

CHIARA SIMONIGH

L'ALTERITÀ AL CONFINO

Per uno sconfinamento dell'immagine e dello sguardo

ABSTRACT: Through the lens of visual culture studies, images can be investigated according to their “positions” on contemporary history as political instruments of human understanding. Images of borders, in particular, acquire special importance in the dialectics between visible and invisible – subjects and objects, *ego* and *alter* – and can shape a symbolic relation towards the otherness. Within the European culture and the various representations of migrants, media can contribute to rebuilding the notion of heterotopia by avoiding iconoclasm while implementing an ethical gaze and authentic comprehension about those global individuals that are reorganizing our World-Society.

KEYWORDS: Aesthetics, Border, Global Image, Humanism, Heterotopia, Iconoclasm, Migration Film, Population Movements, Visual Culture.

L'atto iconico: conoscenza sensibile e coscienza civile

Un'immagine non inizia forse ad essere
interessante – e non inizia ad esistere essa
stessa – se non quando si dà come un'*immagine
dell'altro?*

G. Didi-Huberman, *L'œil de l'histoire 4*

E qui ci lasciano a gridare.

Al mare,

che ci ruggiva contro.

W. Shakespeare, *La Tempesta*

Staremo svegli a lungo stanotte,

fratelli,

perché le “*boat-people*”,

in mare aperto,

hanno paura che

l'umanità

non esista.

T. Nhat Hanh, *Boat-People*

La civetta della dea Atena, simbolo della filosofia e della saggezza, prende il volo al crepuscolo, a indicare che è ampia la distanza fra l'esperienza e la conoscenza, fra l'evento e la coscienza.

Essere un "attuale" può talvolta coincidere, ha ricordato Nietzsche, con l'incapacità di interpretare il proprio tempo, ignorandone i magmatici e profondi processi che lo fanno sussistere, formare e trasformare, nella sua correlazione con il passato e il futuro.

La cultura dell'epoca contemporanea è segnata dalla difficoltà di pensare il presente, come suggeriscono tanto le ontologie dell'attualità, quanto le archeologie del sapere elaborate sul finire del XX secolo.

Una difficoltà che si deve principalmente all'accelerazione, alla molteplicità e all'interrelazione dei mutamenti, che intessono di complessità l'età contemporanea, specie con i fenomeni multidimensionali e interdipendenti che sono propri della globalizzazione.

La cultura visuale compone, nell'ambito del sistema mediale planetario, un'immagine e una concezione del mondo inedite, per molteplicità e dinamismo, che possono concorrere a rendere l'interpretazione dei fenomeni globali riduzionistica e strumentale, oppure efficace e proficua, per affrontarne, appunto, la complessità.

Dinanzi all'immagine globale, dunque, laddove il valore d'uso delle immagini crea sovente disorientamento – fra la propaganda più cinica e l'esoterismo più inavvicinabile –, ci pare necessario rivisitare certe pratiche nelle quali l'"atto iconico" (Sartre 1948; Morin 1956; Lefebvre 1961; Mitchell 1992; Boehm 1994; Gell 1998; Bredekamp 2010) è intrinsecamente correlato alla conoscenza sensibile, o comprensione, ed è teso alla ricerca dei possibili.

L'immagine è, dunque, nella nostra prospettiva, indagata per la sua effettualità e performatività, in quanto atto estetico, culturale, antropologico, sociale, politico, che implica molteplici volontà, le quali muovono almeno (Lefebvre 1961) dal contribuire alla realizzazione del possibile alla raffigurazione dell'impossibile, e dalla preparazione di un progetto di scelta alla seduzione di altri esseri umani.

Ci interroghiamo, dunque, in questa sede, su alcune immagini che – mutuando l'espressione che dà il titolo all'indagine di Georges Didi-Huberman (2009) sulle condizioni di una possibile *politica dell'immaginazione* – "prendono posizione sulla storia" e, in specie, sulla storia contemporanea.

Indagando l'età planetaria come "età della migrazione" (Castles, Miller 1993; Les Bras 2017) e, al contempo, come "età dei muri" (Augé 2007; Brown 2009; Vallet 2014), è possibile individuare nel confine la questione-chiave, capace di porre in discussione nozioni tradizionalmente consolidate come quelle di "stato-nazione", "straniero" o "comunità".

La nostra ricerca è rivolta, quindi, in queste pagine, alla rappresentazione della frontiera nell'immagine audiovisiva, che circola nei flussi mediali informativi e cinematografici e che, nei primi due decenni del XXI secolo, affronta i movimenti migratori e la crisi dei principi democratici e umanitari in Europa.

Il confine, *topos* della globalizzazione

Circa duecentocinquantamila chilometri di frontiere dividono gli stati del mondo e marcano, al contempo, una delle dialettiche tra opposti che è propria dell'età globale.

Mentre, da un lato, esse sono sempre più estese, negoziate, sorvegliate, rafforzate, con politiche di delimitazione e fortificazione, che hanno determinato l'incremento dei trinceramenti da 16 a 70 solo tra il 1990 e il 2016 (Vallet 2014), dall'altro lato, esse sono sempre più attraversate da un'umanità via via maggiormente errante e comunicante, ad indicare come l'epoca contemporanea sia una delle fasi intensive delle molte riorganizzazioni dell'umanità, che, sin dalla preistoria, si attuano tramite movimenti sulla superficie terrestre e che, oggi, coinvolgono direttamente circa un miliardo di persone (IOM 2017), ossia un individuo su sette, in fuga dalla povertà – specie dovuta ai cambiamenti climatici – o dalla violenza – guerra, persecuzioni, criminalità, caos politico.

Sospese nell'ambivalenza perpetua del passaggio e dell'arresto, dell'apertura e della chiusura, del flusso e del riflusso, della possibilità e dell'impossibilità, queste linee immaginarie possono essere considerate i luoghi-simbolo in cui si addensano le novità primarie della condizione umana globale: l'erranza e la comunicazione – entrambe da assumersi, beninteso, ormai, in senso tanto materiale quanto immateriale, tanto concreto quanto astratto.

La riorganizzazione contemporanea della specie umana, nomade sin dalla nascita, trova un'evidenza simbolica, mitologica ed estetica nel *topos* della frontiera, la cui presenza domina il sistema mediale e la cultura visuale planetari¹.

Le frontiere sono oggi più visibili di quanto non lo siano mai state nella storia (Maury, Ragel 2015; Ganivet 2016), di continuo mediate e ri-mediate

¹ Già nel 2007, Michel Foucher (2007, 7) scriveva: “Dal 1991 ad oggi, 26000 chilometri di nuove frontiere internazionali sono stati istituiti; 24000 altri chilometri sono oggetto di accordi di delimitazione e di demarcazione e sono annunciati nuovi progetti di muri, chiusure e barriere metalliche o elettroniche per ulteriori 18000 chilometri. Mai prima, come nell'epoca della globalizzazione, il confine è stato tanto negoziato, delimitato, demarcato, sorvegliato” (traduzione nostra).

e, proprio per questo, costituiscono il grande rimosso della società e della cultura globali.

Una delle immagini simboliche, che più di altre è diffusa e osservata nei media del mondo, è, non a caso, quella dell'approdo di gruppi umani, vasti o ridotti, su una linea di confine, più o meno concretamente demarcata dalla morfologia terrestre e dall'artificio umano, materiale e immateriale.

Una linea, dunque, che è al contempo visibile e invisibile, in un duplice senso: non solo essa è reale e, nello stesso tempo, anche immaginaria, nota alla comunità internazionale e, al contempo, arbitraria o convenzionale; ma essa è anche sovra-rappresentata, e, perciò stesso, minacciata di invisibilità politica, culturale ed estetica, intendendo con quest'ultimo termine, secondo l'etimologia greca *aisthesis*, la percezione, l'esperienza e la conoscenza sensibili.

Soggette a fenomeni diversi di riduzionismo – quali, ad esempio: la semplificazione e la parcellizzazione delle informazioni e delle conoscenze, il determinismo, il meccanicismo, il quantitativismo, il manicheismo etc. – e di strumentalizzazione politica ed economica, l'immagine e la cognizione globale della frontiera possono costituire un poderoso ostacolo per la comprensione della complessità del mondo globale e dell'umanità in fase di riorganizzazione.

La condivisione, nel mondo, di una medesima cultura mediale e l'osservazione del mondo stesso attraverso la lente comune della cultura visuale, invece di costituire, come potrebbe, un'occasione senza precedenti nella storia per sviluppare la comprensione della complessità del mondo contemporaneo, rischia di fare dell'immagine globale il formidabile strumento di un'ignoranza, nascosta al di sotto di una conoscenza apparentemente oggettiva, ma, di fatto, riduzionistica.

La quantità di immagini della frontiera, in circolazione nel sistema mediale, può essere assunta come un indice della tensione contemporanea fra due istanze, una del passato e l'altra del futuro: quella fra il mito storicamente consolidato e potente dello stato-nazione, fondato sulla naturalizzazione del senso di appartenenza ad una determinata comunità, e l'idea della società-mondo, che stenta a configurarsi e a diffondersi a livello globale, anche nelle forme mitologiche della cultura mediale, la quale, per la sua vocazione internazionale, potrebbe farsi promotrice di forme diverse di universalismo.

Nell'Europa che è stata all'origine tanto degli stati-nazione, quanto degli universalismi, e che si è unita riconoscendo il carattere distruttivo dell'ipertrofia degli stati nazionali sovrani assoluti, la frontiera diviene il luogo simbolico di una dialettica tra passato e futuro, tra un'assolutizzazione dei confini, che richiama alcune tragedie della storia (autoritarismi, conflitti, xenofobie, purificazioni etniche e religiose etc.) e un'apertura verso quei processi di globalizzazione, rispetto ai quali potrebbe divenire, assai più che

in passato, l'artefice consapevole e creativa, proprio per la specificità della sua storia e della sua identità plurale.

Lo straniero, il rimosso, l'iconoclastia

Nella mitopoiesi della globalizzazione, che si crea quotidianamente sugli schermi sia d'Europa sia del mondo, la qualità e la sostanza estetiche delle immagini della frontiera più diffuse seguono convenzioni rappresentative precise, che, nella loro ripetizione, codificano un modello: inquadrature in campo lungo, o totale, e spesso private di sonoro in presa diretta, che rendano distinguibili voci singole o collettive, suoni e rumori del contesto, rappresentano l'approdo, o lo stazionamento, in zone frontaliere di vario tipo, di masse confuse e indistinte, osservando le quali è pressoché impossibile riconoscere individui o, *in extenso*, l'identità della persona umana.

Le forme rappresentative impiegate escludono, in genere, la possibilità per lo spettatore di un avvicinamento ai protagonisti delle immagini, sotto il profilo sia percettivo (visivo e uditivo), sia emozionale, sia cognitivo: difficilmente è compiuto un approfondimento nel quale siano impiegate inquadrature ravvicinate e siano registrate le voci, e ciò, di certo, anche per precise ragioni contingenti, come le difficoltà di ripresa, le restrizioni imposte dalle autorità, le condizioni fisiche e psicologiche dei migranti, gli ostacoli linguistici etc.

Il regime scopico e acustico, nonché, più in generale, le convenzioni rappresentative che caratterizzano questo modello estetico, ascrivibile solo in parte al realismo informativo e documentario, eludono quasi del tutto la questione umana, negli aspetti e nelle implicazioni che riguardano la persona e la sua identità, sociale e culturale, la sua esperienza soggettiva, la sua condizione individuale e le cause storiche, politiche, economiche di tale condizione.

È ignorata, pertanto, ogni fonte primaria di informazione per acquisire una migliore conoscenza dei fatti rappresentati, che spesso costituiscono questione umanitaria e che, paradossalmente in gran parte, non sono assunti nella loro portata umana, e nelle relative implicazioni per l'individuo, le società e la società-mondo.

L'esperienza stessa della frontiera, che potrebbe costituire di per sé una delle esperienze-chiave da indagare per comprendere la condizione umana nel XXI secolo, in tal modo, rimane quasi del tutto ignota.

Nei flussi mediali *mainstream*, specie quelli d'informazione, come emerge da studi contemporanei (Di Giovanni 2012; Philo, Briant, Donald 2013; Binotto, Bruno 2016; IOM 2017), l'esperienza umana della frontiera, non di rado, è assunta nei modi di una narrazione che si vorrebbe espressione di

una conoscenza “oggettiva” e che ha una connotazione meramente quantitativa, essendo incentrata su numeri – di migranti morti, sopravvissuti, clandestini, legali, dispersi, respinti, rifugiati etc. – che svalutano la dimensione umana e la riducono, di fatto, in più o meno esplicite categorie generalizzanti, stereotipate, pregiudiziali, fuorvianti – quali, ad esempio, turisti e migranti, autoctoni e stranieri, ricchi e poveri, sviluppati e sottosviluppati, moderni e arretrati etc. – che, sovente, lungi dal fungere da discriminanti cognitive, costituiscono, invece, altrettanti fattori della discriminazione.

La reificazione dell'umano e l'interpretazione antagonista, che nell'immagine globale – e spesso non solo in quella d'informazione – della frontiera sono attuate sotto l'egida dell'“oggettività”, si accompagnano ad una narrazione incentrata quasi esclusivamente sulle implicazioni negative per le comunità ospitanti dei flussi di persone, nonché al ricorso massivo all'enfasi drammatica, allo *choc*, all'allarmismo, alla spettacolarizzazione e al sensazionalismo, che rischiano di orientare la riorganizzazione umana in atto verso l'antagonismo.

Non ci è difficile riconoscere una “violenza simbolica” (Bourdieu 1997) in questo genere di narrazione e rappresentazione, che propone in maniera più o meno manifesta e consapevole un'interpretazione unitaria della realtà e che confonde, appunto, l'arbitrio culturale con il dato di natura, le tassonomie con l'esegesi del mondo e, come abbiamo detto, le discriminanti cognitive con i fattori discriminatori.

L'esperienza umana del transito della frontiera – ripetiamo –, una delle esperienze umane-chiave per pensare e comprendere la condizione di individui e popoli nel XXI secolo, se assunta secondo tali modi e forme, costituisce una forma di iconoclastia, in quanto trasforma l'immagine mediale da strumento di comprensione in mezzo di incomprensione dell'umano nell'epoca della globalizzazione.

Il migrante, in questo tipo di rappresentazioni, è fatto oggetto di una simbolica dell'estraneità che richiama la tradizionale nozione di straniero, mostrando come essa, lungi dall'essere divenuta, con la globalizzazione, desueta, permane invece come questione perturbante e fatica a porsi, piuttosto, come interrogativo sull'essenza unitaria e molteplice dell'umanità e sulla sua attuale riorganizzazione.

Benché la nozione di straniero sia universale, ontologicamente connessa alla complementarietà fra il “medesimo” e l'“altro” e posta a fondamento di ogni processo di individuazione e di civilizzazione, la rappresentazione dello straniero, nell'epoca della fluidità di idee e prodotti e persone, rimane ancora correlata alla tradizionale ambivalenza tra l'ospite e il nemico, che si può far risalire ai significati opposti della parola latina *hostis*.

L'assimilazione del migrante allo straniero, nel modello estetico dell'immagine globale *mainstream*, è significativa, molto più dell'ideologia sottesa al modello stesso, che non della realtà delle persone rappresentate.

Questo modello estetico è espressione del paradigma culturale dominante eurocentrico e, più in generale, occidentalocentrico: al posto delle tradizionali procedure di "costruzione del nemico", esplicitamente xenofobe e tramite le quali, come noto (Curi 2010; Eco 2011), si attribuiscono all'altro qualità deteriori, considerandole innate e perciò irredimibili – generalmente mostruosità, sporcizia, immoralità, malvagità –, prevale, piuttosto, nella cultura contemporanea, un implicito processo di decostruzione dell'umanità dell'altro, che trasforma quest'ultimo in estraneo e che conseguentemente predispone all'ignoranza e all'indifferenza nei suoi confronti.

Ciò che accomuna entrambe le procedure culturali e che costituisce l'elemento di maggiore importanza, dal punto di vista culturale, antropologico e sociale, è la trasformazione della persona da soggetto a oggetto e da individuo a massa indifferenziata e, perciò, indifferente.

La violenza simbolica che, nell'uno o nell'altro caso, investe l'altro e lo utilizza, ancora una volta, come capro espiatorio o vittima sacrificale per permettere alle comunità autoctone di restaurare il senso di appartenenza, come sappiamo, può facilmente trasformarsi in violenza mimetica e materiale, o fisica.

Assimilato ad una nozione di straniero anacronistica, il migrante diviene oggetto indifferente; diviene il grande rimosso della cultura mediale planetaria.

L'invisibilità della sua umanità coincide con l'incomprensione dello spettatore globale e, come abbiamo detto, con una nuova forma di iconoclastia.

Il modello estetico dell'immagine globale *mainstream*, correlato al paradigma culturale dominante, viene abbandonato in occasione di emergenze umanitarie o di eventi particolarmente drammatici, se non tragici.

L'immagine del bambino siriano Alan Kurdi, deceduto nel 2015 su una spiaggia greca, ha riportato tragicamente in primo piano la dimensione umana dei fatti rappresentati ed è divenuta simbolo della crisi umanitaria europea. La circolazione virale e fluida di quest'immagine, fra ambiti informativi e artistici – questi ultimi mobilitati con tributi differenti e iniziative estetiche di rilievo, tra le quali spicca quella di Ai Weiwei –, fra media tradizionali e nuovi, si è legata ad un'attenzione inedita per la condizione del migrante e ad iniziative di sostegno ai rifugiati in Europa (IOM 2017).

Come può, dunque, emergere e diffondersi, nel sistema mediale, un'immagine globale non iconoclastica, non "an-estetica" e, perciò, capace di

far percepire e conoscere in maniera sensibile, ossia di esprimere nel modo più propriamente estetico, la complessità umana della riorganizzazione contemporanea, nelle sue molteplici implicazioni culturali, antropologiche, sociali etc.?

Come poter impiegare l'*aisthesis*, convocando la percezione sensoriale per intraprendere quella via empatico-epistemica, che – dall'antichità classica fino allo storicismo tedesco, dall'ermeneutica al pensiero complesso – è stata definita come *comprensione* (dal latino *cum-prehendere*: prendere insieme, abbracciare) e che è incentrata sulla soggettività e sul *transfert* fra l'io e l'altro?

L'uomo globale e l'esperienza del confine

In uno degli ambiti privilegiati dell'estetica iconica contemporanea, come quello cinematografico, tra l'ultimo decennio del xx secolo e i primi due del XXI, l'esperienza del confine, mentre, da un punto di vista quantitativo, è via via maggiormente presente nei circuiti della distribuzione internazionale con nomi come Iñárritu, Loach, Kaurismaki, Spielberg; sotto il profilo qualitativo, impiega forme rappresentative originali, che esprimono le valenze politiche, sociali, antropologiche e culturali delle trasformazioni storiche in atto, nonché, soprattutto, la portata propriamente umana di queste trasformazioni.²

Rivolgiamo, pertanto, la nostra *quaestio* ad alcuni film che assumiamo quali *exempla* di un possibile impiego delle risorse estetiche dell'immagine audiovisiva per promuovere la comprensione dell'altro e della sua esperienza della frontiera, nel contesto dell'Unione Europea.

La nostra scelta ricade su film che impiegano le convenzioni sia della *fiction*, ispirata a vicende realmente accadute, come *Welcome* (2009) di Philippe Lioret e *Le Havre* (2011) di Aki Kaurismaki, sia del documentario, come *Io sto con la sposa* (2014) di Antonio Augugliaro, Gabriele Del Grande e Khaled Soliman Al Nassiry, *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi e *Human Flow* (2019) di Ai Weiwei.³

² Cfr. S. Spielberg, *The Terminal*, 2004; A. G. Iñárritu, *Babel*, 2006; I. Guiro, *Barcelone ou la mort*, 2007; K. Loach, *It's a Free World*, 2007; C. Gavras, *Verso l'Eden*, 2009; P. Lioret, *Welcome*, 2009; A.G. Iñárritu, *Biutiful*, 2010; A. Kaurismaki, *Le Havre*, 2011; E. Olmi, *Il villaggio di cartone*, 2011; E. Criales, *Terraferma*, 2011; M. Nair, *The Reluctant Fundamentalist*, 2013; G. Del Grande, *Io sto con la sposa*, 2014; W. Wenders, J.R. Salgado, *The Salt of the Earth*, 2014; J. Audiard, *Dheepan*, 2015; C. Mungiu, *Bacalaureat*, 2016; G. Rosi, *Fuocoammare*, 2016; A. Kaurismaki, *The Other Side of Hope*, 2017; V. Redgrave, *Sea Sorrow*, 2017; M. Toesca, *Libre*, 2019; W. Fischer, *Styx*, 2019; L. Ly, *Les misérables*, 2019; Ai Weiwei, *Human Flow*, 2019.

³ Cfr., tra gli altri, i film che sono stati presi in esame per questa indagine sulla situazione europea e che sono stati realizzati fra il 2004 e il 2019: I. Guiro, *Barcelone ou la mort*,

Nell'estendere il senso del brano citato in esergo ("Un'immagine non inizia forse ad essere interessante – e non inizia ad esistere essa stessa – se non quando si dà come un'immagine dell'altro?"), potremmo affermare che l'immagine, ontologicamente, si dà sempre come una percezione e, al contempo, come un'interpretazione dell'altro sul reale.

Nei film presi in esame, in particolare, essa si offre come esplicito invito all'introspezione d'altri e, perciò, alla *condivisione* dell'esperienza e dell'interpretazione del reale da questi compiuta, suscitando un *transfert* tra l'io e l'altro e, per così dire, una trasformazione dell'*alter ego* in un *ego alter*, ovvero sia quanto Walter Benjamin ha efficacemente designato come uno "scambio di esperienze".

Gli autori di questi film mobilitano le risorse rappresentative e drammaturgiche dell'immagine audiovisiva, configurando, nell'insieme, un modello estetico alquanto unitario e volto a promuovere nello spettatore i processi psicologici di identificazione e proiezione, che costituiscono il fondamento della comprensione, intesa come conoscenza (*Einfühlung*) empatica e soggettiva dell'altro, e che permettono di percepire quest'ultimo come individuo-soggetto e di dividerne attitudini, pensieri, sentimenti, intenzioni e finalità.

Le molteplici procedure della focalizzazione, che sono impiegate in questo tipo di modello estetico, rendono l'altro non un estraneo o un nemico, quanto, piuttosto, un ospite o un familiare, e sollevano l'interrogativo sia sulla sua umanità, sia sulla sua problematica complessità.

Tale modello estetico capovolge, in effetti, i termini di quello *mainstream* correlato al paradigma culturale dominante, dal momento che l'altro, in quanto individuo, è assunto come il protagonista della storia e l'evento drammatico è rappresentato dal suo punto di vista soggettivo, colto nel suo divenire lungo il corso degli eventi, che vedono l' europeo come comprimario più o meno solidale, più o meno indifferente.

La percezione e l'interpretazione del mondo che il protagonista elabora sono indagate, in specie, attraverso il pieno dispiegamento delle risorse della focalizzazione, sia quelle narrativo-drammaturgiche – la storia è incentrata sulla sua esperienza di vita, il mondo è osservato dalla sua prospettiva personale – sia quelle rappresentative – la ripresa in primo piano o in soggettiva, nonché il suono della sua voce, delle sue parole, dei suoi discorsi rendono possibile allo spettatore conoscere l'identità antropologica, sociale, culturale dell'altro.

2007; K. Loach, *It's a Free World*, 2007; C. Gavras, *Verso l'Eden*, 2009; E. Olmi, *Il villaggio di cartone*, 2011; E. Crialesse, *Terraferma*, 2011; J. Audiard, *Dheepan*, 2015; C. Mungiu, *Bacalaureat*, 2016; A. Kaurismaki, *The Other Side of Hope*, 2017; V. Redgrave, *Sea Sorrow*, 2017; M. Toesca, *Libre*, 2019; W. Fischer, *Styx*, 2019; L. Ly, *Les misérables*, 2019.

Queste pratiche estetiche sono volte a restituire allo spettatore la percezione dell'altro, a sollecitare in esso una condivisione o, nei termini di Benjamin, uno scambio di prospettive ed esperienze, tali da trasformare lo straniero, da invisibile ed incompreso quale è nell'immagine globale *mainstream*, in persona.

Al di là di riduzionismi, manicheismi, sentimentalismi o pietismi, l'altro è assunto, dunque, come individuo su cui focalizzare l'attenzione, proprio in quanto la sua condizione di apolide errante, la sua esperienza e conoscenza diretta di contesti culturali e sociali diversi, dei rapporti di forza tra Nord e Sud del mondo, delle linee di tensione geopolitica, ne fa, più di altri, un cosmopolita, o meglio, la simbolica incarnazione dell'"uomo globale", colui che sta riorganizzando l'umanità nell'epoca contemporanea.

Non è forse nel condividere lo sguardo d'altri sul mondo comune che si può innescare una dialogica di sguardi, esperienze e interpretazioni differenti, foriera di una comprensione plurale, complessa e anche autocritica, dunque maggiormente ampia e consapevole?

Non può essere, quindi, l'assunzione della percezione, dell'esperienza e dell'interpretazione altrui uno fra i modi rappresentativi più consoni alla trasformazione dei paradigmi culturali riduzionistici dell'ecosistema mediale contemporaneo e, perciò, anche alla costruzione di una cultura visuale polisopica e pluralista, intesa come autentica *koinè* della società-mondo?

Nel quadro di questa ipotesi, possiamo considerare il modello estetico preso in esame come un esempio di pratica di re-intermediazione o anche di intermediazione alternativa rispetto a quella compiuta dall'immagine globale *mainstream* nei confronti degli eventi del mondo contemporaneo.

Si tratta di un modello estetico che configura una mitopoiesi e una simbolica della condizione umana in epoca globale, capace di problematizzarne la complessità, sollevando gli interrogativi dello spettatore e mantenendo aperte e fluide una molteplicità di interpretazioni.

Nei film selezionati, la frontiera non ha alcun carattere spettacolare, non è il teatro di psicodrammi sentimentalistici, né è assunta come una mera delimitazione geografica, territorio sussidiario o semplice sfondo scenografico.

Il territorio liminare è piuttosto assunto come *pars pro toto*, ossia il luogo che metonimicamente allude alle novità sociali e culturali introdotte dalla mondializzazione ed è, pertanto, concepito e rappresentato come una sorta di astrazione geopolitica, un'entità emblematica e spesso perturbante, capace di rappresentare in maniera simbolica la complessità delle questioni aperte dalla globalizzazione e che attorno ad essa si addensano dialetticamente.

Essa è, non a caso, assunta, in senso proprio, come *forma simbolica* capace di esprimere la tensione fra istanze opposte: da un lato, la

dimensione oggettiva, esteriore, sociale e politica, nella quale la razionalità tenta di governare l'umano e le sue transizioni storiche; dall'altro lato, l'inedita dimensione soggettiva, interiore, esistenziale dell'altro, del migrante, in cui magmaticamente si muovono l'aspirazione e la delusione, la speranza e la disperazione.

La forma simbolica (*syn-ballein*: porre insieme) è capace di proporre contemporaneamente allo spettatore un duplice punto di vista e un'interpretazione aporetica, che costituisce la *conditio sine qua non* per osservare l'inconciliabilità fra le due istanze e concezioni opposte e per comprendere cause, dinamiche e conseguenze della loro reciproca incomprensione.

Come per ogni forma simbolica, il concreto e l'astratto, il pragmatico e l'ideale, il reale e l'immaginario si scontrano e si incontrano, mantenendo vive l'ambiguità e l'alea interpretativa.

A porre in discussione le interpretazioni consuete della frontiera e a far esplodere la dialettica fra reale e immaginario è, in specie, la possibilità di confronto fra il punto di vista "oggettivo" e quello soggettivo dell'altro, dell'uomo globale.

Questi sperimenta il confine come conflitto psicologico fra barriera e varco nella sua personale biografia, fra limite e possibilità della sua vita.

La sua esperienza profonda della zona liminare segna generalmente una cesura esistenziale, non solo per quanto concerne la dimensione dello spazio – geografico, sociale, culturale –, ove costituisce la separazione fra il qui e l'altrove, fra la terra natia e la meta vagheggiata, fra il luogo della disperazione e quello della speranza; ma demarca una cesura esistenziale soprattutto nella dimensione temporale – biografica e interiore –, dove spezza la durata ordinaria, il fluire quotidiano e familiare, frapponendosi come punto-di-non-ritorno fra il passato e il futuro, fra il noto e l'ignoto, fra il sogno e la realtà, fra l'immaginario e il reale.

Il confine, infatti, è concepito e rappresentato nella prospettiva personale del migrante come una linea che si interpone fra l'io e l'altro e che è tanto convenzionale, culturale e soprattutto immaginaria, quanto, al contempo, colma di implicazioni e conseguenze reali vaste e, talora, irreversibili, che decidono della vita dell'individuo, della comunità locale, nazionale e internazionale.

Tale modo di concezione e rappresentazione ci pare, quindi, delineare una sorta di geostetica del confine, utile allo sviluppo di un modello estetico dell'immagine globale, in grado di sollevare efficacemente l'interrogativo sulle possibili "geografie dello sguardo" dell'età contemporanea.

Il visibile e l'invisibile della frontiera

La relazione fra il reale e l'immaginario, che è insita nel confine, assunto quale forma simbolica, si esplica, *in primis*, come mediazione fra visibile e invisibile.

Il confine può essere effettivamente rappresentato, come accade in *Welcome, Io sto con la sposa* e *Human Flow*, oppure la sua assenza, la sua invisibilità, può farne il principale elemento di riflessione dello spettatore, come accade in *Le Havre* e *Fuocoammare*.

Welcome si apre con una lunga sequenza, colma di tensione drammatica e incentrata sul fallimento del tentativo di attraversare clandestinamente il confine tra Francia e Gran Bretagna, compiuto da un gruppo di giovani curdi nascosti a bordo di un camion.

Trattenendo il respiro, con la testa dentro un sacchetto per non essere rilevato dai sensori elettronici durante l'ispezione frontaliera, uno di essi muore soffocato, mentre il protagonista, per evitare l'asfissia, si libera dal sacchetto, ma viene catturato, processato e trattenuto in Francia insieme ai suoi compagni di viaggio sopravvissuti.

Una simile esperienza del confine è destinata a segnare Bilal e il suo destino.

Lungo l'intero corso del film, il confine è assunto, non a caso, quale forma simbolica del soffocamento, inteso sia in senso letterale, all'inizio come alla fine, poiché Bilal morirà per annegamento, tentando ancora una volta di superare il confine della Manica a nuoto, sia in senso figurato, dal momento che esso reprime e sopprime ogni anelito di libertà, divenendo elemento di oppressione, limite insuperabile, barriera definitivamente posta fra istanze opposte e fra concezioni della Storia destinate a rimanere inconciliabili: quella di un ragazzo che spera di trasformare la miseria del Kurdistan nella sua idea di "felicità britannica", attraversando facilmente le frontiere del mondo, e quella anonima e asettica delle istituzioni che governano la complessità, sorvegliando e punendo le persone che considerano "illegali".

Human Flow è un documentario interamente incentrato sulla rappresentazione dell'esperienza umana dell'attraversamento dei confini nel mondo, e soprattutto in Europa.

Idomeni, la frontiera tra Grecia e Macedonia, è il luogo-simbolo di un'aspirazione di massa, che, con il XXI secolo, coinvolge una gran parte della popolazione del pianeta e che viene rappresentata con l'immagine emblematica di una carovana umana senza fine, in marcia lungo una barriera di filo spinato e sotto gli occhi di soldati in assetto di guerra.

L'immagine esprime simbolicamente quanto emerge dalle parole delle persone migranti sollecitate da Ai Weiwei: è nata nel mondo una sorta di nuova "classe", che, nonostante le diversità culturali, sociali, antropologiche,

condivide analoghe sofferenze e aspirazioni e che, proprio per questo, è accomunata da un riconoscimento reciproco e da una certa solidarietà.

Le persone ammassate nel fango, in ripari improvvisati, raccontano ciascuno all'artista l'*epos* del proprio e dell'altrui esodo, riferendo che molti altri accanto a loro sono morti o che donne, bambini e anziani patiscono di continuo malattie, privazioni e disagi.

Nelle narrazioni che si odono, dignità e *pietas* sono poste a compensazione della paura di morire e della rabbia dovuta alla cecità e all'indifferenza dell'altra parte dell'umanità.

L'immagine del fiume umano, accanto alla frontiera fortificata, manifesta in forma simbolica anche una contrapposizione epocale, che rischia di fermare la Storia e l'evoluzione umana: quella che divide, da un lato, un'umanità mossa da un'aspirazione potente alla vita e, dall'altro, un'umanità paralizzata da una paura, nascosta dietro insegne di forza e sclerotizzata in schemi immutabili e protocolli asettici.

La voce fuori campo di Ai Weiwei, lungo il corso del film, pone in evidenza come, nonostante tutto, difficilmente possa essere arrestato il mutamento dell'umanità e del mondo, che si è attivato in età contemporanea con un esodo di così vaste proporzioni.

Nel film *Io sto con la sposa* le chiusure europee all'immigrazione sono l'oggetto di una "beffa solidale": un gruppo di persone siriane e palestinesi, la cui cittadinanza non è riconosciuta dalle autorità, si trasforma, grazie alla complicità di alcuni amici europei, in un finto corteo nuziale, sfidando la sensibilità del personale di controllo dei confini compresi fra l'Italia e la Svezia.

Il divario fra la dimensione oggettiva, giuridica e politica, da un lato, e quella soggettiva, biografica e affettiva, dall'altro lato, è posto al centro tanto della rappresentazione visiva quanto della riflessione dei protagonisti espressa lungo il corso del film, attraverso i loro racconti di vita e i loro dibattiti.

Sin dall'inizio del film, il divario s'impone grazie ad un'immagine simbolica di grande forza: la finta sposa, inerpicatasi per ore a piedi insieme agli amici sui rilievi rocciosi della costa fra Italia e Francia, giunge dall'altra parte con l'abito bianco sporco e lacerato dalla barriera di filo spinato, ma, nonostante tutto, come gli altri, è salva, perché è passata inosservata.

Poco prima di intraprendere la lunga marcia, aveva condiviso con i compagni di viaggio un momento di intensa affettività e di ricordo delle molte persone conosciute durante l'esodo e annegate nel Mediterraneo, o bloccate dalle autorità frontaliere. In quell'occasione, aveva rammentato che "La Terra è di tutti, il mare è di tutti, il cielo è di tutti: non hanno senso i confini."

Più tardi, in prossimità della frontiera tra Francia e Germania, alla tristezza e alla rabbia subentrano la paura e la tensione, manifestate nei

gesti di insofferenza reciproca e nei lunghi sguardi silenziosi rivolti alla costruzione del posto di controllo, che tuttavia si rivela deserta.

Lo sbarramento fortificato, la sua imponenza ed estensione, il suo colore oscuro, è oggetto di un'immagine che, proprio in quanto iterata e intervallata, in un montaggio di conflitto, ai primi piani dei volti tesi dei protagonisti, esprime ancora volta simbolicamente il contrasto fra due dimensioni umane che paiono inconciliabili.

Alla fine, l'Europa si dimostra avere sbarramenti sorvegliati specialmente al suo esterno e assai meno al suo interno: il finto corteo nuziale riesce infatti ad approdare nella sognata Svezia senza subire alcun controllo e senza, perciò, aver sfidato la sensibilità di nessuno, se non quella, naturalmente, dello spettatore.

I racconti della disperazione sotto le bombe, i canti d'amore per la terra natia, le parole emozionante di chi, per la prima volta nella vita, ottiene un documento di cittadinanza, raggiungono l'acme emotivo durante una discussione collettiva sulla situazione migratoria in Europa, quando qualcuno chiede: "Ditemi voi perché una persona paga i risparmi di una vita per morire."

Una domanda che, in qualche modo, aleggia durante la lunga sequenza di *Fuocoammare*, nella quale sono rappresentate le operazioni di soccorso marino ad una folla di migranti approdati a Lampedusa, impiegando un'estetica essenziale di piani-sequenza e sonoro in presa diretta, in aperto contrasto con le modalità consuete di rappresentazione degli sbarchi.

Nella migliore tradizione del realismo, il film non intende dimostrare alcuna tesi, né persuadere il pubblico della validità di ideologie politiche, sociologiche, antropologiche, quanto piuttosto far abbandonare i processi interpretativi impiegati dinanzi alle immagini globali *mainstream* dei processi migratori, per affrontare, senza enfasi retorica e senza artifici, il rimosso della cultura mediale contemporanea e suscitare una riflessione e un'autoriflessione sul rapporto fra autoctoni e migranti.

L'isola del Canale di Sicilia è assunta, infatti, metonimicamente e simbolicamente come un confine che si frappone fra il Sud e il Nord dell'Europa, o meglio, fra il Sud e il Nord del mondo, così da alludere alle vaste implicazioni culturali, sociali, antropologiche, politiche ed economiche correlate alle migrazioni dell'epoca della globalizzazione.

Il regime di de-figurazione impiegato nella resa simbolica della frontiera, fa dell'isola, del Mediterraneo, del porto e delle navi della Marina Militare altrettanti luoghi liminari fra l'io e l'altro; luoghi nei quali le pratiche dell'accoglienza e dell'interculturalità, lungi dall'essere esperienza ordinaria e diffusa propria dell'età planetaria, sono quasi del tutto assenti – tranne che nell'impegno quotidiano del medico Pietro Bartolo – o isterilite da insormontabili barriere sociali e psicologiche.

I migranti sono sì salvati e curati, ma anche sottoposti a procedure necessariamente standardizzate dai grandi numeri e a protocolli asettici e impersonali di identificazione, che, talora, sembrano in forte contrasto con le loro condizioni di intensa sofferenza fisica e psichica.

Nel regime figurativo della sottrazione, scelto da Gianfranco Rosi, l'intera isola di Lampedusa è una terra di frontiera, visibile nei suoi luoghi di approdo e di controllo, ma è anche, *lato sensu*, un confine invisibile e, tuttavia, palpabile, specie laddove vivono i suoi abitanti.

Il film rivela come, in questo minuscolo territorio, convivano due gruppi umani al contempo vicini e lontani: i migranti, che sopravvivono a stento alle loro sofferenze fisiche e psichiche, e gli autoctoni, che vivono la loro quieta quotidianità di sempre.

Il montaggio alternato affianca, lungo l'intero corso del film, sequenze distinte, relative alle esperienze vissute simultaneamente dalle due comunità, le quali non entrano mai in contatto, quasi come fossero ignare l'una dell'altra.

Un simile conflitto di montaggio è all'origine del confronto continuo fra due umanità agli antipodi e trasforma il confine in una soglia fra il visibile e l'invisibile.

Con l'"onestà drammatica" che André Bazin riconosceva ai migliori esempi di realismo cinematografico, in *Fuocoammare* entrambi i gruppi umani sono i soggetti di una procedura di focalizzazione equamente suddivisa, che, lungi dall'indicare allo spettatore con chi identificarsi, non privilegia nessuno, né si fa espressione di un'interpretazione manichea del confronto.

Il meta-punto-di-vista, di cui è, in tal modo, dotato lo spettatore sui due punti di vista contrapposti, diviene la *conditio sine qua non* per comprenderli entrambi e per comprendere, più in generale, l'incomprensione umana in età globale, nelle sue cause, manifestazioni e conseguenze.

L'"occhio pigro" per il quale si cura Salvatore, il ragazzino lampedusano di cui si rappresenta la vita quotidiana in famiglia, diviene, in tal modo, metafora dello sguardo indifferente del cittadino e anche di quello "oggettivo" dell'informazione mediale.

Esplode, così, la dialogica fra visibile e invisibile. Ed esplode proprio a Lampedusa, in quanto i suoi abitanti sono paradossalmente accomunati agli immigrati dalla medesima condizione di invisibilità mediale e, conseguentemente, di marginalità rispetto alle dinamiche culturali e sociali della globalizzazione.

Emerge, in tal modo, come la comunità autoctona e quella migrante siano, al contempo, non solo vicine e lontane, ma diverse e simili nelle carenze del loro sguardo: i lampedusani perpetuano modi di vita immutati e immutabili, anche dinanzi agli avvenimenti epocali e drammatici che si svolgono sotto i loro occhi; i migranti, gli "stranieri", i "globali", credono di vedere

all'orizzonte una vita migliore in una società-mondo accogliente che ancora non esiste.

Il film *Le Havre* rappresenta un'ideale mediazione fra lo "sguardo limitato" degli autoctoni e lo "sguardo sconfinante" dei migranti, gli uni e gli altri simbolicamente rappresentati da due figure di emarginati e, perciò, di invisibili: un adolescente africano, che è sfuggito ai controlli portuali e che cerca di raggiungere la Gran Bretagna, e un anziano lustrascarpe, che lo accoglie e lo aiuta, tra l'ostilità e la complicità degli abitanti del quartiere.

In questa storia chapliniana di solidarietà fra gli ultimi, espressa nella forma dell'apologo morale, dell'essenzialità estetica e della rarefazione dei dispositivi rappresentativi e drammaturgici, la frontiera, comunemente intesa come manifestazione visibile di una separazione artificiale fra territori, è assente o invisibile.

È evocata nell'incipit del film, quando il ragazzo fugge dal *container* dentro il quale era approdato al porto di Le Havre e, poco dopo, quando si presenta silente e immobile dinanzi al lustrascarpe, come una ieratica apparizione, sorta dalle acque del porto.

La frontiera è evocata, inoltre, nel finale del film, quando il ragazzo, a bordo del peschereccio che lo condurrà in Gran Bretagna, osserva a lungo l'orizzonte marino verso il quale si sta dirigendo.

Il confine naturale, dato dal mare, viene rappresentato, qui come in *Welcome*, attraverso l'inquadratura soggettiva che permette allo spettatore di condividere lo "sguardo sconfinante" dell'altro, mosso da sogni, speranze, illusioni.

Questa soggettiva è assai simile a quella del ragazzo curdo di *Welcome*, che osserva dalla spiaggia di Calais il mare della Manica, in una citazione del celebre finale di *Les quatre cents coups* (1958) di François Truffaut.

Sono le forme rappresentative che assume lo "sguardo sconfinante", inteso come contemplazione dei possibili.

L'assenza di una concreta rappresentazione della frontiera e l'immagine in soggettiva del mare dispongono, entrambe, lo spettatore alla comprensione dell'esperienza interiore del confine vissuta dall'altro.

La dialogica fra il visibile e l'invisibile è, in questo caso, funzionale ad esprimere non tanto il rapporto fra l'io e l'altro, quanto piuttosto il vissuto profondo dell'altro, proteso verso un altrove spazio-temporale, luogo dell'immaginario e dell'astrazione.

I confini dello sguardo, dell'immaginazione, del pensiero

Nei film che abbiamo assunto come *exempla* di un'estetica e di una conoscenza sensibile, che esulano dai paradigmi culturali dominanti, il confine, invece di essere l'oggetto di immagini globali *mainstream*, spesso

prodotte da dispositivi preposti alla sorveglianza telematica tramite satelliti, droni, videocamere e monitor in prossimità degli *hotspot*, è il luogo astratto e ideale della psiche individuale e collettiva, nel quale si disputa la dialettica fra l'io e l'altro.

Visibili o invisibili che siano, le frontiere europee assumono una duplice valenza simbolica: da un lato, il miraggio della terra promessa e il sogno del paradiso terrestre, che si offrono come rappresentazione visiva del panorama ampio e aperto; e, dall'altro lato, l'incubo dell'inferno e la visione angosciante e angosciata, che si manifesta visivamente come barriera fisica, sbarramento fortificato e militarizzato.

Si tratta di due proiezioni delle istanze contrastanti che si confrontano nell'altro e che moltiplicano le valenze semantiche del confine, assunto come forma simbolica.

Nella vasta area semantica che attiene a questa forma simbolica, il confine diviene, più in generale, qualsiasi spazio fisico nel quale i protagonisti di questi film sono costretti ed emarginati: i ghetti, le periferie, i centri istituzionali per migranti, i campi profughi etc. sono altrettanti luoghi di confine.

Human Flow, *Welcome* e *Le Havre* mostrano immagini inedite di questi luoghi noti e al contempo ignoti, misconosciuti e quasi del tutto ignorati dal cittadino e invisibili per lo spettatore dell'immagine mediale *mainstream*, in quanto manifestano la xenofobia e la mixofobia europee e, soprattutto, le sue conseguenze sull'altro.

Si tratta di immagini perturbanti, nelle quali un'altra parte del rimosso della società e della cultura europee appare in piena evidenza, al di là dell'iconoclastia, della cecità e dell'indifferenza dominati, e si palesa nei modi e nelle forme della violenza fisica e della violenza simbolica, che attuano quei processi di esclusione sociale e di allontanamento dell'alterità che Claude Lévi-Strauss (1955) ha definito come "strategie antropoemiche".

In *Welcome* appare il centro istituzionale per migranti nel porto di Calais, dove vivono centinaia di persone; in *Le Havre* compaiono i luoghi di rifugio e di aggregazione degli "stranieri", dove gli autoctoni sono del tutto assenti; in *Human Flow* vengono mostrati i campi istituzionali e non istituzionali per migranti della Turchia, nei quali sostano, anche per anni, come indicato in didascalia, tre milioni di persone: il maggior numero di profughi al mondo.

Le immagini di questi tre film, che rappresentano i gesti quotidiani, le espressioni dei volti e i racconti delle persone che vivono in simili spazi, permettono di osservare e comprendere come, nel luogo del confine, la dialettica tra inferno e paradiso sia talora condotta all'estremo per l'estenuazione dell'attesa.

Il luogo del confine è la dimensione del limbo, nella quale si compie l'esperienza più radicale della liminalità e della transizione e nella quale il qui e l'altrove, il passato e il futuro, l'io e l'altro, l'illusione e la disillusione

sono sottoposti ad una ridefinizione quotidiana e perenne, che fa oscillare gli opposti in una sospensione dalla durata imprevedibile, talora lunga quanto la vita stessa della persona.

I campi profughi e i centri per migranti sono stati ascritti da Marc Augé (1992) alla categoria del “non-luogo”, per la doppia negazione che li caratterizza e che è data sia dall'assenza di identità delle persone e dello spazio, sia dalla loro transitorietà d'uso.

La nozione di non-luogo parrebbe applicabile, più in generale, ad ogni frontiera, intesa come sorta di *no man's land*, una terra di nessuno, la quale è privata di uomini e *in extenso* di umanità, proprio in quanto costituisce un artificio umano che frammenta ciò che è condiviso dalla specie umana, ossia la Terra, e che separa al suo interno la specie stessa in gruppi contrapposti.

Tale concetto, tuttavia, proprio per la negazione che vi è implicata, ci pare inadeguato a render conto dell'umano, nella complessità e molteplicità di manifestazioni che lo caratterizzano e che si correlano anche e soprattutto al confine.

Più proficua, per una riflessione sull'esperienza e la cognizione umane correlate alle zone liminari, ci appare la nozione di “eterotopia” formulata da Michel Foucault (2006), poiché attiene ai luoghi che sono connessi a tutti gli altri spazi, ma secondo una relazione che sospende, neutralizza o inverte l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano.

Proprio in quanto rappresentata attraverso la soggettività dell'altro, la frontiera, nei film presi in esame, assume la funzione epifanica che l'eterotopia esercita nei confronti dei luoghi circostanti dell'Europa.

L'esperienza e l'interpretazione dell'altro rendono possibili, allo spettatore, la sospensione, la neutralizzazione e l'inversione dei rapporti fra l'io e l'altro, il qui e l'altrove, il passato e il futuro, che sono normalmente connessi ai territori europei dalla cultura dominante, specie quella mediale.

Osservata dallo spazio di un'eterotopia, l'Europa appare, nelle sue contraddizioni, come luogo di civiltà e barbarie, al di là di ogni rassicurante compiacimento eurocentrico.

L'assunzione del confine come forma simbolica e come eterotopia ci pare, dunque, costituire uno dei modi più efficaci della re-intermediazione critica attuata dall'immagine globale, perché favorisce un ribaltamento di prospettive, in virtù del quale lo spettatore può, forse, superare i limiti del proprio sguardo per porre in discussione le istanze che soggiacciono al paradigma culturale dominante e, forsanche, al modello iconoclastico e anestetico *mainstream*.

In un'Europa afflitta dalla crisi dell'utopia, l'acquisizione dello “sguardo sconfinante” dell'altro, incluso naturalmente quello dell'artista che crea questo tipo di immagini, pone le condizioni per un ribaltamento dell'eterotopia e per immaginare e concepire il confine stesso come

un'utopia cosmopolita, un altrove che può essere il mondo intero, dove chiunque sia compreso e accolto.

Tali immagini del confine permettono allo spettatore, crediamo, di iniziare a interrogarsi – per riprendere Didi-Huberman – sulle condizioni per una “politica dell’immaginazione” o, forse meglio, per un’immaginazione politica della globalizzazione.

Ravvisiamo una di queste condizioni nei film che abbiamo analizzato, specie laddove il confine si offre alla visione dello spettatore come il luogo del confronto e della condivisione umani, ossia come uno “spazio pubblico” inteso in quel senso lato che Hannah Arendt impiega in *Vita Activa* (2015), ad indicare l’ambito proprio del sociale e del politico e, in *On Humanity in the Dark Times* (2006), a designare specialmente l’ambiente in cui si può esercitare – dice con Lessing e Rousseau – una comprensione non limitata ai propri simili, ma estesa all’intero genere umano per realizzare finalmente quella fraternità, che, fra le istanze delle democrazie moderne (*liberté, égalité, fraternité*) rimane ancora la meno realizzata.

In questo senso lato, la frontiera non è, dunque, assunta come un limite fra nazioni e non è – nei termini che Arendt impiega per spiegare il fraintendimento dello spazio pubblico – “una facciata convenzionale dietro la quale ci si possa nascondere” come cittadini del mondo, ma è il luogo condiviso che si colloca fra le differenti esperienze ed interpretazioni della realtà e che può essere riportato al centro della società e della cultura globali, anche grazie, crediamo, ad un’immagine realizzata con il pieno dispiegamento delle risorse dell’estetica e della conoscenza sensibile o comprensione.

D'altronde, i media sono stati fra i principali promotori delle aspirazioni ad un maggiore benessere materiale, politico e sociale, che hanno mosso milioni di migranti a spostarsi nel mondo.

Sarebbe, quindi, auspicabile che non siano proprio i media a fermare questo moto e che, piuttosto, concorrano a gestirlo a beneficio di tutti, impiegando una mitopoiesi e una simbolica adeguate all’età globale.

Ci pare, questa, una delle migliori ragioni affinché la cultura visiva globale promuova, invece dello sguardo limitato e dell’indifferenza, invece dell’iconoclastia e dell’an-estetica, una vera iconofilia e un’autentica comprensione, seguendo gli sguardi e le esperienze di quegli apolidi cosmopoliti, di quelle donne e di quegli uomini globali, che stanno riorganizzando l’umanità.

BIBLIOGRAFIA

- AIME, M., APPADURAI, A., BARILLI, A., BAYL, A., CARAMORE, G., FAVOLE, A., RUMIZ, P. 2014. *L'oltre e l'altro*. Torino: Utet.
- AIME, M., PAPOTTI, D. 2012. *L'altro e l'altrove*. Torino: Einaudi.
- ALBINATI, A., ALLOVIO, S., AMSELLE, J. L., ESKENAZI, J., FAVOLE, A., LINGIARDI, V., MASTROCOLA, P., MOSCA, M. 2018. *La cultura ci rende umani: movimenti, diversità, scambi*. Torino: Utet.
- ALONGE, G., CARLUCCIO, G. 2015. *Il cinema americano contemporaneo*. Bari-Roma: Laterza.
- AMSELLE, J. L. 1990. *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot.
- ANDERSON, B. 1996 [1983]. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*. Roma: Manifestolibri.
- ANHEIER, H., YUDHISHTHIR, R. I. 2007. *The Cultures and Globalisation Series I. Conflicts and Tensions*. Los Angeles-London: Sage.
- APPADURAI, A. 1990. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. www.arjunappadurai.org
- . 2012 [1996]. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Tr. it. *Modernità in polvere*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- . 2014 [2013]. *Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. Tr.it. *Il futuro come fatto culturale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- ARENDT, H. 2006 [1968]. *On Humanity in the Dark Times*. Tr. it. *L'umanità in tempi bui*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- . 2015 [1958]. *Vita Activa. The Human Condition*. Tr.it. *Vita Activa*. Milano: Bompiani.
- AUGÉ, M. 1999 [1992]. *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- . 2000. *Fictions fin de siècle*. Tr. it. *Finzioni di fine secolo. Che cosa succede*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2005 [1997]. *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Tr. it. *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*. Milano: Eleuthèra.
- . 2007. *Tra i confini: città, luoghi, integrazioni*. Milano: Bruno Mondadori.
- . 2009 [2008]. *Il metrò rivisitato*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- . 2013. *L'Anthropologue et le monde global*. Tr. it. *L'antropologo e il mondo globale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- AUMONT, J. 2007 [1996]. *A quoi pensent les films?* Tr. It. *A cosa pensano i film*. Pisa: ETS.
- . 2009. *Matière d'images, redux*. Paris: La Différence.
- BACHTIN, M. 1981. "Dagli appunti del 1970-1971." *Intersezioni* I/1: 125-147. Tr. it. di C. Strada Janovič.
- BADIOU, A., BOURDIEU, P., BUTLER, J., DIDI-HUBERMAN, G., RANCIÈRE, J., SADRI, K. 2014. *Qu'est-ce qu'un peuple*. Tr. it. *Che cos'è un popolo?* Roma: DeriveApprodi.
- BALÁZS, B. 2008 [1924]. *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*. Tr. it. *L'uomo visibile*. Torino: Lindau.
- BAUDRILLARD, J., SERRA, M. (cur.). 2008. *L'agonia del potere*. Milano-Udine: Mimesis.
- BAUDRILLARD, J. 2004. *Le gouvernement du monde. Une critique politique de la globalisation*. Paris: Fayard.
- BAUMAN, Z. 1999 [1998]. *Globalization: The Human Consequences*. Tr. it. *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2000 [1999]. *In Search of Politics*. Tr. it. *La solitudine del cittadino globale*. Milano: Feltrinelli.
- . 2002 [2000]. *Liquid Modernity*. Tr. it. *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2003 [2001]. *Missing Community*. Tr.it. *Voglia di comunità*. Roma-Bari: Laterza.

- . 2005. "Media, spettatori, attori." In A. Somaini (ed.). *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*. Milano: Vita & Pensiero.
- . 2006 [2005]. *Liquid Life*. Tr. it. *Vita liquida*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2007. *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2015. *Il secolo degli spettatori. Il dilemma globale della sofferenza umana*. Bologna: Centro Editoriale Dehoniano.
- . 2016 [2011]. *Culture in a Liquid Modern World*. Tr. it. *Per tutti i gusti. La cultura nell'età dei consumi*. Roma-Bari: Laterza.
- BECK, U. 1999 [1997]. *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Tr. it. *Che cos'è la globalizzazione. Rischi e prospettive della società planetaria*. Roma: Carocci.
- . 2003. *La società cosmopolita. Prospettive dell'epoca postnazionale*. Bologna: Il Mulino.
- BECK, U., GRANDE, E. 2006. *L'Europa cosmopolita*. Roma: Carocci.
- BINOTTO, M., BRUNO, M. 2016. *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*. Milano: FrancoAngeli.
- BOCCHI, G., CERUTI, M., MORIN, E. 1991. *L'Europa nell'era planetaria*. Milano: Sperling & Kupfer.
- BOCCHI, G., CERUTI, M. 2004. *Educazione e globalizzazione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- BOEHM, G. 2009 [1994]. "Il ritorno delle immagini." In A. Pinotti, A. Somaini (eds.). *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- BONATO, L. (ed.). 2009. *Portatori di cultura e costruttori di memorie*. Alessandria: Dell'Orso.
- . 2011. *Tieni il tempo. Riti e ritmi della città*. Milano: FrancoAngeli.
- BOURDIEU, P. 1998 [1997]. *Méditations Pascaliennes*. Tr. it. *Meditazioni pascaliane*. Milano: Feltrinelli.
- BREDEKAMP, H. 2015 [2010]. *Theorie des Bildakts*. Tr.it. *Teoria dell'atto iconico*. F. Vercellone (ed.). Milano: Raffaello Cortina Editore.
- BROWN, W. 2009. *Murs: les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*. Paris: Les Prairiers Odinaires.
- BUCK-MORSS, S. 2004. "Visual studies and global imagination." *Papers of Surrealism 2*: 1-29.
- CASTELLS, M. 2010. *The Rise of the Network Society. The Information Age: Economy, Society, and Culture, Vol. 1*. Boston: Wiley-Blackwell.
- CASTLES S., MILLER M.J. 1993. *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*. New York: Guilford Press.
- CASTORIADIS, C. 1995 [1975]. *L'institution imaginaire de la société*. Tr. it. *L'istituzione immaginaria della società*. Torino: Boringhieri.
- CERUTI, M. 2018. *Il tempo della complessità*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- CONTI, P. 2010. *Emigranti e immigrati nelle rappresentazioni di fotografi e fotogiornalisti*. Foligno: Editoriale Umbra.
- CURI, U. 2010. *Straniero*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- DE GIUSTI, L. (ed.). 2008. *Immagini migranti: forme intermediali del cinema nell'era digitale*. Venezia: Marsilio.
- DERRIDA, J. 1997. *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!* Tr.it. *Cosmopoliti di tutti i paesi, ancora uno sforzo!* Napoli: Cronopio.
- DI GIOVANNI, E. (ed.). 2012. *Migranti, identità culturale e immaginario mediatico*. Roma: Aracne.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2006. *L'immagine insepolta*. Torino: Boringhieri.
- . 2012. *Peuples exposés, peuples figurants: l'œil de l'histoire, 4*. Paris: Minuit.
- . 2016. *Peuples en larmes, peuples en armes. l'oeil de l'histoire, 6*. Paris: Minuit.

- . 2018 [2009]. *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire I*. Tr. it. *Quando le immagini prendono posizione*. Milano: Mimesis.
- DIDI-HUBERMAN, G., GIANNARI, N. 2019 [2017]. *Passer quoi qu'il en coûte*. Tr. It. *Passare a ogni costo*. Bellinzona: Casagrande.
- DURANTE, T. 2016. "The Global Images: On Globalization As Visual-Ideological Phenomenon." In AA.VV., J. C. H. Lee (ed.). *Narratives of Globalization: Reflections on the Global Condition*. London-New York: Rowman & Littlefield International.
- . 2018. "Approaching Peace Visually: Global imaginaries and narratives of everyday peacebuilding." In AA.VV., A. Kulnazarova, V. Popovski (eds.). *Palgrave Handbook of Global Approaches to Peace*. New York: Palgrave Mcmillan.
- ECO, U. 2011. *Costruire il nemico*. Milano: Bompiani.
- EUGENI, R. 2015. *La condizione postmediale*. Milano: La Scuola.
- FABIETTI, U. 2000. "Mondo delocalizzato e antropologia della contemporaneità." *Pluriuniverso IV/V*: 82-90.
- GELL, A. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- FOUCAULT, M. 2005 [2004]. *Sécurité, territoires, populations. Cours au Collège de France*. Tr. It. *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*. Milano: Feltrinelli.
- . 2006. *Utopie. Eterotopie*. Napoli: Cronopio.
- FOUCHER, M. 2007. *L'obsession des frontières*. Paris: Éditions Perrin.
- GADAMER, H. G. 1991 [1989]. *Das Erbe Europas*. Tr. it. *L'eredità dell'Europa*. Torino: Einaudi.
- GANIVET, E. 2016. *Esthétique du mur géopolitique*. Montréal: Presses de l'Université du Québec.
- GIDDENS, A. 2006. *Europe In The Global Age*. Cambridge: Polity.
- GIMBO, A., PAOLICELLI, M. C., RICCI, A. (eds.). 2014. *Viaggi, itinerari, flussi umani. Il mondo attraverso narrazione, rappresentazioni e popoli*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- GIUDICI, C., WIHTOL DE WENDEN, C. 2016. *I nuovi movimenti migratori*. Milano: FrancoAngeli.
- GRUNERT, A. (ed.). 2010. "L'écran des frontières." *CinémAction* 137.
- HABERMAS, J. 1998. *Kampf um Anerkennung im demokratischen Rechtsstaat*. Tr.it. *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*. Milano: Feltrinelli.
- . 1999. *Die postnationale Konstellation. Politische essays*. Tr. it. *La costellazione postnazionale. Mercato globale, nazioni e democrazia*. Milano: Feltrinelli.
- . 2011 [2008]. *Ach, Europa. Kleine Politische Schriften XI*. Tr. it. *Il ruolo dell'intellettuale e la causa dell'Europa*. Roma-Bari: Laterza.
- HALL, S. 1991. "Old and New Identities, Old and New Ethnicities." In A. King (ed.). *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the representation of identity*, 41-68. Houndmills: Macmillan.
- IOM. 2017. *World Migration Report 2018*. UN, New York: <https://doi.org/10.18356/f45862f3-en>
- LEE, J. C. H. (ed.). 2016. *Narratives of Globalization: Reflections on the Global Condition*. New York-London: Rowman & Littlefield International.
- LEFEBVRE, H. 1977 [1961]. *Critique de la vie quotidienne*. Tr.it. *Critica della vita quotidiana, Vol. II*. Bari: Dedalo.
- LES BRAS, H. 2017. *L'Âge des migrations*. Paris: Autrement.
- LÉVI-STRAUSS, C. 2008 [1955]. *Tristes tropiques*. Tr. it. *Tristi tropici*. Milano: Il Saggiatore.
- LEWELLEN, T. C. 2002. *The Anthropology of Globalisation. Cultural Anthropology Enters the 21st Century*. London: Greenwood.
- MASCHERONI, G. 2007. *Le comunità viaggianti: socialità reticolare e mobile dei viaggiatori*. Milano: FrancoAngeli.

- MATTELART, A. 2000. *Histoire de l'utopie planétaire. De la cité prophétique à la société globale*. Paris: La Découverte.
- MAURY, C., RAGEL, P. 2015. *Filmer les frontières*. Paris: Université Paris 8.
- MCLUHAN, M., POWERS, B. R. 1992 [1989]. *The Global Village*. New York: Oxford University Press.
- MCLUHAN, M. 2001 [1968]. *War and Peace in the Global Village*. New York: Gingko.
- MIRRELEES, T. 2013. *Global Entertainment Media*. New York-London: Routledge.
- MITCHELL, J. W. T. 2017 [1992]. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. M. Cometa (ed.). Milano: Raffaello Cortina Editore
- . 2007. "World Pictures: Globalization and Visual Culture." *Neohelicon* 34: 49-59.
- MORIN, E., CERUTI, M. 2013. *La nostra Europa*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- MORIN, E., KERN, A-B. 1994 [1993]. *Terre-Patrie*. Tr. it. *Terra-Patria*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- MORIN, E. 2005. *L'humanisme régénéré*. Paris: Seuil.
- . 2012 [2011]. *La Voie. Pour l'avenir de l'humanité*. Tr. it. *La via per l'avvenire dell'umanità*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- . 2016 [1956]. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Tr. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- OGNA, L. 2001. *Finestre sul mondo. Racconto e rappresentazione del viaggio in TV*. Roma: Edizioni RAI.
- ORTOLEVA, P. 2009. *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*. Milano: Il Saggiatore.
- . 2019. *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*. Torino: Einaudi.
- PANIKKAR, R. 2006 [2002]. *Paz e interculturalidad: una reflexión filosófica*. Tr. it. *Pace e interculturalità. Una riflessione filosofica*. Milano: Jaca Book.
- . 2009 [1990]. *Sobre el diálogo intercultural*. Tr. it. *Pluralismo e interculturalità*. Milano: Jaca Book.
- PESCATORE, G. (ed.). 2018. *Ecosistemi narrativi*. Roma: Carocci.
- PHILO, G., BRIANT, E., DONALD, P. 2013. *Bad News for Refugees*. London: Pluto Press.
- PINOTTI, A., SOMAINI, A. 2016. *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Einaudi.
- RANCIÈRE, J. 2016 [2000]. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Tr. it. *La partizione del sensibile*. Roma: DeriveApprodi.
- RICOEUR, P. 2005 [1986]. *L'idéologie et l'utopie*. Tr. it. *Conferenze su ideologia e utopia*. Milano: Jaca Book.
- . 2010 [1983]. *La métaphore vive*. Tr. it. *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*. Milano: Jaca Book.
- RIVA, F. 2005. *Filosofia del viaggio*. Milano: Castelvechi.
- ROUFF, J. 2006. *Virtual voyages: cinema and travel*. Durham: Duke University Press.
- SAID, E. 2007 [2004]. *Humanism and Democratic Criticism*. Tr. it. *Umanesimo e Critica Democratica*. Milano: Il Saggiatore.
- SARTRE, J.-P. 2007 [1948]. *L'imaginaire*. Tr. it. *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*. Torino: Einaudi.
- SASSEN, S. 2002 [1998]. *Globalization and its discontents. Essays on the New Mobility of People and Money*. Tr. it. *Globalizzati e scontenti*. Milano: Il Saggiatore.
- . 2008 [2007]. *A Sociology of Globalization*. Tr. it. *Una sociologia della globalizzazione*. Torino: Einaudi.
- SEN, A. 2002. *Rationality and Freedom*. Tr. it. *Globalizzazione e libertà*. Milano: Mondadori.
- SENNETT, R. 2012. *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*. Tr. it. *Insieme. Rituali, piaceri, politiche della collaborazione*. Milano: Feltrinelli.
- SERRES, M. 2013 [2012]. *Petite Poucette*. Tr. it. *Non è un mondo per vecchi. Perché i ragazzi rivoluzionano il sapere*. Torino: Bollati Boringhieri.

- STEGER, M. 2008. *The Rise of the Global Imaginary: Political Ideologies from the French Revolution to the Global War on Terror*. New York: Oxford University Press.
- STEINER, G. 2006 [2004]. *The Idea of Europe*. Tr. it. *Una certa idea di Europa*. Milano: Garzanti.
- TEILHARD DE CHARDIN, P. 1955. *Le Phénomène humain*. Paris: Seuil.
- TOURAINÉ, A. 2008 [2005]. *Un nouveau paradigme: pour comprendre le monde d'aujourd'hui*. Tr. it. *La globalizzazione e la fine del sociale. Per comprendere il mondo contemporaneo*. Milano: Il Saggiatore.
- TURCO, A. 2018. "Cultura della migrazione e costruzione degli immaginari." *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia XXX/1*.
- UN Migration Report 2018.
- VALLET, E. (ed.). 2014. *Borders, Fences and Walls: State of Insecurity?* New York: Routledge.
- VERCELLONE, F. 2008. *Oltre la bellezza*. Bologna: Il Mulino.
- . 2017. *Il futuro dell'immagine*. Bologna: Il Mulino.
- WARNIER, J.-P. 2007. *La mondialisation de la culture*. Paris: La Découverte.
- WEIWEI, A. 2019 [2018]. *Humanity*. Tr. it. *Umanità*. Venezia: Damocle Edizioni.
- WENDERS, W., ZOURNAZI, M. 2014 [2013]. *Inventing Peace: A Dialogue On Perception*. Tr. it. *Inventare la pace*. Milano: Bompiani.
- WULF, C. 2013 [2004]. *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie*. Tr. it. *Antropologia dell'uomo globale*. Torino: Boringhieri.
- ZECCA, F. (ed.). 2012. *Il cinema della convergenza*. Milano: Mimesis.