 70 e i 79 anni con una laurea specialistica, ha aggiunto *"Come realmente vivono i migranti nei loro paesi"*. Una serie di risposte, a tratti ironiche, a tratti riflessive e a tratti critiche, specialmente quella della pensionata che ha voluto ribadire quanto successo durante la prima conferenza con Iain Chambers e Federico Rahola, dove effettivamente abbiamo avuto sia problemi acustici che di affluenza causando scompigli e malumori, ma affermare che i due relatori invitati non sanno parlare in pubblico mi è sembrato alquanto fuori luogo.

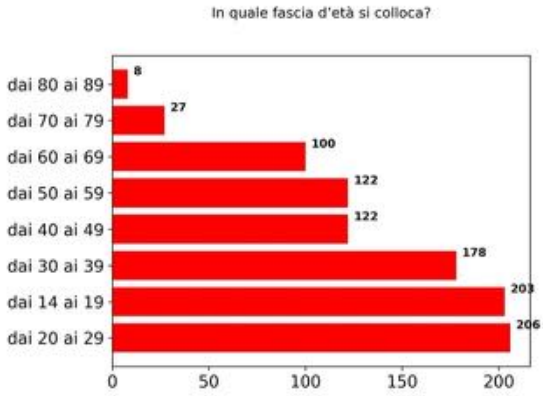
7.10.3 **Analisi statistica primaria e visualizzazione dei risultati**

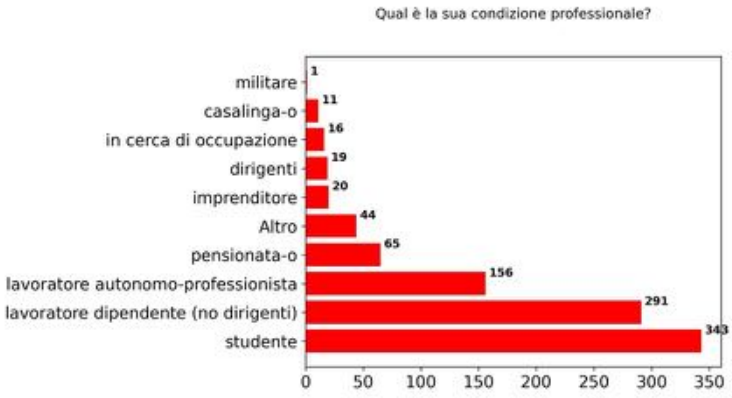
Come descritto brevemente nel capitolo precedente, ciascuna delle risposte segnate nei questionari, comprese le preferenze relative alle singole opere, sono state trascritte in un foglio di calcolo Excel, utile per l'elaborazione dei dati e l'analisi statistica. La visualizzazione dei risultati, compresa la generazione dei diagrammi è stata effettuata utilizzando uno script realizzato nel linguaggio di programmazione open-source Python. Per ottenere i risultati e visualizzare i diagrammi è stato invece utilizzato un ambiente di sviluppo virtualizzato Jupyterhub eseguito su un server ad alte prestazioni con 250 Gb di RAM che installa un sistema operativo Linux Centos 7. L'implementazione dello script e l'analisi statistica è stata effettuata in collaborazione con il dott. Cangelosi Davide[42], ricercatore esperto in analisi statistica. A seguire riporto la serie di diagrammi generati, legati all'analisi primaria delle domande N° 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ,9 e 11, accompagnati da brevi descrizioni e commenti, utili ad una corretta lettura e interpretazione dei dati emersi. Le prime quattro domande, di natura biografica sono state utili a ricostruire il tipo di pubblico che durante l'apertura della mostra si è prestato alla compilazione del questionario. Dal primo diagramma emerge che la presenza femminile è stata nettamente superiore rispetto agli altri generi, evidenziando come determinate tematiche a sfondo sociale trovino tendenzialmente nel genere femminile un terreno fertile di intima vicinanza, comprensione e



[42] Davide Cangelosi è ricercatore con documentata esperienza nel campo della bioinformatica e dell'analisi statica dei dati, afferente all'Unità di Bioinformatica Clinica dell'IRCCS Istituto Giannina Gaslini di Genova.

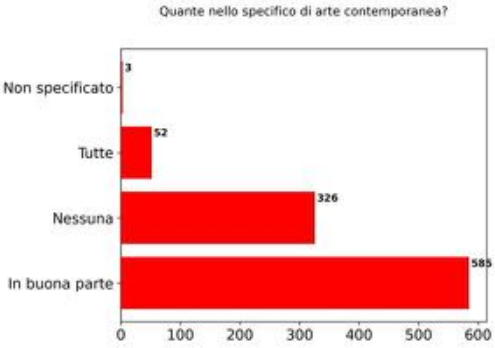
interesse. Stesso tipo di interesse e coinvolgimento che ho avuto modo di riscontrare, sia nei messaggi lasciati spontaneamente nei questionari, sia durante la mediazione culturale e l'osservazione partecipante. Continuando l'analisi biografica, quello che emerge dal secondo diagramma è senza dubbio che i 966 questionari analizzati sono stati compilati tendenzialmente da un pubblico giovane, composto essenzialmente da studenti di differente ordine e grado. Una cospicua presenza è anche legata alle fasce d'età dai 40 ai 69 anni, mentre alle successive fasce d'età si contano pochissime presenze. Numeri che contrastano con la media d'età nazionale che si aggira all'incirca sui quarantasei anni, ma soprattutto con la media del capoluogo ligure che come risaputo è tendenzialmente anziana, non a caso i dati del 2019 l'attestano con una media di circa cinquant'anni. La presenza di studentesse e studenti, o più in generale di un pubblico tendenzialmente istruito, è visibile nel terzo diagramma, dove se consideriamo il livello d'età del secondo diagramma, scopriamo che gli alti numeri di studentesse e studenti con istruzione secondaria o istruzione superiore sono legati strettamente alla loro età anagrafica. Altro dato interessante è stata la presenza di un pubblico altamente istruito, visibile dalla presenza delle tante lauree specialistiche, ma soprattutto master e dottorati. La presenza di tante dottorande e dottorandi è stata sicuramente favorita dal tipo di mostra, legata al mio percorso di ricerca dottorale. Altro dato interessante, evidente dal quarto diagramma, è senza dubbio l'alta presenza di lavoratori dipendenti e autonomi, oltre agli studenti, e la bassissima presenza di lavoratrici e lavoratori con cariche dirigenziali, imprenditoriali, ma soprattutto militari.



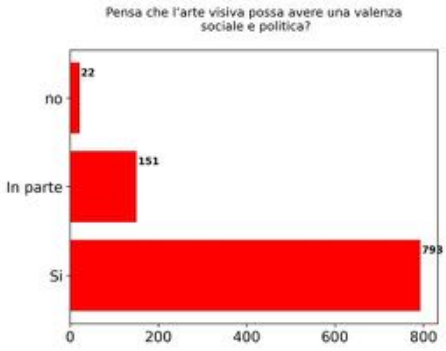


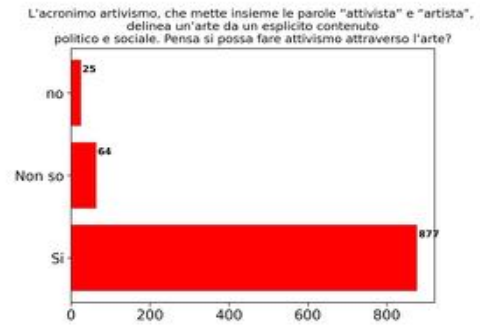
Anche in questo caso, emerge come determinate professioni e profili abbiano interessi nei confronti di attività artistiche e culturali – anche a sfondo sociale – più che altre.

Il secondo blocco di domande era stato pensato per capire innanzitutto la familiarità del pubblico, con l'arte e più in generale con quella contemporanea, ma anche per identificare il tipo di pensiero e posizionamento rispetto ad alcune tendenze che contraddistinguono sempre più il contemporaneo. Dal quinto diagramma, quello che emerge è un tipo di pubblico spaccato, composto da una parte abituata a vedere poche o nessuna mostra, dato evidente se sommiamo chi ne vede meno di cinque o nessuna durante l'anno, e dall'altra metà che dichiara invece di vederne più di cinque e dieci l'anno. Il dato interessante è invece quello emerso nel sesto diagramma, dove alla domanda "quante nello specifico di arte contemporanea?" più di seicento persone hanno affermato di vederne tutte e in buona parte. Considerando questi numeri in una città come Genova, con una programmazione culturale conservatrice e molto legata al passato, questi numeri risultano incoraggianti e parlano di come l'arte contemporanea possa essere utilizzata come strumento per riavvicinare le nuove generazioni alla cultura, percepita per anni come distante e fuori dal tempo.



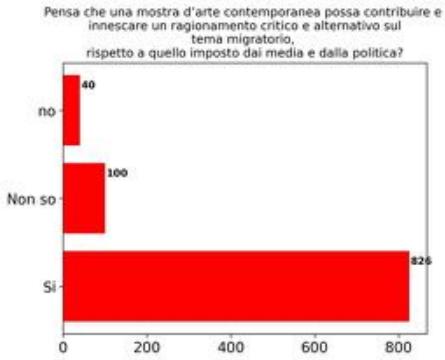
Alla serie di domande, volte a capire la familiarità del pubblico con alcune questioni legate alla valenza sociale e politica dell'arte e all'artivismo sono arrivate, anche in questo caso, delle risposte chiare e inequivocabili. Nel settimo diagramma quasi tutti hanno risposto di "si" e "in parte" alla domanda se secondo loro l'arte visiva possa avere una valenza sociale e politica, mentre pochissime persone hanno risposto di "no". Stesso identico dato emerso alla domanda nell'ottavo diagramma, che spiegando cosa vuol dire artivismo, chiedeva se secondo il pubblico si potesse fare attivismo attraverso l'arte. Un dato inedito, rispetto alle mie convinzioni inziali, in primis perché il neologismo artivismo è ancora per nulla o poco praticato e conosciuto in Italia, secondo perché in un paese sempre più distante dalle piazze e dalla politica questo dato rivela un posizionamento chiave nella misura del sentirsi rappresentato – su questioni che potrebbero creare fastidi o imbarazzi – da

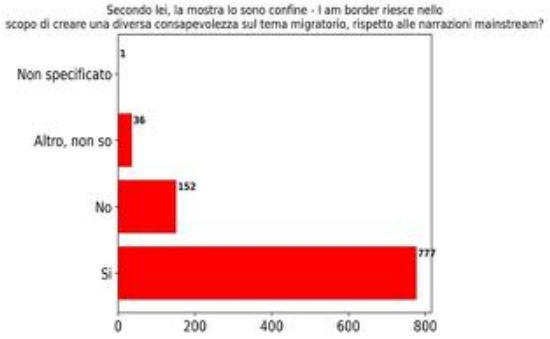




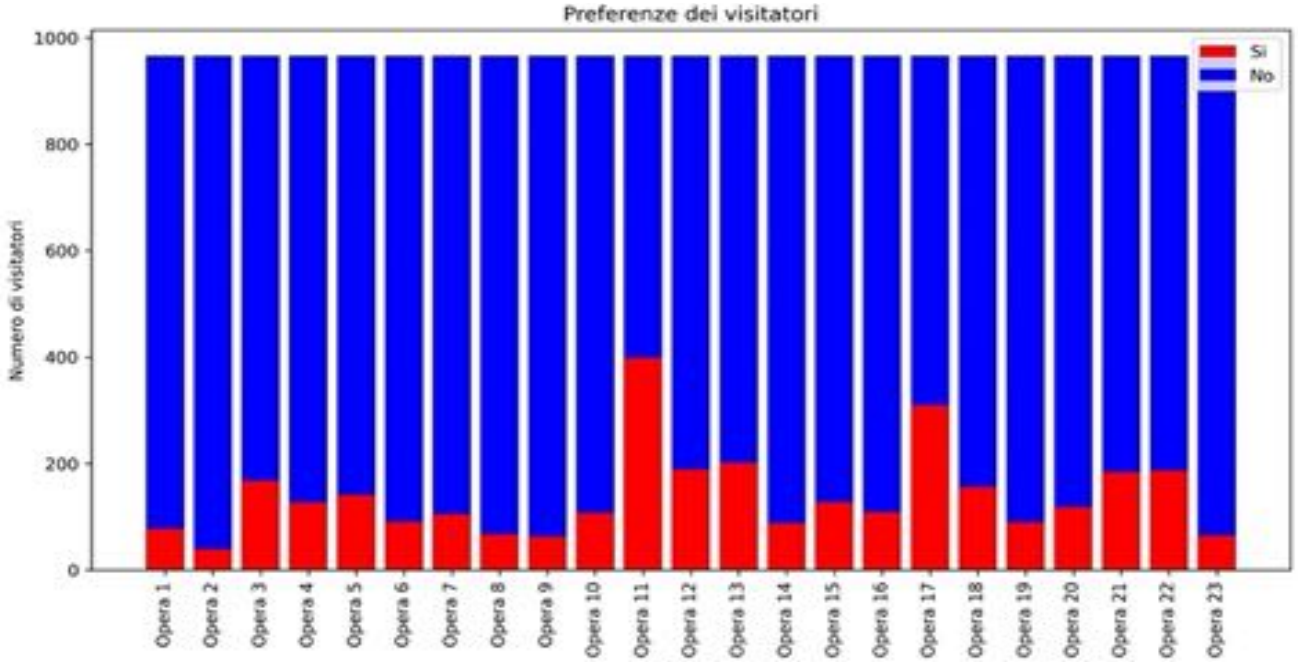
oggetti culturali che hanno la capacità di parlare in maniera poetica, ma allo stesso tempo di schierarsi e prendere una posizione netta e precisa su tematiche spinose e controverse, come le migrazioni.

Su questa scia, le risposte arrivate nel nono e undicesimo diagramma assumono un valore quasi scontato. Delle ottocentosettantasette risposte favorevoli sull'artivismo, ottocentoventisei pensano che una mostra d'arte visiva possa innescare un ragionamento alternativo rispetto a quello imposto dalla politica e dai media, mentre settecentosettantasette, ritengono che la mostra '*io sono confine___I am Borders*', sia riuscita in questo intento.

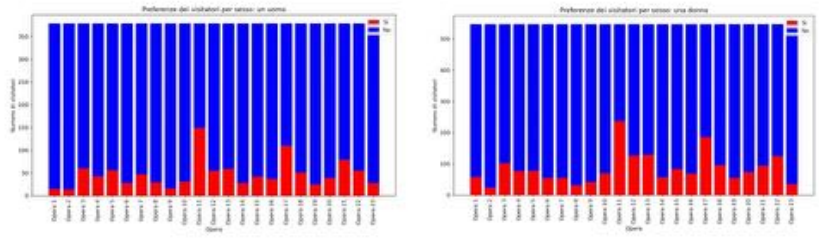




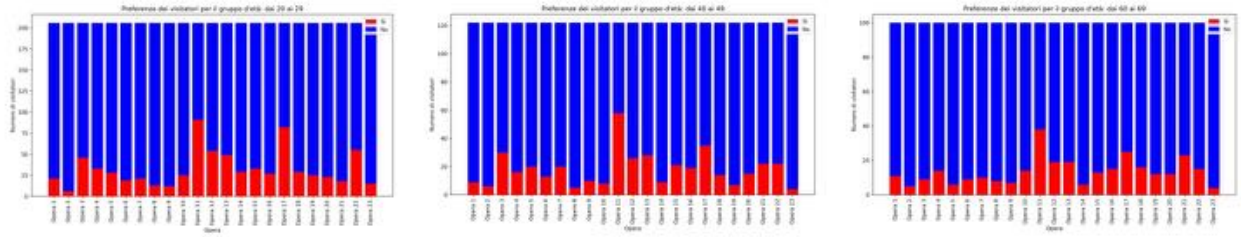
Una serie di numeri decrescenti, che se da un lato confermano come si può fare attivismo attraverso una mostra d'arte e ragionare trasversalmente sulle migrazioni, dall'altro fanno emergere come una piccola parte del pubblico non ha trovato nella mostra ideata queste caratteristiche. Elementi emersi in ridottissima parte anche nei messaggi lasciati nei questionari, e che mi hanno portato a ragionare sul perché alcuni fruitori, che partivano da un posizionamento netto, non hanno identificato nella mostra, e di conseguenza nelle opere, le stesse caratteristiche. La risposta molto probabilmente è legata alla tipologia di opere selezionate che, come evidente dal decimo diagramma, hanno ottenuto maggiori preferenze quelle che affrontavano il tema in maniera più intuitiva e diretta.



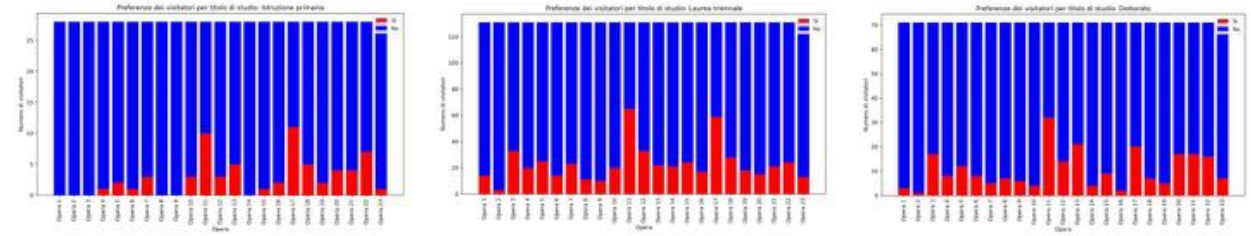
Questa sezione della tesi, che anticipa di fatto le conclusioni del prossimo capitolo, evidenzia non a caso come le due opere che hanno ricevuto più preferenze, distaccatesi con uno scarto importante rispetto a tutte le altre, '*centro di detenzione temporanea'* (Opera11) di Adrian Paci e '*Nero sangue*' (Opera17) di Binta Diaw, rientravano in quella serie di opere con un'alta capacità comunicativa, che avevano la capacità di risolversi nel momento in cui le si guardava, senza dover approfondire o compiere ulteriori sforzi. Un dato curioso emerge anche dall'analisi secondaria comparata, che evidenzia come queste opere sono state quelle con più preferenze in tutte le sottocategorie presenti nelle quattro domande di natura biografica. Riporto a seguire quelli più rilevanti, anche se in tutte le sottocategorie emerge lo stesso dato. Nella sezione "genere":



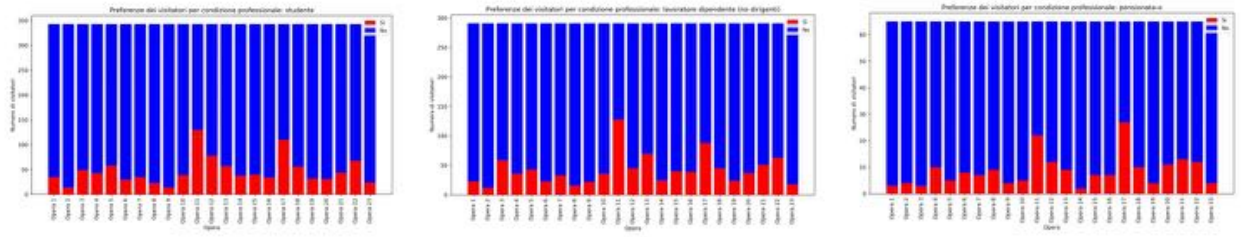
Nella sezione "*fascia d'età*":



Nella sezione "*livello d'istruzione*":



Nella sezione "*condizione professionale*":



Dati che dimostrano essenzialmente che la comprensione "dell'opera" non passi da precisi retaggi sociali e culturali, ma attraverso una sensibilità innata nel saperla comprendere e capire a fondo.

Anche tra le altre opere che hanno ricevuto buone preferenze da parte del pubblico, rientrano quelle collocabili nella stessa categoria, come '*comunicazione istituzionale*' (Opera3) di Pamela Diamante, '*Resto*' (Opera4) dei Masbedo, '*Strappo alla regola'* (Opera22) di Serena Vestrucci e '*Carpet*' (opera18) di Ryts Monet, mentre il dato parzialmente interessante è riconducibili alle preferenze che hanno avuto le opere '*Corpi liberi*' (Opera12) di Raziel Perin '*Punteggiatura*' (Opera13) di Muna Mussie, che rientravano nella categoria delle opere con una buona capacità comunicativa ma che necessitavano di uno sforzo intellettuale – e del tempo – per essere appieno comprese. Tutte le altre opere della stessa categoria hanno ricevuto preferenze in media basse, non emergendo per la loro forza, come ad esempio '*Cartografia dell'orizzonte/Trans-humus (Alex sul sentiero delle Marocche di Dro)*' di Francesca Marconi, opera che personalmente trovavo particolarmente evocativa e importante per il progetto-mostra costruito.

Il dato inedito è invece legato alle preferenze ricevute alle opere '*The journey migrant map'* (Opera5) di Rossella Biscotti e '*1XUnknown (1942-2018 to Fortress Europe with Love), 2012/18*' (Opera21) di Margherita Moscardini, che nonostante rientravano tra quelle più ostiche, in quanto necessitavano di un approfondimento – evidente in primis dagli elementi testuali che accompagnavano le opere –, hanno ricevuti buone preferenze. Entrambe avevano però la capacità, attraverso un sapiente uso dell'immagine "reale" di saper arrivare al pubblico ed eludere la loro complessità. Elementi che sono forse mancati alle altre opere della stessa categoria che hanno avuto preferenze bassissime come '*En route to the South*' (Opera15) di Elena Mazzi e Rosario Sorbello e '*Black Med.invernomuto.info*' (Opera8) degli Invernomuto: strano perché specialmente quest'ultima, nonostante la complessità e i tanti riferimenti "accademici", si concretizzava in una forma digitale e accattivante, ma specialmente contaminata con i suoni delle culture giovanili rap e trap.

Le preferenze ricevute alle "*opere-soglia"* si attestano invece in una media molto bassa, evidente dalle opere '*Pelo libero'* (Opera2) di Agathe Rosa, '*Porto Fuori'* (Opera9) di Eva Marisaldi e '*Me as a star (vallée étroite)*' (Opera19) di Cleo Fariselli, dato che dimostra come queste opere, importanti in relazione alla linea curatoriale e alla narrazione costruita per la mediazione culturale, non hanno incuriosito e interessato, molto probabilmente per la natura concettuale che le contraddistingueva, difficile e ostica nei confronti di chi non familiarizza molto col contemporaneo.

Tra le opere che hanno ricevuto preferenze molto basse, ne rientrano due che secondo me sono state penalizzate per la collocazione allestitiva. La prima, perché installata al di fuori dello spazio espositivo, ovvero '*O Italia, grande stivale, non cacciarmi di nuovo a pedate*' (Opera1) di Jonida Xherri, la seconda, perché installata all'interno dell'hotel adiacente lo spazio espositivo, ovvero '*Il mio filippino: Tess'* (Opera23) di Liryc Dela Cruz. Opere che molto probabilmente in altri contesti avrebbero ricevuto più preferenze, vista la loro forte capacità comunicativa ed empatica.

8. **Conclusioni**

Per quanto emerso nei tre casi studio presi in esame nella 1ªparte della tesi, si potrebbero pensare tre differenti conclusioni, per come realmente è stato fatto, dato che parti riportate nei capitoli precedenti sono state pubblicate negli ultimi anni sotto forma di articoli, atti di convegno o paragrafi di un libro. Conclusioni differenti rispetto a quelle analizzate in questa parte, che riflette sul ruolo del pubblico fruitore come importante attore nei processi partecipativi di co-autorialità.

Non a caso, il capitolo dedicato all'opera/operazione "*Eufemia*" riporta parte dell'articolo "*Eufemia, i sommersi e i salvati: un'opera collettiva tra arte contemporanea e ricerca sociale a Ventimiglia*" pubblicato negli atti di convegno "*Geografie in movimento*[43]", scritto in collaborazione con Silvia Aru[44] e Livio Amigoni[45]. L'articolo rifletteva sui disegni, come parte generatrice e fondamentale dell'opera, in quanto è proprio grazie a quei disegni che si è realizzato il progetto di mostra con relativi eventi collaterali e workshop. Un progetto che partiva sì dai disegni lasciati dai migranti, dalle ricerche delle studentesse e dai ricercatori riconducibili al laboratorio di Sociologia Visuale, ma se ha preso la forma in cui oggi lo conosciamo ed è stato descritto finora, è grazie e soprattutto alle intuizioni della curatrice Anna Daneri. Contattata inizialmente per curare una mostra di disegni, si era prontamente rifiutata, ponendo l'accento che quei disegni, nonostante la loro forza ed efficacia - e in alcuni casi anche la qualità estetica -, non erano nati con delle finalità espositive, ma come libera manifestazione espressiva di quei soggetti in transito che l'infopoint aveva attirato, aiutato e supportato. Da li l'idea di coinvolgere me come artista, per rielaborare i disegni e tutti gli altri materiali che la collettività degli autori del progetto aveva riunito. L'articolo poneva l'accento sui limiti metodologici, che un'analisi come quella portata avanti sui disegni poteva prevedere, ovvero il mancato coinvolgimento delle stesse autrici e gli stessi autori. Le ragioni per cui non si è riusciti a coinvolgerli sono molteplici, considerando in primis, che essendo dei soggetti migranti, che hanno abitato per periodi variabili Ventimiglia, è normale che con il tempo abbiamo perso le loro tracce; in quanto presupponiamo che siano riusciti nel loro obiettivo primario, quello di passare il confine e continuare il loro viaggio verso la loro meta di destinazione. Unico elemento significativo di questa opera/operazione, che nasceva come ricerca sul e contro il confine.

[43] XXXIII Congresso Geografico Italiano, https://iris.unitn.it/retrieve/handle/11572/377570/640091/Atti-Congresso-Geografico-Italiano-2021-vol-5-Nodo-STD-1.pdf

[44] Silvia Aru è ricercatrice di Geografia economica e politica presso l'Università di Torino.

[45] Livio Amigoni è ricercatore e attivista, attualmente assegnista di ricerca nel progetto ERC SOULROUTES

Il capitolo dedicato alla metodologia sperimentata per la costruzione della voce fuori campo nel film "*Il rituale del passaggio*" riporta invece parti dell'articolo pubblicato sulla rivista "*Visual Etnography N° 2 del 2022*" e negli atti di convegno "*Passaggi di vento, migrazioni di ieri, di oggi, di sempre*" pubblicati sulla rivista "*Il presente e la storia N°102*" scritti in collaborazione con Filippo Torre. Pubblicazioni che vertevano sulle modalità in cui è possibile mettere in atto la metodologia sperimentata, che consiste in un'intervista, condotta non con le parole, ma attraverso la somministrazione di brevi clip video. Le conclusioni ragionavano sul fatto che una metodologia come questa non è sempre applicabile, in quanto non tutti i soggetti che si intercettano in una fase di ricerca, hanno capacità performative e oratorie, ma soprattutto un'impostazione mentale e una sensibilità visiva nei confronti dei materiali sottoposti. Una metodologia applicabile solo con quei soggetti con cui è possibile sviluppare nel tempo una relazione, che implichi fiducia e una stima reciproca, ma anche compatibilità nei confronti degli argomenti trattati, che non significhi appoggiare le intenzioni o il posizionamento dell'autore o degli autori, ma avere la capacità di rispondere, anche se in modo critico agli stimoli che le interviste visuali ponevano. Non a caso, con questa metodologia siamo riusciti con il soggetto identificato nella nostra ricerca, a mantenere sullo stesso registro narrativo, sia un grado di spontaneità verbale – tipico di un'intervista libera –, che un grado di complessità di pensiero – tipico delle interviste in profondità –. Un mix tra la potenza dell'oralità e la lucidità della scrittura.

E infine il capitolo dedicato ai processi partecipativi che hanno dato vita ai due film "*Tanimar, crocevia mediterraneo*" riporta alcune riflessioni teoriche, espresse sotto forma di saggio "*FilMare, fare immagini in movimento*" e diari di campo, pubblicati collettivamente sotto il nome di *Equipaggio della Tanimar* nel libro "*Crocevia mediterraneo*". Il focus sul ruolo delle immagini in movimento, raccolte durante le etnografie – senza nessun registro prestabilito di stile e forma – come strumento usato non solo per far memoria e catalizzare nello scorrere del tempo i fatti, gli individui e i paesaggi, ma di come poter utilizzare i materiali raccolti, per delle costruzioni docu-filmiche. Approcci stilistici e metodologici che estendono gli orizzonti delle pratiche partecipative, sia per l'utenza a cui si rivolge, sia per le finalità estetiche del lavoro prodotto, ma soprattutto come metodo per utilizzare i diari di campo nell'ottica della costruzione di un soggetto che nasce interponendo sceneggiatura e materiali visuali raccolti. In questo senso l'editing – inteso come pratica di scrittura attraverso le immagini in movimento – diventa uno strumento alternativo e complementare alla parola, nella costruzione di saperi ed esperienze.

Riflessioni e conclusioni, quelle pensate per gli articoli, atti e saggi citati, coerenti al tipo di analisi svolta, ma se osservati congiuntamente e sotto altri punti di vista – i tre casi studio presi in esame – possono aprirsi ad ulteriori considerazioni. Non a caso se analizzati complementarmente, il dato più interessante che emerge è senza dubbio l'approccio partecipativo che ha contraddistinto queste tre esperienze di ricerca/opera/azioni. Partecipativo non solo tra l'autore, i coautori, i soggetti e attori della ricerca, ma anche con il pubblico fruitore, che ha contribuito nell'arco temporale della messa in posa dell'opera, nelle proiezioni mirate prima della finalizzazione dell'opera e nei lunghi momenti di riflessione e dibattito, a trasformare e rendere in qualche misura propria l'opera. Se John Huston[46] affermava che "*il final cut lo fa il proiezionista*" mi piace oggi pensare che il final cut lo fa collettivamente anche il pubblico che viene coinvolto nelle anteprime, prima della chiusura dell'opera. Un processo che per questioni formali, legate alla diffusione e distribuzione di un prodotto audiovisuale, non potrà prolungarsi e protrarsi all'infinito nel tempo – tranne nell'eventualità che faccia parte del progetto –, ma che per un periodo o per una serie di eventi prefissati, può assumere un valore aggiunto ed estendere gli orizzonti delle metodologie e pratiche partecipative. Estensione che di fatto allunga la temporalità della metodologia, e presuppone uno sforzo aggiuntivo, nel ricercare o ricreare, i contesti e le situazioni adatte dove sperimentarla. Elemento ampiamente considerato nei PV, quello della diffusione del prodotto finalizzato, tramite momenti di proiezione e confronto tra autori e pubblico, ma non nella fase aperta di costruzione dell'opera audiovisuale, come sperimentato nei tre casi studio presi in esame.

Se nel caso dell'opera "*Eufemia, i sommersi e i salvati*", il ruolo del pubblico fruitore, coinvolto per gli open, gli eventi collaterali e workshop organizzati, ha contribuito attivamente a modificare non solo l'installazione – plasmandola e firmandola –, ma anche e specialmente la parte video, dato che ad oggi l'opera è composta esclusivamente dal video e dalle insegne. Difatti dopo l'ultimo allestimento nel liceo di Mentone si è deciso collettivamente con tutto il gruppo di lavoro, di dar nuova vita ai materiali lignei che componevano la struttura dell'installazione. Questi sono stati utilizzati dal collettivo 20K per costruire mobili, pensili e strutture all'interno di Upupa[47], il nuovo infopoint che il collettivo ha inaugurato nella primavera del 2022 in Via Tenda, sul modello dell'infopoint di Eufemia. Donare dei materiali che hanno fatto parte dell'istallazione, per la costruzione di un nuovo infopoint, ha rappresentato una degna fine di un'opera/operazione che nel corso di quattro anni ha figurato un modello alternativo per far conoscere e far ricerca sul confine. Anche nella costruzione dei film "*Il rituale del passaggio*" e "*Tanimar, crocevia mediterraneo*" i

[46] John Marcellus Huston è stato un regista, attore, sceneggiatore e scrittore statunitense. È considerato uno dei maestri del cinema hollywoodiano degli anni d'oro.

[47] Upupa è un infopoint aperto a tutte le persone che vivono e transitano per Ventimiglia.

meccanismi volti alla finalizzazione delle due opere sono stati condotti attraverso la partecipazione attiva del pubblico fruitore.

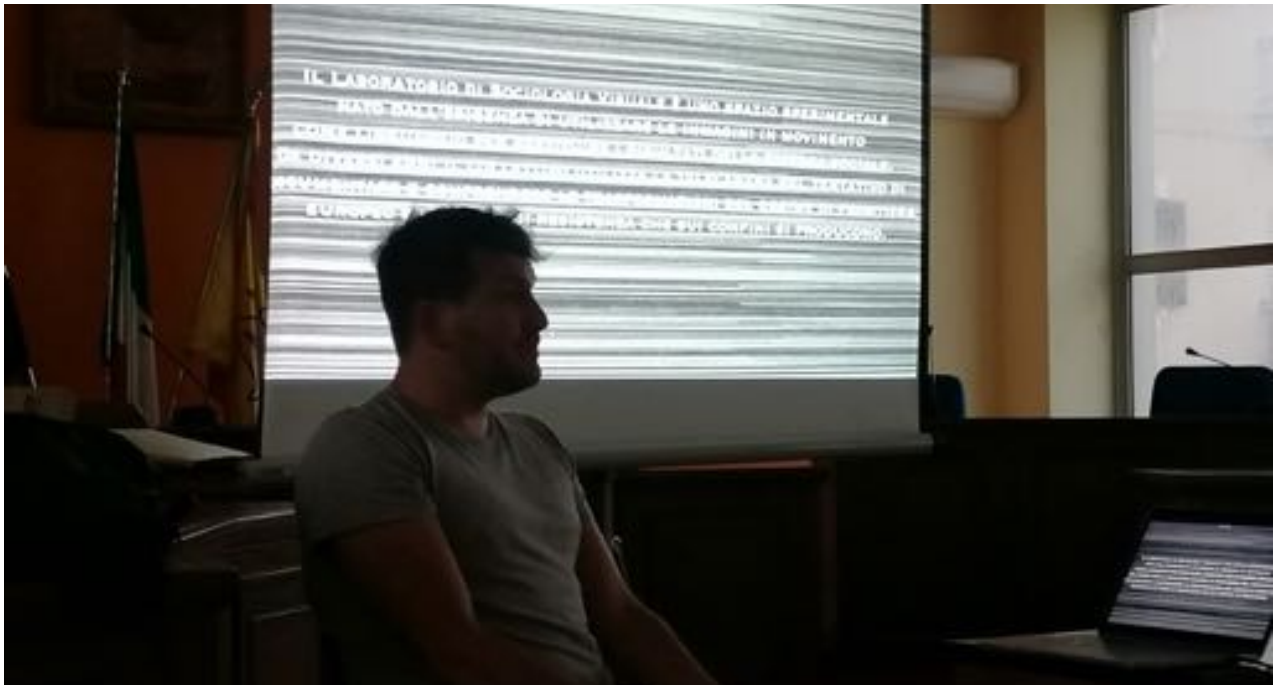


Figura 32 *Proiezione a Pantelleria*

Non a caso per "*Il rituale del passaggio*" sono state organizzate diverse uscite mirate, in contesti geografici, culturali e sociali differenti, anche se accumunati da alcune caratteristiche: luoghi simbolo per le questioni migratorie italiane, con relativo coinvolgimento dei cittadini che vivono e abitano in quelle significative zone di confine. Per citarne alcuni: dall'evento accademico aperto anche al pubblico, organizzato con esperti di migrazioni e metodologie visuali, nel quadro delle attività organizzate mensilmente dal Laboratorio di Sociologia Visuale; alla proiezione organizzata ad Oulx, in occasione del seminario "*Sulla stessa rotta"*[48], a cui hanno partecipato studenti, docenti e cittadini che, non solo abitano quella zona di confine ma ne conoscono perfettamente le dinamiche; alla proiezione legata al seminario *"Passaggi di vento"*[49] organizzato in alta Val Maira, altra zona di confine tra Italia e Francia; alla proiezione per l'evento "*Riflessioni e prospettive sull'immigrazione e sulle terre di confine*" organizzata all'interno dell'aula del consiglio comunale di Pantelleria, in presenza del Sindaco e Assessori, ma anche di cittadini che vivono in un'isola, che nonostante se ne parli poco, negli ultimi anni ha visto crescere significativamente il numero degli arrivi irregolari; alla

[48] Conferenza "*Sulla stessa rotta*" organizzata dall'Istituto Istruzione Superiore Statale Des Ambrois, Casa delle Culture e Unitre. Oulx, Valle di Susa 17-18/09/2022
https://turismo-oulx.it/eventi/sulla-stessa-rotta-presentazione-libro-e-cortometraggio/

[49] Seminario *"Passaggi di vento"* organizzato dalla Fondazione Acceglio, Valle Maira 10-11/09/2022
https://www.ideawebtv.it/wp-content/uploads/2022/09/Passaggi-di-vento-definitivo_Comunicato-Stampa.pdf

proiezione organizzata nello spazio culturale PortoM di Lampedusa, gestito dal collettivo Askavusa, in occasione della rassegna di documentari del 3 ottobre 2022, che il collettivo aveva organizzato per la Giornata della Memoria e dell'Accoglienza. In tutti gli eventi sopracitati, siamo riusciti ad avviare dopo ogni proiezione, un dibattito in relazione a quello che avevamo appena visto. Oltre ai commenti di natura generale, su questioni tecniche o estetiche – dalla durata del docufilm, ai font utilizzati per la leggibilità dei titoli e sottotitoli, alle musiche e qualità dell'intervista audio, utili per la finalizzazione di un lavoro comprensibile da tutti e formalmente lineare, sono emerse considerazioni particolarmente significative che hanno plasmato l'opera in tutte le sue parti. Non tutte quelle espresse e raccolte durante i dibattiti hanno effettivamente trovato spazio, ma solo quelle che in maniera più ricorrente si sono manifestate. La divisione in capitoli nella sequenzialità della storia raccontata; l'alternare momenti poetici a momenti di cruda realtà; il mantenere sempre l'anonimato dei soggetti intercettati tramite l'oscuramento del volto; la commistione tra le evocazioni prodotte dalle musiche e quelle delle parole; fino alla scelta condivisa del titolo del film, sono alcuni dei passaggi che hanno subito importanti trasformazioni in base ai feedback ricevuti. Il film, solo dopo un lungo periodo di stop, utile ad apportare le modifiche concordate collettivamente, è stato finalizzato ed esportato nella sua forma definitiva. Da quel momento in poi e stato iscritto a diversi bandi per festival, premi, ecce cc. Il primo risultato raggiunto è stato quello della selezione sulla piattaforma OpenDDB[50], sia per la visione streaming che per la distribuzione in sala, mentre successivamente ho saputo che era stato selezionato per due importanti film festival nazionali.

Figura 33 *Proiezione a Venaus*

[50] Open DDB è la prima rete distributiva italiana di opere indipendenti nate dal basso, attiva dal 2013 negli ambiti del cinema documentario e dell'editoria indipendente.

Al Val Susa Film Festival ha partecipato nella sezione fuori concorso, in un evento che mi ha visto ospite insieme a Piero Gorza[51] – voce e coautore del soggetto del film –, per discutere insieme agli autori del film "*Trieste e bella di notte*"[52] sulle due zone di confine che i film trattavano. Trieste e Oulx come nodi d'entrata e d'uscita che i migranti percorrono sul nostro paese, come metafora del prolungamento della cosiddetta rotta balcanica. Mentre al film festival Immagini sud del mondo[53] ha addirittura partecipato al concorso come miglior film, ottenendo un importante riconoscimento, nonostante non abbia ricevuto il premio. Anche in quell'occasione, dopo la proiezione si è susseguito un momento di riflessione e dibattito che verteva sul fatto che molti del pubblico presente non erano a conoscenza di quello che succede nella zona di confine dell'alta Val Susa. Ad oggi l'opera, visibile sulla piattaforma di OpenDDB, sta continuando ad avere un discreto successo sia di streaming che di proiezioni in sala, contribuendo a far conoscere le altre produzioni artistiche e filmiche che il Laboratorio di Sociologia Visuale ha prodotto negli ultimi anni.

La stessa tipologia di intervento è stata pensata per la finalizzazione dei due film legati al progetto "*Tanimar, crocevia mediterraneo*", anche se ad oggi sono state due le occasioni in cui si è riusciti effettivamente a sperimentarla. Primo perché solo uno dei due film è stato temporaneamente finalizzato – in attesa di altri eventi e proiezioni mirate –, secondo perché la scrittura della presente tesi non mi ha permesso di dedicare molto tempo ad altri progetti.

Figura 34 *Proiezione a Messina*

[51] Piero Gorza è antropologo, ricercatore di On Borders e referente Medu (Medici per i Diritti Umani per il Piemonte).

[52] Trieste è bella di notte è un film di Matteo Calore, Stefano Collizzolli e Andrea Segre.

[53] Immagini dal Sud del Mondo è una rassegna di cinema indipendente che si svolge a Viterbo.

La prima proiezione è stata organizzata in occasione del festival "*Confronti pubblici itineranti tra Messina e Sfax*" che si è svolto a Messina nelle giornate del 30 settembre e 1° ottobre 2023, promosso e organizzato da Mesogea / Sabir Srl, e la seconda nel contesto delle attività collaterali portate avanti dall'Archivio Storico di Lampedusa. Come accennato precedentemente, in queste occasioni abbiamo per la prima volta presentato al pubblico il premontato del film "*Tanimar, crocevia mediterraneo*" risultato della missione del 2022 nel canale di Sicilia lato italiano e maltese. Due occasioni particolarmente significative per ragionare su alcune scelte stilistiche del film, come l'utilizzo del dialetto siciliano sia per la colonna sonora che per la costruzione della voce fuori campo. Una voce volutamente costruita sulla cadenza siciliana, per creare una linea narrativa coerente tra le musiche e le parole con cui abbiamo familiarizzato nel periodo della missione. Non a caso durante gli incontri organizzati successivamente con tutto il gruppo di ricerca universitario, per ragionare collettivamente su quanto era stato fatto e prodotto, erano emerse tante perplessità sull'uso delle nostre voci – usate inizialmente nei vari capitoli del film – per narrare quello che avevamo scritto e trascritto dalle interviste. Perplessità legate all'interpretazione di parole e pensieri, derivate da contesti geografici precisi, per evitare di marcare alcuni stereotipi identitari che operazioni come queste solitamente evidenziano. Le prime proiezioni di Messina e Lampedusa sono state importanti per verificare l'impatto del dialetto siciliano, usato per la costruzione della voce fuori campo, nel contesto in cui si pratica e parla quel dialetto.

Nell'ottica dei filoni delle cosiddette teorie della ricezione, in cui "*si sottolinea il carattere non concluso di un'opera, in quanto essa si completa soltanto dinanzi al ricettore, che in questo senso diviene, almeno a livello interpretativo, coproduttore dell'opera stessa*" (Tota, De Feo 2020), voglio qui sottolineare che, nell'ottica in cui è stata sperimentata questa estensione metodologica dei PV, oltre che di coproduzione, possiamo spingerci a parlare di co-autorialità. Un cambio di paradigma sul ruolo dell'essere e studiare il pubblico, in funzione dell'importante ruolo che riveste sia nella costruzione che nella fruizione dell'opera, in quanto l'opera si completa solo attraverso le attività di ricezione con gli spettatori. Sulla scia del pensiero di Marcel Duchamp "*L'opera d'arte si fonda sempre sui due poli dello spettatore e dell'autore, e la scintilla che scaturisce dall'azione bipolare fa nascere qualcosa, come l'elettricità*" e più in generale sul ruolo del pubblico che si forma, capisce e agisce, nella fruizione di prodotti culturali, studiato negli ultimi anni anche nell'ambito accademico italiano, ma conosciuto in ambito internazionale come *museum visitor studies* (Benjamin Gillman 1919), voglio qui porre una riflessione finale in relazione alla 2ªparte della tesi legata alla mostra '*Io sono confine___I am border*'; anche se il contesto di una mostra temporanea, come quella ricreata, necessita di un metro di valutazione e analisi differente rispetto ad una permanente di un'istituzione

museale, dato che la capacità di raccogliere dati e fare osservazione può essere protratta nel tempo. Se i *museum visitor studies* fin dai primi anni del '900 hanno iniziato a studiare il pubblico museale in base a determinati fattori quali ad esempio, la postura nell'ammirare opere e il livello di concentrazione durante il tempo di visita, negli ultimi anni l'attenzione si è spinta ben oltre, indagando in primis la natura delle collezioni, delle mostre e degli allestimenti. Ed è su questi interessi che i musei hanno iniziato, sempre più seriamente e strutturalmente ad interrogarsi sul loro ruolo pubblico, in termini di missione e vocazione, considerando il posizionamento delle loro collezioni, non solo nei modi di rappresentazione espositiva, ma anche sulla natura intrinseca della collezione. Ad esempio: come e dove è stata acquisita e in quali modalità? (donata, comprata, requisita); è stata formata nel tempo dall'istituzione museale o è arrivata chiusa e confezionata da un libero collezionista indipendente? in questa eventualità, il collezionista era un esperto in materia o solo un'esteta che amava circondarsi di bello? Queste sono alcune domande a cui bisogna dare risposta, in un'ottica culturale postcoloniale che si rifiuta di prendere per buono qualsiasi cosa, che per il solo fatto di essere in un museo, ci viene mostrato o propinato come arte. Su questa scia è importante evidenziare come le cosiddette mostre temporanee legate a manifestazioni artistiche, progetti curatoriali in spazi sociali e indipendenti, riflettono già da anni su queste dinamiche, anticipando di molto quello che doveva essere fatto dal sistema pubblico, dato l'importante ruolo che riveste sia culturalmente che didatticamente. Questo perché nei luoghi dove si sperimentano queste nuove forme di conoscenza, di nicchia e underground, si rischia di intercettare un tipo di pubblico già altamente cosciente e istruito a queste nuove forme di sapere e rappresentazione, sfavorendo il coinvolgimento del grande pubblico, che considera ancora il museo come il luogo della conoscenza. In questo quadro, oggi gli spazi della controcultura hanno dovuto adattarsi e prestarsi ad un ruolo che non le apparteneva, snaturandosi nell'essere i luoghi delle vere rivoluzioni culturali e artistiche. Non a caso, la mostra temporanea '*Io sono confine___I am border*', da me ideata e creata, e stata curata da un gruppo di curatrici indipendenti, allestita in uno spazio libero, finanziata da collezionisti e mecenati privati, e sviluppato un dialogo costante con gli artisti selezionati, al fine di garantire un alto grado di libertà espressiva e contenutistica, ma soprattutto garantito l'accessibilità a chiunque data la gratuità, senza dover arruffianarsi e accontentare il direttore o assessore di turno. L'immaginario come campo non ancora "*colonizzato*" dal potere (Pellegrino, 2019), uno spazio simbolico per risignificare il valore del reale, libero e vero. Per riconnettermi alla dedica ad apertura della presente tesi, quando Sayad parla dell'illusione e della menzogna delle migrazioni, ritengo che i momenti di verità che sono stato in grado di generare, sia con le metodologie adottate per la costruzione delle tre opere autoriali, sia con il progetto di mostra e ricerca, nonostante i tanti limiti riscontrati, rappresentano preziosi tentativi

immaginifici per connettere virtualmente e realmente chi sa, da chi è oggetto del sapere (Montezemolo, 2017)

Figura 35 *Inaugurazione mostra 'Io sono confine___I am border'*

Per concludere la presente tesi posso affermare che le ricerche portate avanti negli ultimi tre anni del dottorato, mi hanno aiutato a identificare alcuni dei pilastri base su cui in maniera del tutto ingenua ho sempre lavorato durante gli oltre tredici anni di carriera artistica, ovvero la ridefinizione delle immagini in movimento proprie dei linguaggi documentaristici, la predizione di progetti di ricerca a medio e lungo termine e in larga scala, ma soprattutto la costruzione di linguaggi visuali alternativi e inediti per raccontare la contemporaneità. La gestione sistematica nel portare a temine tutti gli obiettivi che mi ero prefissato per questo lungo percorso, che ha sempre tenuto conto dei risultati ottenuti come materiale di partenza per il raggiungimento dei nuovi obiettivi, è stato fondamentale per aiutarmi a costruire una base teorica, che spero negli anni di fortificare e ampliare.

Sapere fin da oggi quali saranno le ripercussioni delle mie ricerche mi risulta impossibile, ma confido che i risultati ottenuti, potranno colmare alcuni dei vuoti che aleggiano tra lo stato attuale dell'arte – in relazione all'artista come co-autore e ricercatore visuale – e sul ruolo del pubblico nella costruzione e fruizione di oggetti e prodotti culturali. Il contributo teorico costruito finora si pone da un lato l'obiettivo di creare un manuale metodologico di lettura e produzione di contenuti, strettamente legate agli audiovisivi (video saggi, video arte e docufilm), e dall'altro di contribuire con oggetti e operazioni culturali a parlare e mostrare quello che le politiche migratorie italiane, europee e mondiali, stanno causando, ovvero la sofferenza e la morte di migliaia di persone.

9. **Bibliografia**

- A4C-artsforthecommons a cura di (2020). *Dreamland, i confini dell'immaginario*. Roma: La Talpa srl-manifestolibri.
- Aime, M. (2016). *Fuori dal tunnel. Viaggio antropologico nella Val di Susa*. Sesto San Giovanni: Meltemi.
- Alì, D. G. a cura di (2019). *Visitors*. Torino: Kabul magazine.
- Altamira, A. (2001). *Aria di coincidenza*. Brescia: Nuovi Strumenti.
- Ambrosini, M. (2011). *Sociologia delle migrazioni*. Bologna: Il Mulino.
- Amigoni, L. et al. a cura di (2021), *Debordering Europe Migration and Control*. New York, Palgrave Macmillan.
- Anderlini J. e E. Fravega a cura di (2022). *Crocevia Mediterraneo*. Milano: Elèuthera.
- Aria, M. a cura di (2021). *Ermenautica. Dai mari condivisi segreti della convivenza*. Novate Milanese: Prospero Editore.
- Aru, S. (2021). *Abandonment, Agency, Control: Migrants' Camps in Ventimiglia*, in Antipode: A Radical Journal of Geography, Hoboken, pp. 1619-1638.
- Augé, M. e J. P. Colleyn, (2006). *L'antropologia del mondo contemporaneo*. Milano: Elèuthera.
- Bacci, G. (2022. *Confini, viaggi nell'arte contemporanea*. Milano: Postmedia Books.
- Bachellerie, S. (2020). *Chasing Down Foreigners at the French-Italian Border (Hautes-Alpes) as a Matter of Social and Racial Policing*. Journal of Alpine Research | Revue de g.ographie alpine [Online], 108 (2): 1-13.
- Balma Tivola, C. a cura di (2017). *Visioni del mondo. Rappresentazioni dell'altro, autodocumentazione di minoranze, produzioni collaborative*. StreetLib.
- Barbujani, G. (2008). *L'invenzione delle razze*. Milano: Bompiani.
- Barilli, R. (2007). *Scienze della cultura e fenomenologia degli stili*. Bologna: Boninia University Press.
- Barnabà E. e Tretin V. (2019). *Il passo della morte*. Modena: Infinito Edizioni S.r.l.
- Bauman, Z. (2011). *Il buio del postmoderno*. Roma: Aliberti.
- Benaglia, S. e M. Zanchi, (2018). *L'Africa in giardino, migrazioni nell'arte contemporanea*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Benjamin, W. (2011). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi Giulio.

- Blanchard, E. (2014). *Contrôle au faci.s: une cérémonie de dégradation*. Plein droit, 4: 11-15
- Bollo, A. (2009). *L'osservazione nei Visitor Studies a livello internazionale. Uno sguardo lungo un secolo.* L'articolo è contenuto nel volume "L'archeologia e il suo pubblico", a cura di Adriano La Regina, Associazione Civita.
- Civita, Giunti 2009.
- Bourriaud, N. (2010). *Estetica relazionale*. Milano: Postmedia books.
- Calvino, I. (1972). *Le città invisibili*. Torino, Einaudi.
- Carollo, B. e L. Corrao, (2010). *Il sogno mediterraneo*. Alcamo (TP): Di Lorenzo Ernesto.
- Casolaro, G. (2021). *Mare Magnum Nostrum*. Milano: Silvana Editore.
- Celati, G. (2011). *Passar la vita a Diol Kadd*. Bologna: Feltrinelli.
- Chambers, I. (1018). *Paesaggi migratori*. Milano: Moltemi editore.
- Chambers, I. e M. Cariello (2019). *La questione mediterranea*. Milano: Mondadori education.
- Chambers, I. (2018). *Mediterraneo blues*. Napoli: Tamu edizioni.
- Clèment, G. (2011). *Il giardino in movimento*. Macerata: Quodlibet.
- Comoglio, M. (2009). La letteratura italiana sui Museum Visitor Studies: una rassegna critica. L'articolo è contenuto nel volume "L'archeologia e il suo pubblico", a cura di Adriano La Regina, Associazione Civita.
- Cristallini, E. (2013). *Lo slittamento dell'aura nell'arte contemporanea*. Open Edition Journal 52 | 2013 Aura (p. 27-3).
- Cutitta, P. (2012). *Lo spettacolo del confine: Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*. Milano: Mimesis.
- Demos, JT. (2013). *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham: Duke University Press.
- Eco, U. (2013). *Opera Aperta*. Bompiani.
- Fabietti, U. e V. Matera, a cura di (1999). *Etnografia. Scrittura e rappresentazioni dell'antropologia*. Roma: Carocci.
- Favini, E. (2019). *Au revoir*. Connecting Cultures.
- Filippi, D., Giliberti, L. e Queirolo Palmas L. (2021). *From Lampedusa to the Susa Valley: solidarity networks in two border battlegrounds*. Journal of Modern Italian Studies, 26 (5): 608-626.
- Filippi, D. e L. Giliberti, (2021). *La solidarietà in frontiera: le reti di supporto ai migranti in transito in Val di Susa*. Mondi Migranti, 3: 89-112.

- Frisina, A. (2015). *Prefazione. Esperienze di sociologia visuale come sport da combattimento*. *In Fare sociologia visuale*, di Luisa Stagi e Luca Queirolo Palmas (a cura di), 9-13. Torino: Professional Dreamers.
- Frisina, A. (2016). *Metodi visuali di ricerca sociale*. Bologna: il Mulino.
- Gatti, R. e M. Aime, (2021). *Conversazioni in alto mare*. Milano: Elèuthera.
- Giliberti, L. e S. Potot, (2021). *Verso i solidarity studies: nuove prospettive di ricerca su migrazioni e frontiere*. Mondi Migranti, 3: 25-41.
- Gioni, M. a cura di (2017). *La Terra Inquieta*. Firenze: Electa.
- Giorgi, G., Pizzolato, M. e E. Vacchelli, (2021). *Metodi creativi per la ricerca sociale. Contesto, pratiche, strumenti*. Bologna: il Mulino.
- Kaur, R. e M. Grassilli, (2019). *Towards a fifth cinema*. Third Text, 33 (1). pp. 1- 25. ISSN 0952-8822
- Khosravi, S. (2019). *Io sono confine*. Milano: Elèuthera.
- Krauss, R. (1998). *Passaggi Storia Della Scultura Da Rodin Alla Land Art*. Milano: Bruno Mondadori.
- Masala, A. (2022). *Al confine tra muro e arte: Prototipi Monumentali sul Border Statunitense-Messicano*, "Medea", VIII, 1.
- Mirzoeff, N. (2005). *Introduzione alla cultura visuale*. Milano: Booklet.
- Navone, L. a cura di (2020). *Confini, mobilità e migrazioni. Una cartografia dello spazio europeo.* Milano: Agenzia X.
- Nisbet, R. A. (2016). *Sociologia e arte*. Milano: Mimesis.
- Pellegrino, V. (2019). *Futuri possibili. Il domani per le scienze sociali di oggi*. Verona: Ombre corte.
- Pentasuglia, M. (2016). *L'approccio dell'Arts-Based Research: quali spunti per la ricerca educativa?* Form@re - Open Journal per la formazione in rete, vol. 16, n. 3, pp. 104-119
- Perniola, M. (2000). *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi Giulio.
- Perniola, M. (2015). *L'arte espansa*. Torino: Einaudi Giulio.
- Pinotti, A. e A. Somaini (2016). *Cultura Visuale, Immagini sguardi media dispositivi*. Torino: Einaudi Giulio.
- Pisoni, L. (2018). *Il bagaglio intimo. Gli oggetti dei migranti in viaggio verso l'Europa*. Milano: Moltemi Editore.
- Queirolo Palmas, L. e F. Rahola, (2020*). Underground Europe: Lungo le rotte migranti*. Milano: Mimesis.

- Sayad, A. (1999). *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato.* Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Sartre, J. P. (1990). *L'esistenzialismo è un umanismo*. Milano: Ugo Mursia Editore.
- Scamussi, S. e M. Amateis, a cura di (2022). *La società per immagini, ricerca, metodi, linguaggi*. Milano: Silvana Editore.
- Schroth, M. A. (2019). *La 58esima Biennale di Venezia: May You Live in Interesting Times. Anche quest'anno l'Africa segna la sua presenza*. http://www.africaemediterraneo.it/blog/index.php/la-58esima-biennale-di-venezia-2019-may-you-live-in-interesting-times-anche-questanno-lafrica-segna-la-sua-presenza/
- Settis, S. (2004). *Futuro del 'classico'*. Torino: Einaudi Giulio.
- Stagi, L. e Queirolo Palmas, L. (2015). *Fare sociologia visuale*. Trento: Professional Dreamers.
- Tota, A. L. e A. De Feo, (2020). *Sociologia delle arti. Musei, memoria e performance digitale*. Roma: Carrocci Editore.
- Trione, V. (2022). *Artivismo, Arte, politica, impegno*. Torino: Einaudi Giulio.
- Vettese, A. (2012). *Si fa con tutto, il linguaggio dell'arte contemporanea*. Bari – Roma: Gius. Laterza & Figli.
- Villa, E. (2005). *L'arte dell'uomo primordiale*. Milano: Abscondita.
- Youngblood, Gene. (2013). *Expanded cinema*. Bologna: CLUEB.
- Zanchi, M. e S. Benaglia, (2018). *L' Africa in giardino. Migrazioni nell'arte contemporanea.* Ediz. illustrata. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Zanin, M. (2023). *Arte e soft skills*. Tesi Magistrale FISPPA.pdf

10. **Sitografia**

- Casadio, M. (2020). *L'Inesauribile Fascino del Display*. https://flash---art.it/article/linesauribile-fascino-del-display/
- Crispino, F. (2011). *La terra ferma, ovvero il cinema inesistente di un paese alla deriva*. https://www.alfabeta2.it/2011/10/09/la-terra-ferma-ovvero-il-cinema inesistente-di-un-paese-alla-deriva/
- Marella P. (2013). *Tu chiamali se vuoi mediatori culturali*. https://www.artribune.com/attualita/2013/12/tu-chiamali-se-vuoi-mediatori-culturali/
- Zappa, C. (2017, giugno 29). *Dalla negritudine alla migritudine*. https://www.alfabeta2.it/2017/06/29/dalla-negritudine-alla-migritudine/

12. Filmografia e videografia

- Calore M., Collizzolli S. e A. Segre (2023). *Trieste è bella di notte*, docufilm, Italia.
- Celati, G. (2011). *Passar la vita a Diol Kadd,* docufilm, Italia.
- Cioni G. (2021). *Dal pianeta degli umani*, docufilm, Italia.
- Collicozzi S. e D. Gaglianone (2018). *Dove bisogna stare*, documentario, Italia.
- Chaud M. (2020). *L'aventure*, film, Francia.
- Cravatte M. (2020). *Demain est si loin*, film, Francia.
- Cuvelier L. e I. Mahenc (2019). *Deplacer les montagnes*, film Francia.
- D'Alife L. (2020). *The Milky Way – Nessuno si salva da solo*, docufilm, Italia.
- Ėjzenštejn S. M. (1962). *Ottobre*, film Unione Sovietica.
- Garrone M. (2023). *Io capitano,* film, Italia, Belgio.
- Germi P. (1950). *Il cammino della Speranza*, Italia.
- Iacona R. *(2022). Presadiretta*, servizio televisivo, Italia. (https://www.raiplay.it/video/2022/03/Presa-diretta-Ucraina-catastrofe-umanitaria---Puntata-07032022-0a4c52ab-042b-4d57-9d9c-cece22fad394.html)
- Milotta A. (2022). *Il rituale del passaggio*, docufilm, Italia.
- Milotta A. (2023). *Tanimar, crocevia mediterraneo*, docufilm, Italia.
- Rosi, G. (2016). *Fuocoammare*, docufilm, Italia.
- 'Zoro' Bianchi D. *(2021). Propaganda Border*, servizio televisivo, Italia. (https://www.la7.it/propagandalive/video/propagandaborder-il-racconto-per-immagini-di-diego-bianchi-15-05-2021-381607)