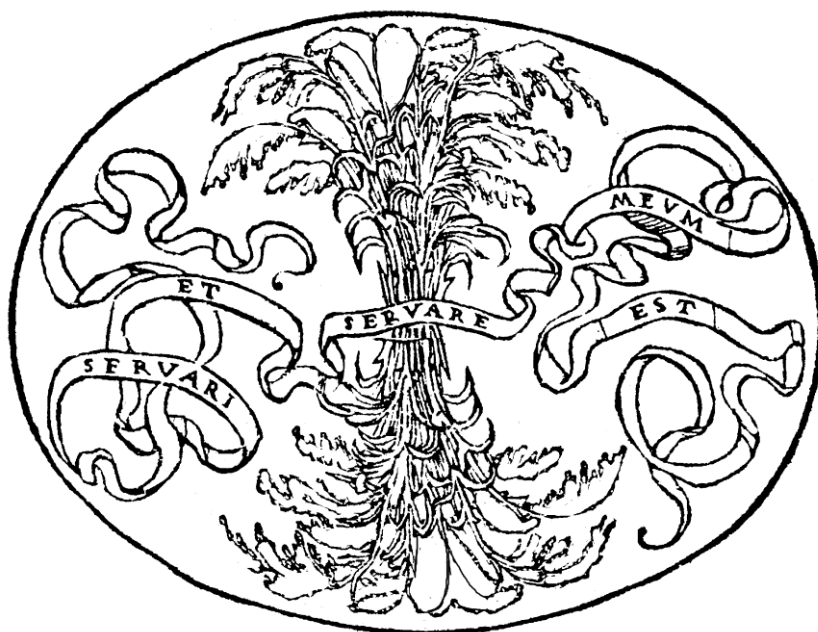


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 24/2020



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

LUCIO ORIANI Un libro d'ore miniato da Cristoforo Majorana alla Biblioteca dei Girolamini di Napoli	p. 1
CAMILLA FROIO La cultura nord-americana e il <i>Laokoon</i> di G.E. Lessing: premesse di una fortunata ricezione critica (1840-1874)	p. 23
EMANUELE PELLEGRINI Una rivista attraverso il Novecento	p. 61
FLAVIO FERGONZI Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi sulla pittura moderna (1958-1960)	p. 76
GIULIA CAPPELLETTI Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971	p. 113
GIOVANNI RUBINO Munari 1971. Il progetto critico di Paolo Fossati per <i>Codice Orvio</i> : un libro d'artista di massa	p. 145
CRISTIANA SORRENTINO Santarcangelo 1980, Festival del Teatro in Piazza. Nuovi metodi di indagine sui rapporti tra fotografia e teatro e uno sguardo nell'Archivio Carla Cerati	p. 183
CARMEN BELMONTE La Sapienza, il fascismo, una mostra. Snodi critici nella ricezione dell'arte del Ventennio negli anni Ottanta	p. 208
GIORGIO BACCI Arti migranti. Uno sguardo attuale a partire dal tema della barca	p. 245
ARTE & LINGUA	
MATTEO MAZZONE Su un tecnicismo dell'architettura di area settentrionale: il verbo <i>salicare/saligare</i> ('selciare')	p. 287
FRANCESCA CIALDINI Osservazioni linguistiche sui manuali di Giulio Carlo Argan	p. 312

ARTI MIGRANTI. UNO SGUARDO ATTUALE A PARTIRE DAL TEMA DELLA BARCA

Post-migration, Mnemonic aesthetics, Postmemory, Migratory turn: nell'ultimo decennio si è sviluppata una terminologia nuova, nata dall'incontro tra arte e *visual culture*, volta a definire e inquadrare una contemporaneità in perenne trasformazione, tanto sul piano politico, quanto sul piano artistico e della cultura visiva. In tale contesto, uno dei temi che più ha attirato l'attenzione degli artisti e dei critici è certamente il fenomeno della migrazione, che ha suggerito di rivedere concetti quali identità, nomadismo, diaspora, richiedendo strumenti interpretativi sperimentali e in parte nuovi, in grado di rispondere alla molteplicità metodologica delle espressioni creative contemporanee, non più metafore simboliche di una ricerca *in primis* artistica, ma riflesso e risultato di un impegno attivo nel mondo politico e culturale.

Significativamente, autori come Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Nicolas Bourriaud, hanno sovente intrecciato critica artistica e filosofica, da un lato arricchendo il campo degli studi di importanti questioni metodologiche (non è un caso che il termine torni già a distanza di poche righe), ma dall'altro rischiando di perdere la specificità di un'indagine focalizzata su mezzi e fini. Si darà così per acquisito l'ampio dibattito concernente il rapporto tra arte e politica, sapendo che non vi «può essere una trasmissione calcolabile tra shock artistico sensibile, presa di coscienza intellettuale e mobilitazione politica»¹, e sarà privilegiata invece una ricerca che punti a identificare una serie iconografica, problematizzandola nei suoi nessi artistici, contestuali e storici, ampliando il quadro a una rassegna, ragionata, sui contributi internazionali più interessanti riguardanti arte e migrazione. La specificità del testo sarà da ricercarsi dunque nella ricostruzione filologica di un dibattito visivo e critico allo stesso tempo, segnandone la distanza rispetto a situazioni precedenti, rappresentate da artisti come Claudio Parmiggiani e Jannis Kounellis oppure, secondo una differente sfumatura, Fabio Mauri.

Il saggio procederà allora in senso cronologico, secondo una scelta che non è di comodo, ma funzionale a sottolineare il salto concettuale tra 'barche' che tra loro hanno davvero poco in comune: non si tratta, ancora una volta, di stabilire priorità e gerarchie, ma di prendere atto di finalità diverse. Non potrà sfuggire che una riflessione incentrata su Friedrich e sull'afflato romantico di un naufragio vissuto prima di tutto nell'intreccio tra personale e universale rimarrà una voce perlopiù isolata in ambito contemporaneo, così come la rilettura di Géricault nell'ottica di un'odissea artistica personale si tramuterà in un esplicito, a rischio talvolta di diventare semplicistico, slogan politico-visivo. Viceversa, un'opera apertamente politica come quella di Fabio Mauri potrebbe prestarsi a interpretazioni lontane da quelle immaginate dall'artista, assecondando la mutevolezza dei tempi moderni. Sarà opportuno ripetere che i casi menzionati non saranno affrontati con pretesa di esaustività, ma con la volontà di presentare l'evidenza di una frattura.

Il contributo si svilupperà successivamente seguendo lo snodarsi di un tema, quello di arte e migrazione (e nello specifico della barca), declinato dagli artisti in diversi *media*, passando dall'installazione multimediale (Isaac Julien, Alexis Peskine, Alfredo Jaar) alla fotografia modificata e ritoccata (Pierre Delavie), dalla performance (Shambuyi Wetu) a una più complessa operazione culturale e artistica (Ilaria Turba), dalla scultura (Mimmo Paladino) al reimpiego di oggetti carichi di una densità simbolica, che diventano documento di una situazione storica (Sislej Xhafa, Romuald Hazoumé). A tal proposito, proprio per restituire a livello narrativo-saggistico la molteplicità espressiva delle arti contemporanee, si è deciso di mantenere un'articolazione tematica e non prettamente tecnico-linguistica.

¹ RANCIÈRE 2018, p. 80.

Un'articolazione che d'altronde è propria dell'estetica della memoria, collegata strettamente alla 'postmemoria', fondata sulla rimediazione politica di un passato che non è stato vissuto in prima persona dagli artisti, e che si esprime in lavori basati sulla ripetizione, variazione e rielaborazione di materiale preesistente, oppure in serie multimediali che ricreano un inedito e alternativo racconto storico-artistico (in tal senso è emblematico il lavoro di un artista come Arthur Jafa, vincitore del Leone d'Oro all'ultima Biennale di Venezia)². Rimarranno invece sullo sfondo altri temi interessanti che necessiterebbero di un approfondimento specifico, come ad esempio un'analisi della provenienza dei diversi artisti, che aprirebbe il discorso verso altri poli tematici, tra cui il *black gaze*, uno sguardo capace di trasformare la precarietà della *'black life'* nel XXI secolo in forme creative di affermazione sociale, politica e culturale: «In doing so, it shifts the optics of "looking at" to an intentional practice of *looking with and alongside*. A black gaze does not allow viewers to be passive to its labor or impassive to its affects. It is a gaze that demands work. [...] The black gaze I am describing should not be confused with empathy»³.

Prima di entrare nel vivo dell'esposizione, è d'obbligo soffermarsi su alcuni dei termini impiegati in apertura, per chiarire l'orizzonte di attese entro cui gli artisti in questione si muovono, a partire dalla distinzione terminologica introdotta da T.J. Demos (sintetizzando tuttavia studi precedenti). In particolare, la migrazione identifica il viaggiare all'estero con la speranza di ottenere la cittadinanza o una residenza legale temporanea; il nomadismo denota una condizione di perenne mobilità; l'esilio invece (e lo *'statelessness'*), prossimo al rifugiato, descrive una situazione socialmente vulnerabile e fragile, priva di diritti. Se l'esilio, come ovvio, è segnato da una tristezza ineliminabile, il nomadismo intende la «dislocation as a permanent home with lightness and joy, rejecting the postcolonial political commitments of the diasporic»⁴. Contigua ai termini enucleati finora è l'idea di post-migrazione, da Ring Petersen individuata in un concetto aperto, pensato per superare la distinzione 'binaria' «between migrants and nationals, foreigners and natives, ethnic and white communities, Western and non-Western cultures»⁵. In un simile panorama si affermano produzioni artistiche inter e multi culturali, trasversali ai diversi strati della società, che costruiscono «stronger intercultural ties between individuals and groups with different backgrounds, as well as establishing transcultural relations across nation state borders, thereby connecting the territorial to the cosmopolitan»⁶.

È inevitabile notare come la definizione dell'arte e delle immagini proceda di pari passo con quella socio-politica di migrante, in un rapporto dialogico in cui sono preservate le singolarità e le peculiarità dei due campi semantici. È in questa cornice che va inserito il concetto di *migratory turn*, da intendersi, come spiega Thomas Nail, non soltanto come la crescente importanza, nell'estetica e nella storia dell'arte, di lavori dedicati ai migranti, ma come la natura mobile e appunto 'migrante' dell'immagine stessa: «There is thus a becoming migrant of the image and a becoming image of the migrant at the same time. Because of the current historical conjuncture, it is impossible to extract them from each other. Therefore, the two must be thought together as the migrant image»⁷.

Secondo questa prospettiva, la nave è un *trait d'union* ideale, un'icona a tutti gli effetti, in grado di mettere in comunicazione la morte e la vita ma anche, nella rielaborazione contemporanea, la fine della schiavitù e l'inizio della libertà:

² Su questo si veda in particolare FINLEY 2018.

³ CAMPT 2019, p. 42.

⁴ DEMOS 2013, p. 11.

⁵ RING PETERSEN 2019, p. 80.

⁶ *Ibidem*.

⁷ NAIL 2019, p. 67. Su queste tematiche e sulla *migratory aesthetics* si vedano anche gli importanti contributi di Mieke Bal e i volumi collettanei *ESSAYS IN MIGRATORY AESTHETICS* 2007; *ART AND VISIBILITY IN MIGRATORY CULTURE* 2011; *THE CULTURE OF MIGRATION* 2015.

In looking for comparable images in Western culture, one must turn to such iconic subjects as the crucifixion. Undoubtedly, the crucifixion offers a compelling parallel, for both images have been repeatedly rendered and reworked over the centuries, but they simultaneously embody death and rebirth. The slave ship icon frequently has been likened to a coffin and to a womb. It is a site of death, of dying Africans, and of new life, of a people who would persevere in the face of slavery and unspeakable cruelty to become a free people who helped define the modern era⁸.

I precedenti: la barca come metafora

Nel 1997 Claudio Parmiggiani apriva un'intervista con Nico Orengo, in occasione della mostra *Finis Terra*, dichiarando di aver realizzato tante «barche in un viaggio di ormai trent'anni. Hanno trasportato tele bianche, tele nere, scale, sfere, stracci, pane, statue carbonizzate, tante, ma in realtà una sola e il viaggio uno e sempre lo stesso»⁹. Il viaggio è quello della pittura, come rilevato in più occasioni da diversi critici, *in primis* da Pier Giovanni Castagnoli che nel medesimo catalogo spiegava come le diverse barche costituissero «un lungo viaggio dell'immaginazione, iniziato tanti anni addietro sulle rive di un piccolo fiume nei dintorni di Modena. L'anno era il 1968»¹⁰. Il riferimento è a un'opera fondamentale nel percorso di Parmiggiani, lo *Zoo geometrico*, in cui una barca trasportava da una sponda all'altra del fiume Secchia sette solidi geometrici, «con le livree di diversi animali (il serpente, la zebra, la giraffa, la tigre, il leopardo, il giaguaro, il tacchino)»¹¹: rimando biblico e allo stesso tempo riflessione concettuale sull'arte e sulla «geometria, capace di sprigionare per potere di sintesi espressiva la pienezza concentrata dell'immagine da cui discende e a cui rinvia»¹². Un alfabeto, insomma, che si articola in forme e colori, materia e astrazione, come sarà reso evidente nella serie di cinque barche (con pigmenti e farina) intitolate *A.E.I.O.U.* del 1998. Nei trent'anni che passano dal 1968 al 1998, le barche si affermano come simbolo e allegoria del viaggio pittorico dell'artista, a formare un corpus di opere che resistono al naufragio dell'esistenza: significativamente Parmiggiani si rivolge alle atmosfere romantiche di Caspar David Friedrich, cui è intitolata un'altra barca (1989)¹³, sospesa nel vuoto, scandita da geometriche vele nere, oppure l'installazione ispirata a *Il mare di ghiaccio* (già *Il naufragio della Speranza*) del 1824, in cui i blocchi di ghiaccio si trasformano in cristalli spezzati e ostili. Ma è proprio la sensazione di malinconica immersione panica nella pittura come dimensione assolutizzante che accomuna i due artisti, un rapporto di continuità e comunione con le proprie radici, che Parmiggiani sottolineerà ancora in *Incipit* del 2008, libro nel quale accosterà le barche di *A.E.I.O.U.* a quelle fotografate da Paul Strand nel 1953 (*Un paese sarà poi pubblicato nel 1955*): «Figure, motivi,

⁸ «In this study, I refer to this almost universally known image as the *slave ship icon*. The word *icon* comes to us from the ancient Greek *eikon*, meaning image or picture, but it has a deeper significance in both the sacred and secular realms. [...] The pictorial language of icon paintings provided the symbolic reinforcement of the liturgical teachings meant to create and sustain belief. In other words, icons provided a link between earthbound believers and the divine, and between the material and the spiritual worlds. The icon thus became integral to liminal space, between these two worlds, as well as a transportive vessel, moving between two continents. [...] The enslaved African, individually and collectively, experienced some of the same ordeals and tortures that were suffered by Christ. Just as the crucifix, as a powerful icon, serves as the focal point of Christian beliefs and represents Jesus's sacrifice to redeem humanity, the slave ship icon was made by abolitionists to convert nonbelievers to a cause that was deeply religious, humanitarian, and moral [...]» (FINLEY 2018, pp. 6-13).

⁹ ORENGO-PARMIGGIANI 1997, p. 9.

¹⁰ CASTAGNOLI 1997, p. 11.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 13.

¹³ A proposito di quest'opera, Bernard Blistène osserva che «"Caspar David Friedrich" est noire: un "monochrome". Une barque, des toiles et un possible voyage *de et pour* la peinture au-delà d'elle-même, un *voyage*, pas une destination» (BLISTÈNE 1995, pp. 18-19).

reliquie di una totalità perduta. Sorgente prima, per me, dell'immaginazione e della poesia; archetipi ed emblemi, un giorno, dell'universo spirituale del mio lavoro»¹⁴.

Se è Friedrich a ispirare Parmiggiani (caso che, come anticipato, rimarrà sostanzialmente isolato, con l'importante eccezione di *Hope* di Adel Abdessemed¹⁵), Jannis Kounellis in un dialogo con Bruno Corà indicava ne *La zattera della Medusa* un'allegoria della situazione contemporanea, letta in termini formali¹⁶. Non è certo questa la sede per ripercorrere l'iconografia e il ruolo della barca nell'opera di Kounellis, dalla Biennale di Venezia del 1973 all'esposizione di Trieste del 2013, in cui i resti delle barche dei pescatori triestini occupano il Salone degli Incanti Ex Pescheria, ma andrà ricordata almeno una delle 'stazioni' dell'Odissea personale dell'artista: il Cargo Ship Ionion che nel 1994 ospitava al suo interno le opere di Kounellis, in una sintesi inestricabile di arte e vita. I sogni e i ricordi dell'infanzia, il mare e il porto, il viaggio di Ulisse e le sperimentazioni formali, si trasfigurano allora in una chiara visione artistica:

Kounellis returned to his first port of call, his homeland of Ithaca, the port of Piraeus, and decided to invest the hold of the cargo ship "Ionion" with all of the weight of his accumulated dreams. It is a return to the womb that lit the candle of his imagination, that nourished his prenatal subconscious [...]. From the beginning, Kounellis was a specialist in eradication, in displacement, that transported him towards the other. But, during this long journey, he preserved the memory of his origins and the stopovers he had made, leaving the door wide open for the amazing encounters that his future itinerary is likely to have in store for him¹⁷.

Diversamente orientata è invece l'opera *Muro d'Europa* di Fabio Mauri, presentata per la prima volta ad Amsterdam presso la Fondazione De Appel nel 1979, e consistente in una barca divisa in due da un muro (altro elemento su cui ci sarebbe molto da dire, pensando anche al *Muro Occidentale o del Pianto*) che, nelle parole di Mauri stesso, «allude esattamente al Muro di Berlino, cicatrice che attraversa l'Europa e ne separa in due il pensiero e ogni azione. Una coscienza divisa mantiene in vita una convivenza altrimenti impraticabile»¹⁸. Un'opera potente e dall'alto valore simbolico, che oggi potrebbe invece rappresentare il muro della 'Fortezza Europa', contro cui vanno a sbattere i sogni dei migranti.

Barca Nostra

Venezia, 6 maggio 2019: sono passati trent'anni da *Caspar David Friedrich* di Parmiggiani e in laguna, su una chiatta, con il campanile di San Marco sullo sfondo, procede silenziosamente l'imponente relitto del peschereccio simbolo del più tragico naufragio della

¹⁴ PARMIGGIANI 2008, p. XI.

¹⁵ *Hope* (2011-2012) rimanda infatti esplicitamente nel titolo a *Il naufragio della Speranza*. Adel Abdessemed ha reimpiegato il relitto di una barca utilizzata probabilmente da emigranti cubani per raggiungere la costa delle Florida Keys, riempiendola di mucchi di resina nera in forma di sacchi d'immondizia, alludendo chiaramente alla diffusa e distorta visione dei migranti. Su questa e su altre opere si rimanda a *THE RESTLESS EARTH / LA TERRA INQUIETA* 2017.

¹⁶ «A proposito della *Zattera* e di Géricault non bisogna dimenticare che in seguito, nel dipinto di Delacroix *La libertà guida il popolo sulle barricate*, si configura un fatto nuovo. Io considero quel quadro un "ritratto di gruppo". Adesso, se tu sostituisci sulla zattera di Géricault quegli uomini con i pittori cubisti, ti accorgi che nulla cambia. È sempre la zattera di Géricault. Allora se i cubisti fanno parte di un gruppo individuato da Géricault, bisogna vedere che naufragio rappresentavano i cubisti; partendo da lì puoi vedere anche la nostra condizione. Probabilmente siamo alla deriva, non perché siamo senza guida, ma perché non siamo un gruppo» (KOUNELLIS 1993, p. 73).

¹⁷ SCHEPS 2010, p. 114. Sul tema della barca e Kounellis si veda anche il recente RISALITI 2020, in particolare pp. 85-100.

¹⁸ MAURI 2019, posizione 686.

storia nelle acque del Mediterraneo, avvenuto il 18 aprile 2015 nel Canale di Sicilia, 193 km a sud di Lampedusa e 96 km a nord delle coste libiche. Probabilmente non si saprà mai con precisione quante persone fossero effettivamente stipate, oltre l'immaginabile, nello scafo dell'imbarcazione, presumibilmente tra le 700 e le 1100: di queste, ne sopravvissero soltanto 28. La barca, scontratasi con un mercantile portoghese che stava cercando di soccorrerla, e affondata a causa dell'incompetenza del capitano, fu recuperata dal fondale nel giugno 2016 dalla Marina Militare Italiana e trasportata alla base navale di Melilli, con l'obiettivo di dare un'identità ai corpi delle vittime. Un progetto all'avanguardia in Europa, come ha spiegato in più circostanze Cristina Cattaneo, antropologa forense che in *Naufraghi senza volto* ha ripercorso l'intera vicenda.

Il peschereccio, nella lettura attenta compiuta da Cattaneo, è già un'icona personificata, custode dei corpi e della memoria della migrazione, richiamando altre navi del mito:

Avanzava tranquillamente e lentissimamente. Il recupero, parecchio travagliato, gli aveva provocato due grandi squarci nello scafo, sui quali, appena il relitto giunse a galla, erano stati posizionati enormi teli neri, che sventolavano nell'aria con movimenti ampi e pieni, come bandiere a lutto. Mi ricordarono l'immagine che da adolescente, al liceo, mi ero fatta della nave di Teseo, che rientrava da Creta con le vele nere. Non mi fece l'effetto che mi aspettavo: nessun orrore, nessuna angoscia, nulla di tutto ciò. Era solenne, quasi fiero, anche se ferito a morte, ma era riuscito a proteggere i corpi che da oltre un anno riposavano nel suo ventre, e ora veniva per passarceli in custodia. [...] Se c'era una cosa che poteva immortalare, rappresentando quasi fisicamente, il rischio di queste traversate e la disperazione che spingeva a partire – a compiere, spesso, vere e proprie fughe – era proprio “lui”, il Barcone¹⁹.

Dal momento del recupero sono state avanzate diverse proposte in merito alla valorizzazione del relitto, collocato idealmente di volta in volta a Milano, Bruxelles, Palermo, fino a quando l'artista svizzero Christoph Büchel ha deciso di presentarlo alla Biennale di Venezia del 2019 (Fig. 1), suscitando reazioni contrastanti²⁰.

Tra le varie recensioni, ne prenderemo in considerazione due, in quanto utili alle argomentazioni che si stanno portando avanti. La prima è quella di Nicolas Bourriaud che in *Biennale de Venise: là où tout est permis* parte da una considerazione di fondo, concernente la molteplicità e varietà mediale dell'arte contemporanea («le monde de l'art est définitivement devenu un refuge pour toutes les disciplines, permettant au cinéma, à la danse et à l'opéra contemporains de se voir perçus autrement»), per constatare che «à la biennale de Venise, tous les coups sont désormais permis». In questa cornice, *Barca Nostra* è letta come *pièce à conviction*, che connette in maniera diretta arte e attualità reale («Toucher du doigt l'actualité et attester la réalité concrète d'un drame humain semblent en tout cas l'une des fonctions nouvelles de l'art»), in un problematico dialogo a distanza con la *micro-opéra* del Padiglione lituano, *Sun & Sea*, vincitore del Leone d'Oro: «Il est difficile de ne pas rapprocher ces deux morceaux de bravoure de la biennale, tout comme les touristes affalés sur les plages grecques ou siciliennes se voient parfois confrontés à l'arrivée d'un Zodiac où s'empilent des réfugiés». Infine Bourriaud, dopo aver rilevato la mancanza di didascalie e pannelli esplicativi, commette un grave errore di documentazione nell'ottica di una corretta ricezione dell'opera, descrivendo il barcone, in una visione spersonalizzante delle vittime (il cui numero è peraltro sbagliato), come «un bateau où une cinquantaine de migrants ont récemment trouvé la mort»²¹.

¹⁹ CATTANEO 2018, posizioni 1596-1821.

²⁰ Sul tema si veda SOLIMAN 2019. Un punto di partenza importante per il presente contributo è stato anche FINLEY-RAIFORD-RAPHAEL-HERNANDEZ 2019, in cui è affrontato il nodo del Mediterraneo come nuovo 'Black Atlantic'. Cataloghi utili, oltre ai testi che si citeranno lungo l'articolo, sono CONFINI – BOUNDARIES 2007; LE PORTE DEL MEDITERRANEO / THE GATES OF MEDITERRANEAN 2008; WALKING THROUGH WALLS 2019.

²¹ Tutte le citazioni sono tratte da BOURRIAUD 2019, p. 38.

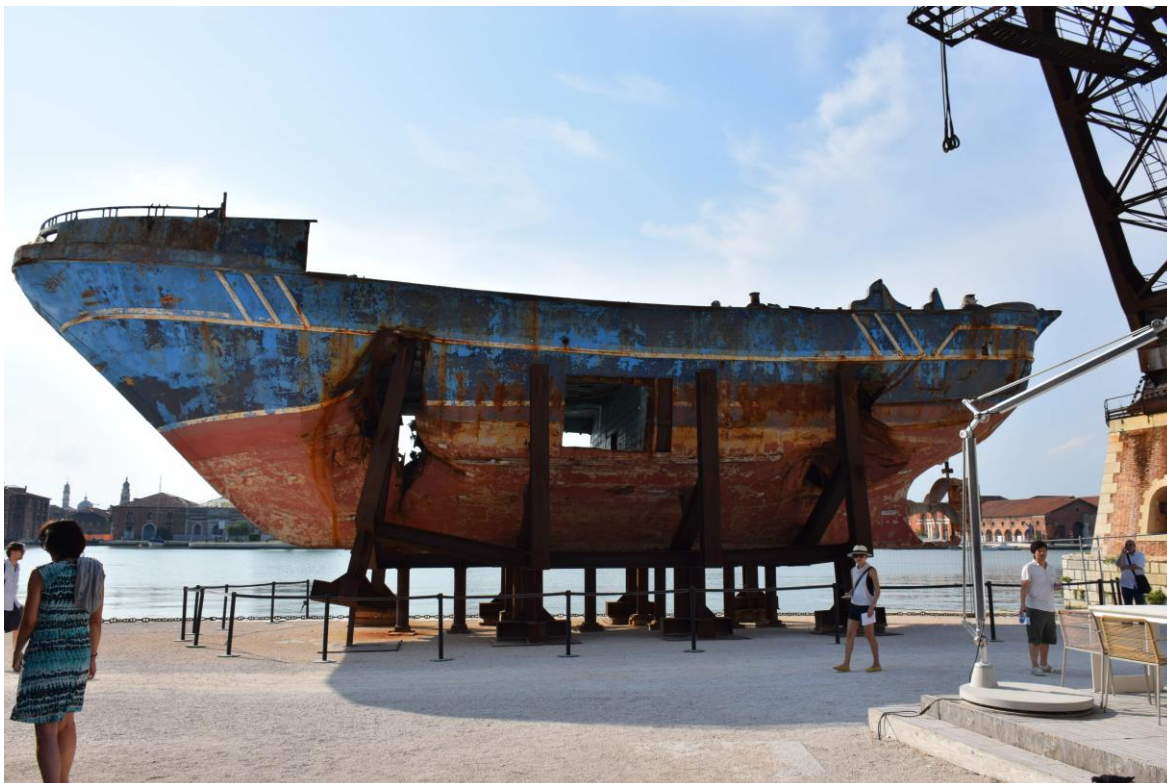


Fig. 1: Christoph Büchel, *Barca Nostra*, Biennale di Venezia, 2019

A proposito della visione spersonalizzante delle vittime, è importante osservare come molti artisti, proprio per evitare questo rischio, e «disegnare configurazioni nuove del visibile, del dicibile e del pensabile, e di conseguenza, un nuovo paesaggio del possibile»²², abbiano affrontato il tema della migrazione rendendo lo spettatore partecipe di una vicenda specifica e dando un volto e un nome alle immagini, traendole fuori dall'anonimato. In tal senso, «la figura politica per eccellenza è [...] la metonimia, l'effetto per esprimere la causa e la parte per esprimere il tutto»²³. È questa la cornice in cui vanno inserite opere come *The Eyes of Gutete Emerita* (Fig. 2), di Alfredo Jaar, in cui la strage del popolo Tutsi a opera degli Hutu viene raccontata attraverso le parole, riportate nel testo-didascalia, e gli occhi di una donna che ha assistito allo sterminio della propria famiglia; oppure *Klodi*, di Adrian Paci, che ricostruisce gli spostamenti del migrante protagonista del video; o ancora *Bagagem*, performance in cui Shambuyi Wetu, in occasione del VII Forum Mondiale delle Migrazioni, il 10 luglio del 2016 a San Paolo in Brasile, si aggira per gli stand con un sacco di juta in testa e un altro a coprire il trolley, indicando come i migranti siano utilizzati come mera forza lavoro, senza alcun interesse verso la loro cultura, le loro storie, i loro sogni e desideri²⁴. Altro tema a questo collegato è quello della ricezione dell'opera, diversa a seconda che avvenga in una dimensione privata, singola e personale, oppure in un museo, come testimonia ad esempio *Necessità dei volti*, del 1999, del Collettivo Informale, per la quale è stata prevista una fruizione individuale e non in pubblico. Si tratta infatti di «483 fotografie di scene private [raccolte poi in volume dal Collettivo]: ritratti comuni di mogli e di figli possedute dai soldati marocchini caduti in

²² RANCIÈRE 2018, p. 124.

²³ *Ivi*, p. 116.

²⁴ Su questi temi si vedano almeno i recenti PINTO 2017, ADRIAN PACI 2017, GLOBAL IDENTITIES 2019. Sul ruolo delle fotografie come documento storico si rimanda a DIDI-HUBERMAN 2005.



Fig. 2: Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996. Two quadvision lightboxes with six b/w text transparencies and two color transparencies Time cycle: 45', 30', 15' and 1/5' Quadvision lightbox: 26" x 23" x 6"/ 66x58.4x15.2 cm each. Courtesy the artist, New York

battaglia o presi prigionieri»²⁵, che l'organizzazione militare del Fronte Polisario ha affidato al Collettivo Informale con l'obiettivo di documentare la resistenza sahwari durante l'invasione marocchina del Sahara Occidentale. Del resto, è stata Susan Sontag a osservare come

La visita di un museo o di una galleria è un momento sociale, pieno di distrazioni, nel corso del quale le opere d'arte vengono viste e commentate. Entro certi limiti, il peso e la serietà di tali fotografie, sopravvivono meglio in un libro, dove è possibile guardarle in privato, soffermandosi sulle immagini, senza parlare. Ma a un certo punto anche il libro verrà chiuso. La forte emozione diventerà fugace²⁶.

Tornado alle recensioni dedicate al barcone di Büchel, è interessante riportare la posizione di Chris Clarke su «Art Monthly», che invece vede nell'opera di Büchel

not an affront to liberal values, nor a callous representation of human tragedy as aestheticised commodity, but a means of reestablishing an ethical compact. Its presence confirms a shared outrage, a mutual indignation that is perhaps the only remaining sensibility able to unite globalist and nationalist, right and left²⁷.

Clarke apre così un altro versante fondamentale, e cioè il rapporto tra etica, arte e politiche della migrazione, su cui Anne Ring Petersen ha insistito recentemente, «Linking migration to politics and the political in the context of art and aesthetics»²⁸, invitando a distinguere tra *politics* e *political*, *migration* e *politics of migration*, e infine, riallacciandosi a Mitchell, tra «migration as a thematic in the visual arts and the migratory nature of the visual forms themselves»²⁹. In anni recenti, osserva ancora Ring Petersen, un numero significativo di artisti

²⁵ MANCINI 2019, p. 93.

²⁶ SONTAG 2010, pp. 116-117.

²⁷ CLARKE 2019, p. 26.

²⁸ RING PETERSEN 2017, posizioni 324-331.

²⁹ *Ivi*, posizioni 363-371. «Linking migration to politics and the political in the context of art and aesthetics, as this book does, necessitates some clarifying distinctions. Firstly, that between “politics” and “the political”: here, I turn to political theorist Yannis Stavrakakis’s useful distinction between politics, as a separate sphere of activities, structures, ideologies and institutions, and the political, as “the ontological moment, the ontological horizon, of every shaping/ordering of social relations, of every social topography”. [...] Contemporary artistic imagination often endows the representation of migration, particularly forced migration, with urgent political signification. Yet, the message is communicated with artistic means, i.e. in an affective, non-verbal, equivocal and often unsettling – or, with Rancière, uncanny – manner. In other words, artists have to walk on a razor’s edge to avoid two pitfalls and balance the effects, or reception, their work may produce in an ethically responsible way. One [sic] the one hand, they have to steer clear of the untimely aestheticisation of politics and of turning the dispossessed into a merely pleasurable spectacle; on the other, they have to avoid the temptation to communicate an unequivocal political message, thereby destroying the “radical uncanniness” that makes the work artistically interesting and evocative. [...] Secondly, it is important to differentiate between migration and the politics of migration. Migration is, among other things, about the experience of geographical movement, emotional attachments, living hybridities and what sociologist Nira Yuval-Davis has called “a mode of relational state of emotion and mind”. It involves a multi-layered and multi-territorial process of losing one’s sense of feeling “at home” in one place and, in most cases, regaining a sense of personal, social and political belonging elsewhere through an ongoing process of “regrounding” or “getting-back-into place”. Broadly speaking, the politics of migration comprise political projects aimed at defending or denying the rights of the freedom of movement and negotiating the position, recognition, identity and representation of migrants in society. As W. J. T. Mitchell has noted, on the level of politics, the issue of migration is thus “structurally and necessarily bound up with that of images”. [...] Accordingly, it is helpful to introduce a third analytical distinction between two of the typical ways in which “mobility” can manifest itself in works of art. Reflecting on the connections between images and migration, Mitchell has distinguished between migration as a thematic in the visual arts and the migratory nature of the visual forms themselves, i.e. “images themselves as moving from one environment to another, sometimes taking root, sometimes infecting entire populations, sometimes moving onwards as rootless nomads”. The latter is fundamental to the life of images, the way they are used, the meanings they produce and the effects they have

ha cercato di ripensare la pratica artistica contemporanea come modalità critica di rapportarsi alla migrazione, con l'obiettivo di mettere in questione le opinioni consolidate e stereotipate, e proporre invece visioni alternative:

This formulation does not define art solely as an object, i.e. a representation or “a work” of art, but also as a politically charged action. It suggests that art should be understood as a performative process of engagement and critical reflection which is undertaken by artists and audiences alike. Thus, the incorporation of the problematics of migration into the visual arts includes the invention of new ways of visualising and theorising the decisive role of international migration and mobilities “in constellations of power, the creation of identities and the micro-geographies of everyday life”³⁰.

A queste considerazioni bisogna aggiungere che la barca è un *afrotrope*, cioè, nelle parole di Huey Copeland e Krista Thompson, una forma visiva ricorrente che è emersa e divenuta centrale nella «formation of African-diasporic culture and identity»³¹, almeno da quando una riproduzione della Brooks, nave adibita al trasporto degli schiavi, comparve in un pamphlet di poche pagine del 1788. Se questa incisione rappresenta un punto di avvio, l'analisi si concentrerà su alcune raffigurazioni contemporanee della barca (e del viaggio a essa connesso), un vascello trasportatore di fallaci speranze, come ha efficacemente sottolineato Romuald Hazoumé nella sua *Dream*, premiata a documenta 12 di Kassel nel 2007.

La barca come icona

È il 1788 quando il Plymouth Committee of the Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade in England pubblica per la prima volta l'immagine della Brooks, una nave adibita al trasporto degli schiavi costruita nel 1781 per Joseph Brooks jr, da cui appunto il nome. La stampa, opera di un pittore paesaggista inglese, William Elford, ritrae schematicamente la stiva contenente 294 schiavi, divisi tra uomini, bambini, bambine e donne. L'incisione, nella sua semplicità ed essenzialità grafico-narrativa, innesca subito un ampio dibattito sul tema del commercio degli schiavi, sensibilizzando la popolazione inglese. A distanza di un anno, nel 1789, la stessa immagine ricompare negli Stati Uniti, questa volta nel foglio sciolto, *broadsheet*, intitolato *Remarks on the Slave Trade* (Fig. 3), pubblicato dalla Pennsylvania Society for Promoting the Abolition of Slavery, promuovendo quindi direttamente l'abolizione della schiavitù. In entrambi i casi – e molti analoghi ne seguiranno – ricostruiti con precisione da Cheryl Finley, l'incisione è accompagnata da un testo che è da leggersi insieme alla figura, rafforzandone il significato e il messaggio, volto alla denuncia delle pratiche aberranti connesse al mercato degli schiavi, con particolare riferimento al cosiddetto *Middle Passage*, il trasporto dall'Africa agli Stati Uniti, che avveniva in condizioni disumane. Riguardo alla potenza comunicativa dell'immagine in sé sono state sviluppate analisi in parte

on people. It is almost impossible to define the nature of images without attributing to them the capacity for migration, circulation, reproduction, relocation and cross-cultural translation» (*ivi*, posizioni 339-371).

³⁰ *Ivi*, posizioni 324-331.

³¹ DICKERMAN–JOSELIT–NIXON 2017, p. 3. Spiegano ancora Copeland e Thompson: «To our minds, what this and so many other examples go to show is that afrotropes materially manifest affective investments and historical necessities not only at their moments of appearance but also through their circulation and transmission. Afrotropes can slow down, wait, suddenly speed up, or seem bound to appear, given the right set of conditions, experiences, and technologies. In this way, afrotropes do not simply reappear over time; they are about time, its passage and return, its negotiation or reconfiguration by African-diasporic subjects. Afrotropes, in other words, emerge and remain latent, transformed and deformed in response to the specific social, political, and institutional conditions that inform the experiences of black people as well as the changing historical perceptions of blackness» (*ivi*, p. 4).

divergenti, che partendo da presupposti comuni differiscono poi nella lettura interpretativa dei segni grafici. Secondo Cheryl Finley, la stampa, proprio in virtù della *crudeness* che la contraddistingue, è intrinsecamente dotata di un potere visivo straordinario: la stiva, raffigurata come una tomba, è metafora della morte, fisica e spirituale, cui andavano incontro gli schiavi durante il viaggio. I corpi, costretti ad assumere, da vivi, la posizione distesa dei morti, come se fossero già sepolti, uno *human cargo* «stacked like barrels or some other inanimate, nonliving commodity»³², identificano la linea sottile, ormai quasi indiscernibile, tra la vita e la morte. Allo stesso tempo, evidenziando lo statuto ambiguo dell'immagine, gli schiavi sembrano fronteggiare il lettore, «staring out at the readers as if they were silently asking for their assistance, begging, demanding to be counted»³³: contare è, in questa accezione, un altro modo per dare un'identità, evitando l'*uncountable*, l'astratto. Al testo è affidato il passo successivo: mettere in moto l'immaginazione del lettore, facendogli ripercorrere la tragedia degli schiavi, conferendo loro, di nuovo, una soggettività: «It is the experience of the enslaved that the reader is asked to imagine – the subjectivity of peoples who are daily denied any subjectivity»³⁴.

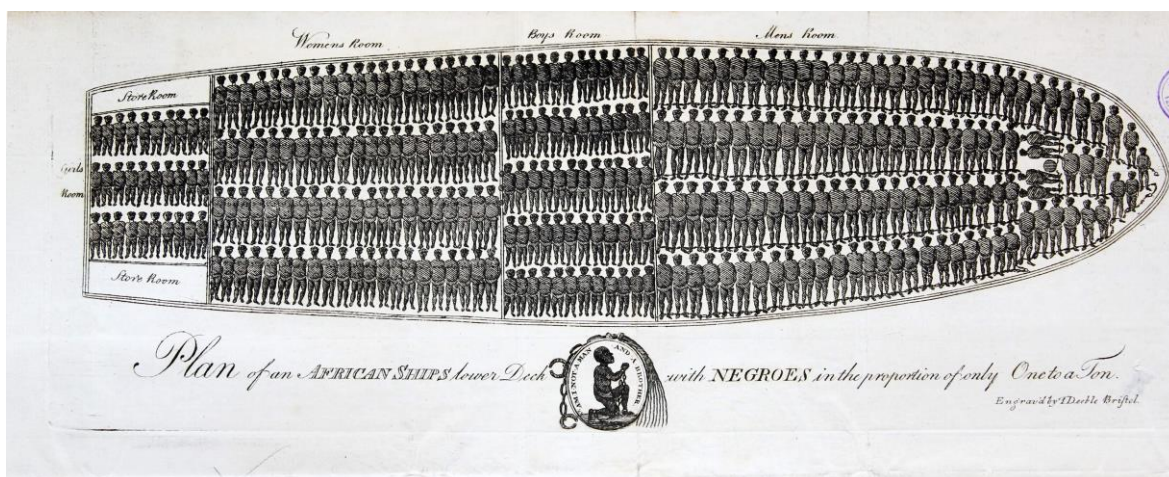


Fig. 3: *Plan of an African Ship's Lower Deck with Negroes in the Proportion of Only One to a Ton* (1789, broadsheet). © Britain Yearly Meeting

In parte di diverso avviso è Carsten Junker, il quale propone un'altra lettura del foglio volante *Remarks on the Slave Trade*, notando che l'immagine di per sé non sarebbe dotata di un forte impatto comunicativo (l'autore paragona le linee dei corpi a un codice a barre), e il messaggio viene trasmesso efficacemente soltanto grazie a una stretta interazione semantica con il testo, a sua volta dipendente dalla figura:

The broadside suggests that a powerful means to mobilize feelings could be achieved by connecting text-based abolitionist interventions with visual material. It is through its linking of image and text that the broadsheet anticipated potential emotive responses on the part of those who read and looked at it, such as shock, awe, horror, and compassion³⁵.

³² FINLEY 2018, p. 36.

³³ *Ivi*, p. 38.

³⁴ *Ivi*, p. 41.

³⁵ JUNKER 2017, pp. 19-20.

Nell'ottica di Junker, il foglio volante si presta inoltre a una lettura polisemica, in cui i confini tra *countable* e *uncountable* risultano sfumati³⁶, e il sentimento prevalente è quello di una rassicurante compassione, dettata dalla staticità dell'immagine stessa:

The case of slave-ship broadsheets also shows that compassion is a feeling that posits differences in hierarchical ways, as it differentiates between those who feel and those who are felt for. [...] While the free are the subjects of compassion, the enslaved are denied feeling for themselves; the latter get positioned outside the sphere of those who are legible as full-fledged human beings: they are contained as a dehumanized movable mass in the static images of the slave ship. It is precisely the fact that any sign of resistance on the part of the enslaved is absent in the images of the Brooks [...] which allows the free to respond in shock and awe. They have nothing to fear³⁷.

Dalla lettura comparata, pur sintetica, dei due saggi, emergono alcuni temi in comune, tra cui la staticità e la mobilità, l'identità e la mancanza di essa, che aiutano a definire un contesto interpretativo concernente il cosiddetto *migratory turn*³⁸, in cui l'iconografia della nave assume un rilievo assoluto, come acutamente aveva già sottolineato Paul Gilroy nell'ormai classico *The Black Atlantic*:

Ho scelto l'immagine delle navi in viaggio tra Europa, America, Africa e Caraibi come simbolo dominante di questa impresa e come punto di partenza. L'immagine della nave – un sistema vivo micropolitico e microculturale in movimento – è particolarmente importante per motivi storici e teorici che spero diventeranno più chiari in seguito. Le navi portano subito l'attenzione verso il *middle passage*, verso i numerosi progetti per ritorni redentivi alla terra madre africana, verso la circolazione di idee e di attivisti così come verso il movimento di prodotti culturali e politici fondamentali: opuscoli, libri, dischi per grammofoni e corali³⁹.

La nave, entità mobile, connettore di esperienze e mondi, è il monumento contemporaneo per eccellenza: un monumento non più statico, ma fluido e in continuo

³⁶ «The broadsheet is polysemic in terms of measuring the horrors of the passage in numbers. Its affective impact is therefore potentially ambivalent: in the image, the precise count of 294 visual markers as signs for Black bodies dissolves into a boundless abstraction of what Spillers has called “flesh.” The seemingly uncountable number of domesticated lifeless, genderless cargo coincides with a numerical specificity provided by the text. But while the concrete number of slaves given by the text disambiguates the image, it also introduces an ambiguous dimension, the ungraspability of suffering in accounts of numbers: “the Brooks, of Liverpool, a capital ship, from which the above sketch was proportioned, did, in one voyage, actually carry six hundred and nine slaves, which is more than double the number in the plate.” This numerical reference in the text of the broadsheet to more than twice the number of people depicted in the diagram endorses the sheer impossibility that white audiences will be able to measure and conceive what the text describes as “the horrors of this situation.” Further textual descriptions of routines on-board the ship during the transatlantic passage include specifications of numbers that seem to personalize accounts of horror; yet again, these individualized accounts give way to ambivalent abstraction and impersonalized serialization [...]» (*ivi*, pp. 21-22).

³⁷ *Ivi*, p. 27.

³⁸ «Untranslatability, unreliability, and insecurity can be parameters of an art of migration. At the same time, intermedial forms of expression that expand genres as well as digital strategies of recycling or sampling serve as expressions of the polyphony of a migrant narrative. These processes of reuse, of overwriting, of recombining, which question the hierarchical order of original and copy, must also be discussed for a future historiography of art. Only recently was the possibility of not ‘only’ defining migration as a permanent relocation but of recognizing it as a part of a digital era in motion addressed in a publication [...]. In the process, digital migration and mobile actors were considered together, and the crisis rhetoric of flight constructively synthesized with the progressive idea of a technologized, digital world. The challenge now lies in constructively adapting this mobility for an art history that is rooted in horizontal integration, in references to the past and the future, in anachronisms, and in polyphony – and, in doing so, contributing to a *migratory turn*» (DOGRAMACI 2019, p. 33).

³⁹ GILROY 2019, posizione 927.

movimento⁴⁰, segnato da un'arte in perenne trasformazione, i cui limiti identitari sono frammentati e ridefiniti in un processo inesauribile di contaminazione dei generi e delle modalità espressive che uniscono verità e finzione, documento storico e rielaborazione artistica. A tal proposito, T.J. Demos, nel fondamentale *The Migrant Image*, ha evidenziato come vi sia, tra gli artisti contemporanei, pur nella diversità delle proposte, una sensibilità comune che nasce dalla sensazione di essere lacerati tra la necessità di dar voce alle tragiche crisi del presente («the tragic experience of crisis») e la consapevolezza che un certo tipo di rappresentazione non sia in grado di esprimere efficacemente tale esperienza nella sua completezza: da qui la contaminazione dei generi e delle forme⁴¹. In questa ottica, è emblematica, tra le altre, un'opera di Isaac Julien, *Western Union: Small Boats* (Fig. 4), un'installazione a cinque canali del 2007, in cui il piano della documentazione storica, condotta dall'artista in Nordafrica e in Sicilia – con immagini che ritraggono ad esempio le barche, ora abbandonate, usate dai profughi per arrivare in Italia, oppure i teli che avvolgono sulla spiaggia i corpi dei migranti morti – convive con la ricercata coreografia di Russell Maliphant, coinvolto da Julien nella realizzazione dell'opera. La visione risulta sospesa, come del resto è ontologicamente il viaggio dell'emigrazione, tra i migranti e il sogno distopico messo in scena dai ballerini, mentre l'attrice Vanessa Myrie è allo stesso tempo coro greco e testimone. Lo spettatore si trova dunque spiazzato e sorpreso, al centro di un immersivo cortocircuito semantico che diventa vertiginoso gioco metanarrativo e metalinguistico, nel momento in cui le riprese entrano ed escono da Palazzo Valguarnera-Gangi, in un dialogo a distanza tra Isaac Julien e il *Gattopardo* di Luchino Visconti:

I think *Western Union: Small Boats* is also a project about location and dislocation. It is not only about bodies, but also about spaces and who has the right to be in certain spaces. In that sense it is an exploration of space and the politics of space. And the way I am using choreography and dance explores that, it is just in a different language. I think it is not only about the postcolonial discourse but also other discourses that have been developing around space: I think about the writing of Doreen Massey, among others, and how she formulates the questions of space and globalisation⁴².

⁴⁰ Si rimanda a questo proposito a Papastergiadis e Trimboli: «As art participants, we no longer have specific and framed experiences; art is fluid and constant, and we act as story-makers rather than witnesses. Accordingly, the place of art is no longer bounded – participants are inside the world of art, actively contributing to its shape, and this shape is always morphing. The monument of our time is not static: it is in flux, it is temporary. This contemporary situation creates some unique challenges and difficulties pertaining to how people encounter and engage with art and culture. [...] In the midst of the radical changes in aesthetic experience and social communication there is also a fundamental shift in the way migration and mobility operate in the contemporary world. Migration is no longer a predominantly singular and linear event. There is increasing evidence that migrants are more mobile and circulate in more complex patterns. [...] We argue that the metaphor of turbulence can be used to bridge these insights and better capture the ambient ways in which people experience art and culture in the twenty-first century» (PAPASTERGIADIS–TRIMBOLI 2019, p. 39).

⁴¹ «That tension results at times in paradox (to express the inexpressible, glimpsing the atrocious human cost of war and violence), and at others in self-reflexive acknowledgment (to elicit the limits of the documentary image by evoking, for instance, its fragmentations and elisions, which betray the existence of hidden psychological realities). [...] If the “uncertainty principle” Virilio mentioned also extends to documentary practice [...] then uncertainty emerges from multiple motivations. These motivations include the refusal of the conventional models that posit a hierarchical relation between authoritative media and docile recipient; the eliciting of the spectator's creativity and interpretive agency; the foregrounding of the multivalent meanings of representation and the selective aspects of memory, which draw out the potentiality of historical practice; and the acknowledgment of the fact that images travel (especially in today's digital world), shifting their meanings, consequently, in each new context» (DEMOS 2013, pp. 171-172).

⁴² Isaac Julien, cit. in FINLEY 2017, p. 189. Interessanti inoltre le osservazioni di Jennifer A. González: «Both documentary film and theatrical dance tend to invite or create a kind of visual distance, locating their spectators as outsiders looking in. Although both are modes of enunciation, they are nevertheless quite different; one traditionally presents itself as pedagogical and informative, the other as evocative, eliciting awe and affect. By



Fig. 4: Isaac Julien, *Western Union: Small Boats*, 2007, 18'22', five-screen film installation

Il legno del crocifisso

Se Cheryl Finley, come visto nell'introduzione, parla apertamente di icona e crocifisso, e Carsten Junker evidenzia l'importanza, nel testo di *Remarks on the Slave Trade*, dell'immagine della cacciata dal Paradiso Terrestre, con la differenza che gli schiavi non si sono 'macchiati' di nessuna colpa, non potrà stupire il costante parallelismo, richiamato in diverse occasioni, «tra l'iconografia Cristiana e la rappresentazione visiva dei profughi contemporanei, ritratti come personificazioni dell'eterna sofferenza umana»⁴³.

In alcuni casi, i due ambiti arrivano a fondersi perfettamente, come in *Milagro*, opera del 2015 dell'artista cubano Kcho (Alexis Leyva Machado), e nei diversi lavori lignei dell'artigiano/artista Francesco Tuccio.

Milagro (Fig. 5) è stato donato da Raúl Castro a Papa Francesco in occasione della visita di quest'ultimo a Cuba nel settembre del 2015. Si tratta di un imponente crocifisso ligneo (alto 340 cm e largo 275 cm), i cui bracci sono stati realizzati con i remi raccolti in giro per L'Avana da Kcho che, ricalcando stereotipi ben noti, ha raccontato di aver ricevuto l'ispirazione per l'opera in sogno, con S. Francesco che gli chiedeva di costruire una chiesa. L'idea ha preso

experimenting within these two traditions, Julien also unsettles his viewers' habits of seeing such that uncertainties arise about how to read the work. It is in the space of this uncertainty that he inserts multiple rubrics of engagement – realist, lyrical, and surrealist filming; first person and omniscient points of view; racial ambiguity; spatial and diageic compression – inviting the viewer to grasp not merely the contemporary situation of African migration to the shores of Italy but to see how this is but one instance of a larger human dilemma that includes the history of political struggle, the risks taken by the immigrant, the privilege of the wealthy, the despair of the dispossessed, the yearning for other worlds, and the psychological fantasies structuring this desire» (GONZÁLEZ 2011, p. 124).

⁴³ KHOSRAVI 2019, p. 131.



Fig. 5: Kcho (Alexis Leyva Machado), *Milagro*, 2015. 340(h)x275 cm. © Foto di Enza Billeci

forma subito dopo: entrato nello studio, l'artista ha legato due remi insieme, e a partire da questa struttura iniziale, agendo «in stato di trance», ha dapprima costruito la croce, composta appunto da remi, e poi scolpito il Cristo⁴⁴.

Il crocifisso, tuttavia, non si ferma a Roma, poiché Bergoglio decide di donarlo alla parrocchia di San Gerlando a Lampedusa, dove arriva il 17 gennaio 2016, come messaggio di speranza e fede per i migranti di tutto il mondo. Proprio a Lampedusa Papa Francesco si era recato in visita nel luglio 2013 (il primo viaggio fuori Roma del pontificato), tenendo un importante discorso in cui invitava all'accoglienza e denunciava la 'globalizzazione dell'indifferenza'. L'altare da cui Bergoglio aveva tenuto l'omelia non era un altare qualunque: la croce e il leggio erano stati realizzati infatti da Francesco Tuccio con i resti dei barconi

⁴⁴ «Tutto è cominciato con un sogno, una notte. Ho visto san Francesco che mi diceva: “Kcho, tu mi devi costruire una chiesa. Non importa quanto grande, non importa dove, devi creare uno spazio per la riflessione e la preghiera”. Premetto che io non sono cattolico, ma posso definirmi un religioso credente, uno di quegli uomini di buona volontà ai quali più volte Papa Francesco si è rivolto. Quel sogno mi ha colpito profondamente, sono andato nel mio studio che è molto grande perché le mie opere occupano molto spazio, ho preso due remi e li ho legati assieme formando una croce, mi sono ritrovato in mano questa struttura iniziale senza rendermene conto, ho agito come in stato di trance. Dopodiché ho raccolto in giro per L'Avana e altrove tantissimi altri remi che ho preso, selezionato e unito ai primi, quindi ho sistemato l'opera sulla parete di fondo dell'atelier. Un giorno entrandovi ho avuto la sensazione di mettere piede in chiesa [...]. È nata prima la croce e poi il Cristo, un'altra esperienza che è all'origine della mia opera sono i viaggi che ho fatto a Gerusalemme, tra la fine degli anni Novanta e i primi del Duemila, quando camminando per Gerusalemme vecchia ho potuto visitare quegli stessi luoghi, calpestare quelle pietre su cui aveva camminato Gesù. Questa per me è stata una grandissima emozione; tornato a Cuba ho cominciato a lavorare alla sua figura ispirandomi allo stile barocco della mia isola, quello stile che gli europei portarono nel Nuovo Mondo e che è onnipresente nell'iconografia dell'America latina. L'ho intagliato in legno di cedro alla stessa maniera in cui lo intagliavano gli artigiani religiosi del mio continente, e lo stile è sicuramente quello che fu importato dall'Europa tra i secoli XVI e XVII» (*A COLLOQUIO CON ALEXIS LEYVA MACHADO* 2015).

affondati. Come spiega, tra gli altri, Davide Enia in *Appunti per un naufragio*, Tuccio, all'indomani di uno dei tanti naufragi «invisibili» avvenuto nel 2009 e di cui egli era stato testimone, aveva trovato sulla spiaggia due legni, resti di un barcone, poggiati uno sopra l'altro a formare una croce, e da quel momento aveva deciso di realizzare le croci con il legno delle imbarcazioni, «per darle al maggior numero di persone possibile. Era il suo modo di sensibilizzare»⁴⁵. Come evidente, le croci di Tuccio si trovano in un territorio concettualmente complesso, tra arte e artigianato, interpretabile alla luce del processo di *artification*⁴⁶, definitivamente sancito con l'acquisto di una delle croci da parte del British Museum nel 2015 (Fig. 6). Significativamente, nella nota di accompagnamento, viene sottolineata la valenza spirituale dell'opera, e la sua capacità di rappresentare un momento storico particolare: «Mr Tuccio kindly made this piece for the British Museum to mark an extraordinary moment in European history and the fate of Eritrean Christians. It also stands witness to the kindness of the people of the small island of Lampedusa who have done what they can for the refugees and migrants who arrive on their shores»⁴⁷.

Le croci di Tuccio conducono la riflessione su un altro versante, più volte sfiorato nel corso del presente contributo, e cioè il ruolo svolto dagli oggetti in quanto documento storico, memoria degli avvenimenti, presenza di un'assenza⁴⁸. Gli «oggetti silenziati»⁴⁹ possiedono una forte carica emotiva, sono in grado di raccontare storie, tratteggiare paesaggi, ricucire ellissi e avventure, rievocare emozioni e drammi, dando colore e identità a volti sconosciuti. Di conseguenza, obbligano a rivedere la stessa definizione di arte in relazione al già citato *migratory turn*, intersecandosi con pratiche e discipline diverse:

Parlare di etnografia significa parlare di confini, specialmente nel campo dell'arte, dove si elabora un'economia di pratiche e forme dinamica e mutevole, poiché alimenta e al tempo stesso subisce un mercato globalizzato. I musei etnografici partecipano al processo di legittimazione scientifica

⁴⁵ ENIA 2017, posizione 2253.

⁴⁶ Sul concetto di *artification* si vedano SHAPIRO–HEINICH 2012 e ROSSI 2017-2018. «So what *is* artification? We see artification as a process of processes. We have identified ten constituent processes: displacement, renaming, recategorization, institutional and organizational change, patronage, legal consolidation, redefinition of time, individualization of labor, dissemination, and intellectualization. Without entering into a full description and analysis of these ten processes nor addressing all of them, we will give a few brief examples. [...] Craftsmanship comes to mind first. As we already mentioned and is now well known, painting served as the exemplar for the modern system of the arts based on the autonomy of the artist. The prerequisite for this was the refusal by painters to be considered menial laborers and their collective break from the craft guilds during the Renaissance period. Sculptors followed in their stride. Centuries later, traditional artisanship has again been the source from which arts and crafts emerged, as did photography in the 1800s and graphic arts in the 1900s. The path from craftsmanship to art implies professionalization, intellectualization, and a trend toward authorization, that is, the individualization of production. Objects are understood to express personal intention; they are nominal and original; and the maker's signature appears as a synthetic marker of these mechanisms. [...] Religion is an obvious fount of artification. But although the transformation of religious artifacts and activities into art has been studied abundantly in the case of Europe from Antiquity to the Renaissance, it is hardly acknowledged in other times and places, although an ongoing process of artification affects objects and practices of devotion in societies throughout the world» (SHAPIRO–HEINICH 2012).

⁴⁷ *Curator's comments* (https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_2015-8039-1 <17 giugno 2020>).

⁴⁸ Come suggerisce Cristina Cattaneo, gli oggetti richiamano esperienze personali, la memoria 'altra' diventa una memoria 'propria': «A volte, ancor più dei volti ti colpiscono gli effetti personali. Non ne ho mai capito bene il motivo, ma forse è perché questi rappresentano gli ultimi gesti, le ultime scelte. O forse, più egoisticamente, mentre le facce sono chiaramente "di altri", molti degli oggetti potrebbero facilmente essere i nostri: un giocattolo di tua figlia, un maglione di tuo padre. La stretta allo stomaco più forte mi arrivò infatti quando aprii il file "accessori e documenti"» (CATTANEO 2018, posizione 583). Un'opera nata proprio dalla catalogazione degli oggetti e dalla collaborazione tra l'artista Martina Melilli e la stessa Cristina Cattaneo, è il video di 17 minuti, del 2017, intitolato *Mum, I'm Sorry*. Il discorso potrebbe essere ulteriormente approfondito a partire dalla mostra permanente *Corpi del reato* al museo di Buchenwald, di Naomi Tereza Salmon, su cui si rimanda a *MEMORIA DEI CAMPI* 2001.

⁴⁹ Su questo si veda BOJ 2018.

ed estetica dei pezzi che espongono: in tal modo, sfuocano costantemente i confini tra produzioni artigianali e artistiche, riflessi di tradizioni vernacolari e invenzioni personali, processi anonimi e creazioni autoriali. Lungi dal costituire un'*impasse*, questa mescolanza di ambiti e di ruoli in un mondo aperto viene spesso sfruttata da artisti, scienziati sociali e curatori⁵⁰.



Fig. 6: Francesco Tuccio, *La Croce di Lampedusa*, 2015. 38,3(h)x28 cm. Courtesy the artist. © The Trustees of the British Museum

⁵⁰ GONSETH 2018, pp. 199-200. Sul tema dei confini dell'arte in relazione al già citato *migratory turn* si vedano almeno DEMOS 2013 e *HANDBOOK OF ART AND GLOBAL MIGRATION* 2019.

Una forza clandestina

Di oggetti, non a caso, sono costituite diverse ‘barche contemporanee’.

Prima della *Croce di Lampedusa*, nel 2007, in occasione delle celebrazioni per il bicentenario dell’abolizione della schiavitù in Inghilterra, era entrata a far parte delle collezioni del British Museum *La Bouche du Roi* (Fig. 7), lavoro fondamentale di Romuald Hazoumè, realizzato tra 1997 e 2005.

Si tratta di un’installazione di 304 taniche di benzina, che trae ispirazione dall’incisione del 1788 (conosciuta a Porto Novo nella versione successiva di *Description of a Slave Ship*, del 1789), sia per il «bourgeoning commerce in heritage tourism»⁵¹, sia per progetti dell’UNESCO volti alla conoscenza e alla salvaguardia della memoria di luoghi deputati al commercio degli schiavi. Uno di questi era appunto la spiaggia, sulla costa del Benin, denominata *La Bouche du Roi*, dove la tratta degli schiavi avveniva con il benessere del re e l’attiva partecipazione dei commercianti europei, africani e americani. Ognuna delle taniche raffigura un volto, un’individualità, una persona, mentre dei microfoni nascosti sussurrano delle storie nella lingua yoruba. Del resto, la cultura yoruba permea di sé l’intera installazione, attraverso simboli dipinti oppure oggetti posti sopra alle maschere: «Painted symbols and small objects affixed to the canisters, such as *ibeji*, carved wooden figures that represent the souls of deceased newborn twins, reiterated Yoruba religious and cultural beliefs and the *orishas* or deities to whom the enslaved might have prayed»⁵². Tra le maschere, Hazoumè ha inoltre disposto materiali e oggetti che richiamano ancora una volta il commercio degli schiavi: «Strategically placed between the masks following the pattern of the schematic template are cowrie shells, rifles, tobacco, beads, spices, and liquor bottles, which reference the trade goods that would have been used to barter for human beings»⁵³.

Le maschere sono elementi ricorrenti nell’opera di Hazoumè, e svolgono un compito delicato, conciliando (e facendo deflagrare) riflessioni storico-artistiche che spaziano dall’arte tradizionale africana alle avanguardie europee dell’inizio del XX secolo, con una più ampia e disillusa considerazione del presente. Gli scarti della società occidentale vengono risemantizzati e reinseriti polemicamente in un circuito culturale internazionale, socialmente e politicamente connotato, senza perdere tuttavia un determinato valore simbolico, legato sia alla concezione della maschera in sé, sia a particolari significati formali⁵⁴. Le taniche, a loro volta, si riferiscono a un problema preciso, di cui Hazoumè parla nel video e nelle fotografie che completano l’installazione *La Bouche du Roi*, ovvero il commercio di contrabbando transfrontaliero di materie prime con la Nigeria, in cui l’artista identifica una nuova schiavitù contemporanea:

⁵¹ FINLEY 2018, p. 1.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*. I tappi delle bottiglie di liquore non possono non ricordare i grandi arazzi di El Anatsui, composti da tappi di bottiglie di liquore tessuti tra loro con fili di rame: tante piccole unità, riflesso della molteplicità etnica e linguistica del Ghana, che si uniscono a formare un nuovo soggetto. Sul tema cfr. almeno *GHANA FREEDOM* 2019 e *EL ANATSUI* 2013.

⁵⁴ «In Africa non è rimasto quasi nulla delle tradizioni culturali, dell’arte del passato. Per ammirare maschere, sculture, gioielli africani antichi è necessario recarsi nei grandi musei di Parigi o Londra. Allora io raccolgo quello che rimane in Africa, cioè gli oggetti di uso quotidiano. Nel far ciò, trovo oggetti costituiti da materiali e da forme occidentali, usati e riciclati infinite volte prima di essere abbandonati e gettati nella spazzatura. Creo sculture a partire proprio da questi scarti della società occidentale dei consumi, che atterrano sui mercati africani e che contaminano lo spazio, l’economia e la cultura del mio continente. Le mie sculture sono un modo per restituirvi i vostri rifiuti. [...] Ho voluto restituire significato al segno. Un tempo il discorso era chiaro: l’acconciatura femminile indicava per esempio l’età giovane o anziana o lo stato di verginità della donna africana; le trecce rigidamente puntate verso l’alto significavano “cerco un uomo”, perché dicevano “sono come un albero sui cui rami vorrei si posassero gli uccelli”; le trecce incrociate invitavano il corteggiatore con il loro “aspettami all’incrocio”» (CAFURI 2005, pp. 51-63).



Fig. 7: Romuald Hazoumè, *La Bouche du Roi*, 1997-2005. Sound, film and mixed media (plastic, glass, pearls, tobacco, fabrics, mirrors, cowrie shells, and calabashes), 100x290 cm. As exhibited at The Menil Collection, Houston, Texas, 2005. Collection: The Trustees of the British Museum. Photo: Georges Hixson. © ROMUALD HAZOUME, by SIAE 2020



Fig. 8: Romuald Hazoumè, *Cry of the Whale*, (front view), 2016. Mixed media installation, 250x650x140 cm. Photo: Jonathan Greet. Courtesy the artist and October Gallery, London. © ROMUALD HAZOUME, by SIAE 2020



Fig. 9: Sisley Xhafa, *Barka*, 2011. Scarpe, colla, 600x230x80 cm. Courtesy the artist and Galleria Continua. Foto di Amedeo Benestante



Fig. 10: Sisley Xhafa, *Medusa Archive*, 2014. Courtesy the artist and Galleria Continua

Into this jerrycan, we put rice, we put gold, we put maize, then we send that to Nigeria, and we come back with petrol; it's a situation we can't stop. The Nigerian mafia and the Benin mafia control everything, but people need this petrol; we need this trade. This photograph is called *Bidon Armé* (2004), and the guy is carrying 520 litres of petrol. He's not trying to be dangerous, he just wants to survive, but it could explode at any time. He just wants to give food for his family, and he has no other way to survive; no job – nothing. He's ready to die to survive – and that is the reality⁵⁵.

I sogni e le disillusioni dei migranti sono al centro di molte delle opere di Hazoumè che, come anticipato, in occasione di documenta 12 a Kassel nel 2007, diventa il primo artista africano a ricevere il massimo riconoscimento della manifestazione, l'Arnold Bode Prize, grazie a *Dream*, un'altra barca realizzata con 421 taniche-maschere, accompagnata da una scritta emblematica: «Damned if they leave and damned if they stay: better, at least, to have gone, and be doomed in the boat of their dreams». Non diversamente, *Cry of the Whale* (2016) è costituita da una barca di taniche-maschere (Fig. 8), con l'aggiunta però di tessuti damascati che alludono alla coeva emigrazione siriana: il pianto disperato della balena è un richiamo al salvataggio miracoloso di Giona, che si tramuta in tragica impotenza di fronte alle tragedie contemporanee⁵⁶.

Quella di Hazoumè è dunque una sensibilità artistica nutrita di una forte consapevolezza socio-politica, un'estetica della memoria⁵⁷, che trae alimento dal passato per leggere il presente, come dimostrano i lavori appena descritti e un'altra installazione, *Lampédouzeans* (2013), in cui la moria dei pesci diventa chiaramente metafora dei naufragi dei migranti.

A Lampedusa si reca di persona un altro artista, Sisley Xhafa, che realizza tre opere con oggetti trovati su quelle spiagge: nel 2011 *Barka* (Fig. 9), costruita con le scarpe dei migranti, e *Sunshade*, un ombrellone infisso alla parete cui sono appoggiati vestiti usati; nel 2014 *Medusa Archive* (Fig. 10), una «serie di oggetti – come bottiglie, scarpe, giubbetti di salvataggio, corde, indumenti vari – allestiti a parete secondo una griglia regolare»⁵⁸. Quest'ultimo lavoro, che nel titolo richiama *La zattera della Medusa* (1818-1819) di Théodore Géricault, ricorda un progetto analogo portato avanti negli anni dal collettivo lampedusano Askavusa, una sorta di museo della memoria (oggi purtroppo chiuso) realizzato con gli oggetti trovati sulle spiagge, a testimoniare quello che stava (e sta ancora accadendo) nel Mar Mediterraneo:

Eravamo giunti a Porto M. «È aperto, entriamo». Gli oggetti esposti alle pareti, poggiati nelle mensole, si imposero subito sopra ogni altro pensiero. «Pare un museo», sussurrò papà. Osservava gli oggetti e immediatamente doveva metterli in prospettiva, perché raccontavano senza filtri una parte cruciale della vita di chi aveva affrontato il viaggio. Il modo in cui si parte. Cosa ci si porta appresso. Cosa si ritiene indispensabile. Cosa si elegge a compagno di avventura.

⁵⁵ O'LEARY 2016.

⁵⁶ Cfr. ROMUALD HAZOUMÈ 2016.

⁵⁷ Sul tema si veda FINLEY 2018: «Many of the artists I interviewed have alluded to a ritual need to refashion and reform this image [the ship icon]. Frequently, the works they have produced are not singular; rather, they exist in series, installations, or successive works on the same theme completed over a period of time, revealing a practice of mnemonic aesthetics. [...] The act of using and then *reusing* or, in the words of Arthur Jafa, “shaping and reshaping” their own work might be likened to the kind of ritualized aesthetic practice that defines mnemonic aesthetics. [...] The idea of ritual associated with mnemonic aesthetics refers back to the dimension of spiritual conversion of the icon. Underlying these practices is a strong sense of duty: the responsibility to create works that recall the history of the artists' African origins and to ensure that this history's significance is never forgotten. They use memory as an aesthetic tool and organizing principle to emphasize recurrent themes that have shaped the African diaspora» (FINLEY 2018, pp. 15-16).

⁵⁸ CIGLIA 2019, pp. 30-31. Su Xhafa e le ‘istanze di trasformazione’ si veda anche TEDESCHI 2011, in particolare pp. 307-322.

Cominciò a fotografare. L'obiettivo della macchina fotografica come una estensione dello sguardo diagnostico. Mio padre si muoveva da medico⁵⁹.

La poetica degli oggetti, capaci di colmare il vuoto dell'assenza più volte evocato nel corso dell'intervento, si salda in Xhafa a una rivendicazione orgogliosa del proprio status di perenne migrante, che lo portano a sviluppare pensieri analoghi a quelli del già citato Shambuyi Wetu: «[...] il problema è di capire che l'emigrante non rappresenta solo forza lavoro, non è solo sfruttamento economico, è semmai scoprire la ricchezza culturale che esso trasferisce, con la sua presenza, in terre straniere»⁶⁰.

La zattera di Lampedusa

Basta fare un ulteriore passo avanti e il riferimento iconografico a *La zattera della Medusa* viene esplicitamente dichiarato dagli artisti, come nel caso di Pierre Delavie, che l'11 gennaio 2017, in collaborazione con il Bureau d'Aide et d'Accueil aux Migrants, srotola sulle spallette della Senna a Parigi, di fronte al Municipio, una grande tela raffigurante un barcone che si sta capovolgendo (Fig. 11): un *trompe-l'œil* di notevole effetto, dal titolo *La zattera di Lampedusa*. Il punto di partenza è dato da una fotografia scattata dalla Guardia Costiera italiana, su cui l'artista interviene inserendo delle foto degli abitanti di Parigi, sollecitando una proiezione empatica da parte dello spettatore, che si trova letteralmente catapultato all'interno dell'opera, condividendo in prima persona il dramma dei migranti.

Il titolo dell'opera non rimanda soltanto al celebre quadro di Géricault, ma anche al coevo gruppo scultoreo concepito da Jason deCaires Taylor per il Museo Atlantico a Lanzarote, intitolato appunto *La zattera di Lampedusa* (Fig. 12): l'artista, dopo aver fatto dei calchi in gesso di persone realmente sbarcate a Lanzarote, ha disposto le sculture su un gommone, anch'esso in gesso, sul fondo del mare, citando apertamente, almeno in alcuni casi, la disposizione dei corpi del dipinto francese.

⁵⁹ Merita riportare la descrizione completa, perché l'enumerazione e l'elenco degli oggetti è parte integrante del concetto museale sotteso all'iniziativa: «Questi gli oggetti ritrovati nei barconi: scarpe da tennis, ciabatte, borracce, bottiglie di plastica, sacche di tela, tazze di ceramica, barattoli di vetro, bicchieri, una bottiglia di latte di mandorla, un cartone di latte, pacchi di zucchero, confezioni di succhi di frutta in cartone, contenitori di plastica per cibi, lattine di bibite gassate, confezioni monouso di marmellata, pacchetti di sigarette, buste di tabacco, accendini, cartine, medicinali, pasticche, supposte, pomate, compresse, spray, flaconi, spazzolini da denti, dentifrici, pettini, borse da toilette, fermacapelli, creme, rossetti, lucidalabbra, rasoi, pomate contro le punture di insetti, borselli, barattoli di spezie piccanti, bottiglie di olio d'oliva, barattoli di pomodoro, una confezione di ketch-up, bottiglie di latte, una Coca-Cola in lattina, una lattina di bitter soda, una latta di tonno in scatola, una confezione di salviette umidificate, pacchi di pasta lunga, succhi di mela, bustine di tè, barattoli con conserve, pentole, coperchi, piatti di vetro, scolapasta, padelle, teiere, caffettiere, fornelli da campeggio, pinze, coltelli, lucchetti, cacciaviti, chiavi, cesoie, cellulari, vestiti da donna neri, vestiti da donna a tinta unita blu, vestiti da donna a fiori, jeans, scialli, un pareo, magliette, portafogli, anelli, musicassette, cd musicali, la Bibbia, il Corano, libri di preghiera, attrezzi da pesca rudimentali» (ENIA 2017, posizioni 2257-2271).

⁶⁰ T. Macrì, *Una vita clandestina*, «il manifesto», 20 gennaio 2001, cit. in CIGLIA 2019, pp. 12-13. A proposito delle differenti categorie di 'migrante', sarà bene qui riportare le opportune precisazioni di T.J. Demos: «“Exile, Diaspora, Nomads, Refugees: A Genealogy of Art and Migration,” [...] examines the terminological aspects of contemporary mobility and offers a schematic overview of the conjunction of art and migration over the last few decades. Whereas “migration” denotes traveling abroad with the hopes of gaining citizenship or temporary legal residence, as documented by artists such as Ursula Biemann and Yto Barrada, “nomadism” denotes a condition of perpetual mobility and existential states of becoming as affirmed in the films of Steve McQueen and the videos of Hito Steyerl, and “statelessness” and “exile” suggest the socially vulnerable position of the involuntary refugee denied the rights of the citizen, as portrayed, for instance, in the art of Ahlam Shibli and mapped by the migrant-rights group Migreurop. The theorization of these terms is meant to reveal the complex reality of travel and inequalities of social mobility during the advanced stage of globalization after 2001, as much as the emancipatory potential of movement according to a politics of social justice and equality» (DEMOS 2013, p. XV).



Fig. 11: Pierre Delavie, *Le Radeau de Lampeduse*, 2017. Mixed media, 400x400 cm. Courtesy the artist



Fig. 12: Jason deCaires Taylor, *La zattera di Lampedusa*, 2016. @jasondecairestaylor

Ancora *La zattera della Medusa*, probabilmente grazie anche al suo messaggio abolizionista, è utilizzata come spunto iniziale da Alexis Peskine in *The Raft of the Medusa*, installazione multimediale presentata alla Biennale di Dakar nel 2016. Il lavoro coinvolge lo spettatore a vari livelli, spaziando dalla fotografia al video, fino alla pittura tridimensionale realizzata con chiodi e foglia d'oro e d'argento su superfici lignee (canoe e carretti).

La riflessione di Peskine nasce ovviamente dalla visione del quadro di Géricault, con il quale l'artista intreccia un dialogo a distanza, a partire dal video:

a dreamy, hyper saturated video exploring the uncomfortable repercussions of centuries of exploitation. «I wanted to create a body of work around this theme and to talk about migrants; talk about colonialism. Media generally talks about migrants without talking about the reasons», Peskine says. «There's still a dynamic of power and exploitation that happens that makes countries like France the fifth power... it almost always seems like it's a conspiracy theory, when it's really very real»⁶¹.

In particolare, Peskine cita espressamente la posizione dei naufraghi de *La zattera*, mutandone però il significato e la lettura formale attraverso sottili accorgimenti: se infatti il quadro di Géricault – come Michael Fried ha spiegato in più occasioni, analizzando anche una famosa fotografia di Thomas Struth – esclude lo spettatore dal prendere parte all'azione narrata al suo interno⁶², il video e le fotografie di Peskine sollecitano lo spettatore a interrogarsi sull'attualità e sul suo ruolo di fronte al fenomeno della migrazione (Fig. 13).

Davanti al video, proiettato su uno schermo all'interno di una canoa spezzata, Peskine dispone legni e souvenir dorati rappresentanti la Tour Eiffel, che da simbolo dei sogni dei migranti diventa presto una corona di spine. Il migrante, venditore di souvenir a forma di Tour Eiffel, ritratto sullo sfondo della Tour Eiffel, coronato da una serie di Tour Eiffel (è bene sottolineare il concetto, con la torre che progressivamente diventa simbolo del colonialismo e dello sfruttamento), rappresenta allora il Cristo degli ultimi (Fig. 14), Colui che incarna le sofferenze degli uomini e in particolare del popolo africano: «You know, some people talk about the sacrificed generation of Africans that basically sacrificed their lives for the next generation, and to send money back to their people, so that was a reference to that...»⁶³. Diversa la raffigurazione della donna (Fig. 15), anch'essa coronata di Tour Eiffel ma imponente e regale con in braccio un bambino biondo, che ribalta l'idea della donna africana come balia (e dunque figura subalterna) dei bambini occidentali, ponendo invece in rilievo il ruolo dell'Africa come Grande Madre che nutre l'Europa:

What I'm saying is that Africa is feeding Europe because it is. When the media talks about migrants, and Europe, and this miserablized Africa, we tend to forget to say that Africa is feeding Europe [...]. It's the reason why a country like France [is] the fifth leading power. Without exploiting 14 or 15 countries in Africa right now, France would be like Portugal or Greece because it just doesn't have the resources... Yeah we can talk about migrants, and migration and "crises" but we have to be real about why these countries that should be rich are impoverished. Why are these people speaking French in the first place?⁶⁴

⁶¹ GAESTAL 2016.

⁶² «one way of describing the "moment" represented in the *Raft* might be to say that the figures of the victims [...] are striving to be beheld by a potential source of vision, the *Argus*, located at the farthest limit of illusionistic space, a source that, if it could be activated, would rescue them at last *from being beheld by us* – as if our presence before the painting were the ultimate cause of their plight, or, less luridly, as if the primordial convention that paintings are made to be beheld, or perhaps the progressive coming to the fore of that convention, threatened to make theatrical even their sufferings» (FRIED 2014, pp. 78-79).

⁶³ ELMALIK 2016.

⁶⁴ *Ibidem*.



Figg. 13-15: Alexis Peskine, *Raft of Medusa*, 2016. Courtesy the Artist and October Gallery, London



Figg. 16-17: Alexis Peskine, *The Raft of the Medusa* [*Le radeau de la Méduse*], 2016. Detail from mixed media installation; painted wood acupainting sculptures, variable dimension. Installed at Dak'Art–12th Biennale of Contemporary African Art *Reenchantments: The City in the Blue Daylight* – Video section May 3 - June 2, 2016 Dakar, Senegal. Courtesy the Artist and October Gallery, London

In questa ottica, Peskine rilegge il mito di Medusa che assume, nella sua visione, una doppia valenza: non soltanto il mostro-Europa che tramuta in statua chi incrocia il suo sguardo (il migrante africano che sacrifica al mondo occidentale gli anni migliori della sua vita), ma anche la sacerdotessa-Africa, che coraggiosamente e orgogliosamente si era opposta con tutte le sue forze ad Atena (il colonialismo occidentale): «So it has this duality... you don't know if it's Africa or Europe. And that's our story – and by our, I mean people who gravitate between the African continent and the West, everything is intertwined now, you can't dissociate Africa and Europe»⁶⁵.

Un dettaglio importante è costituito inoltre dalle vesti e dalla vela dell'imbarcazione, formate da Ghana Must Go Bags cucite tra loro: questa tipologia di borse, di nylon, a scacchi, ampiamente diffuse e particolarmente capienti, deve il suo nome a un evento specifico, cioè l'espulsione dei migranti illegali, perlopiù ghanesi, dalla Nigeria nel 1983. Al momento dell'espulsione, infatti, i migranti raccolsero in gran fretta i loro beni in queste borse, che da allora hanno preso appunto il nome di Ghana Must Go Bags.

Completano l'installazione gli *acupaintings* (Figg. 16-17), disposti sia su carretti, sia su piroghe tagliate a metà (simbolo delle attività commerciali legate alla pesca, ma anche dell'emigrazione, della morte e della vita). Come anticipato, si tratta di particolari dipinti tridimensionali, che Peskine realizza applicando un mosaico *pointilliste* di chiodi di diverse dimensioni su superfici povere (in genere tavole di legno), lavorate con materiale di varia natura («The unfinished wood is initially stained with earth, water and coffee grounds»⁶⁶), partendo da ritratti fotografici («It's also my choice to depict Black people and especially those darker hues within the range of Black people. That's because of the way that colourism has worked against them, and they have been regarded as unattractive – even within our own communities»⁶⁷). Una volta definito il ritratto, Peskine applica sui chiodi la foglia d'oro e d'argento, dando luce e profondità ai volti («Finally to adorn the heads of the completed nail portrait, I use gold or silver leaf, which contrasts with the mundanity of the other materials»⁶⁸). Queste opere intessono uno stretto rapporto con la tradizione culturale africana, in particolare con gli idoli chiamati *Nkisi N'Kondi*, tradotti in inglese con l'efficace espressione *Power Figures*: «[...] sacred ancestor figures providing protection and serving to heal people. Those figurines could have positive or negative powers depending, but the number of nails in any one figure seems to suggest the relative power of the spirit that the carving represented»⁶⁹. Tuttavia vi sono ulteriori significati, che rimandano da un lato alla pratica dell'agopuntura cinese («So the painful, intrusive nature of the act and the positive, healing aspects of the process coexist within the same ambivalent metaphor. When I talk of healing, I'm primarily thinking about the person performing the act – the artist himself»⁷⁰), e dall'altro a una riflessione più ampia sulla schiavitù e sul ruolo degli emigranti africani:

But it also embraces those viewers who see and react to the work, and on a larger scale the idea of healing the trauma of the history of slavery, inequality and discrimination. It's also interesting to think about how nails function when joining wooden things together, providing strength, shape and structural integrity. The nails hidden inside are essential to the creation of packing cases, furniture and even houses. So the nail itself becomes a symbol for the way Africans and the Afro-American culture (of both north and south Americas) have functioned in relation to the wider societies within which they operate. Though unseen and forgotten, they have been

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ HOUGHTON–PESKINE 2017, p. 7.

⁶⁷ *Ivi*, p. 6.

⁶⁸ *Ivi*, p. 7.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

instrumental in creating some of the strongest economies and the most influential cultures in the world⁷¹.

I migranti di Peskine richiamano per certi versi quelli descritti nei romanzi e nelle storie di Jamal Mahjoub, quasi tracciando un ponte ideale tra *Travelling with Djinn*s, in cui gli ambulanti africani vendono i loro souvenir di fronte al Louvre, e il racconto breve *Last Thoughts on the Medusa*, in cui il protagonista, un giovane ragazzo unico sopravvissuto alla traversata oceanica dalle coste del Senegal alla Francia, varca la soglia del Louvre proprio per andare a guardare *La zattera della Medusa*, in cui vede proiettata la propria storia, riconoscendo insieme il formarsi di una nuova identità e consapevolezza:

The guard eyes him warily. The visitors pass by. They turn the pages of their guidebooks. He feels the urge to tell them, to explain how he got here. What this painting means to him, about the place he first heard about it. The man whose name he never knew. The teacher. And the one up on the bow. He smiles. Both are gone now. Vanished through a hole in the canvas of the world. Why had he survived? What reason could there be for this restlessness he feels? For a second he saw it all clearly. The life before him. The work that could reach out across the murky void to illuminate everything. He would rise and people would pause, look and listen. His mind buzzed with the open-ended nature of possibility⁷².

La zattera della Medusa: il desiderio di guardare lontano

Il racconto di Mahjoub chiude un capitolo, riportandoci in Francia, e allo stesso tempo ne apre un altro, concernente l'identità e l'alterità dello sguardo. Tema di vasta portata, che non sarebbe logico affrontare nel presente contesto, ma che tuttavia può essere approcciato attraverso un'opera e un'artista: *Le désir de regarder loin*, lavoro triennale (iniziato nel 2018, terminerà nel 2021) di Ilaria Turba (futura protagonista di Manifesta 13/Les Parallèles du Sud), invitata da Francesca Poloniato, direttrice de LE ZEF, a prendere parte al progetto *Au Fil de l'Autre*, «un projet sur la présence, l'ouverture et le partage pour faire du Merlan une maison ouverte à la rencontre, portée par un engagement fort et généreux: donner l'envie de franchir la porte de l'autre, du différent, de l'étranger»⁷³.

L'opera di Ilaria Turba nasce da un'esigenza forte, quella di mettere in comunicazione, mediante un'analisi 'del' e 'sul' territorio di taglio antropologico e documentario, memoria condivisa e memoria privata, definendo immaginari collettivi attraverso storie, oggetti, fotografie: già in *JEST*, suo lavoro precedente, l'album fotografico di famiglia, contenente

⁷¹ *Ivi*, pp. 7-11.

⁷² MAHJOUB 2008, p. 71. Interessante la lettura del racconto proposta da Jopi Nyman, in termini di confini e identità: «Here the border has a double function, signifying both fixity as the patrolled border of the nation state and becoming as the promise of future identity reconstruction. To further emphasise the mobility characteristic of contemporary globalisation and to counter hegemonic migration discourses, Mahjoub provides his migrants with histories and distinct life stories rather than describes them as a mass in the manner of mainstream media discourse. Story-telling emerges as an activity that identifies the migrant as an individual, which is something that Mahjoub's migrants have not expected. [...] The preferred mode of identity in Mahjoub's story uses the trope of navigation to locate France/Europe in Africa and, conversely, Africa in France/Europe, showing how the identities of both are present in and transform each other through travel and cultural contact. [...] At the same time, the presence of the young African in Paris shows how the notion of the border is revised and its location questioned: through his entry to the Louvre, this synecdochic representation of the allegedly pure European tradition of high culture and the canon transforms into a borderscape where racial and national differences are emphatically present and the past re-enacted» (NYMAN 2016, pp. 232-235).

⁷³ Citazione tratta dal sito de LE ZEF, Scène Nationale Marseille (https://www.scenes-nationales.fr/scene_nationale/le-merlan/ <20 giugno 2020>).

immagini a partire circa dal 1870, diventava una chiave per tessere e ridefinire orizzonti universali.

Nel caso di Marsiglia, Turba rivolge la sua attenzione ai quartieri nord, periferici e complessi, a forte immigrazione nordafricana, cercando di immaginare un percorso (artistico, politico, sociale) che riesca a unire il Teatro Le Merlan, la residenza degli artisti (la Gare Franche), il MUCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) e i quartieri nord. Il primo passaggio è sicuramente quello di guadagnarsi la fiducia degli abitanti, in genere diffidenti verso un corpo estraneo: le interviste recitano un ruolo essenziale, in quanto spazi di condivisione e di risonanza empatico-emotiva, ma altrettanto decisiva è la ricerca parallela condotta da Turba presso il Centre de Conservation et de Ressource (CCR) del MUCEM, che consente all'artista di identificare un oggetto simbolicamente carico, in grado di legare memorie archetipiche e identità lacerate. Turba sceglie infatti, come oggetto 'da riattivare' (per usare un termine che richiama l'arte relazionale), un pane rituale, e nello specifico un pane siciliano, chiamato «cavadduzzi». Nasce così l'atelier *Pain du désir* (Fig. 18), in cui sono gli stessi abitanti a riattivare, appunto, la panificazione tradizionale e rituale, associando un desiderio a ogni pane. I desideri, tuttavia, non rimangono espressioni vane di una voce muta, ma acquisiscono una loro concretezza visiva, attraverso la restituzione grafica di un artista (Ettore Tripodi) e la visione fotografica della stessa Turba:

Parallèlement, une série d'interviews des habitants est collectée et démarre les ateliers qui rendent concrets et partagés le thème à travers des actions pratiques: imaginer et réaliser en groupe la mise en scène d'une image photographique qui puisse être un «regard au loin», reprendre une tradition ancienne et créer des «pains du désir»⁷⁴.

I disegni e le fotografie si fanno dunque espressioni visive dei diversi desideri, che trasmettono allo stesso tempo sogni personali e auspici collettivi. Nascono immagini che interpretano il suono di una quotidianità a tratti surreale, risonando in alcuni casi di una quiete attiva, resiliente, come spiegato da Tina Campt in *Listening to images*:

My aim in the chapters that follow is to animate the recalcitrant affects of quiet as an undervalued lower range of quotidian audibility. What is the relationship between quiet and the quotidian? Each term references something assumed to go unspoken or unsaid, unremarked, unrecognized, or overlooked. They name practices that are pervasive and ever-present yet occluded by their seeming absence or erasure in repetition, routine, or internalization. Yet the quotidian is not equivalent to passive everyday acts, and quiet is not an absence of articulation or utterance. Quiet is a modality that surrounds and infuses sound with impact and affect, which creates the possibility for it to register as meaningful. At the same time, the quotidian must be understood as a practice rather than an act/ion. It is a practice honed by the dispossessed in the struggle to create possibility within the constraints of everyday life. For blacks in diaspora, both quiet and the quotidian are mobilized as everyday practices of refusal⁷⁵.

Il desiderio di guardare lontano può così essere quello di una giovinezza eterna (Fig. 19), oppure di poter viaggiare in un mondo senza frontiere (Fig. 20), o semplicemente vedere un

⁷⁴ Ilaria Turba, in un testo inviato al sottoscritto in data 14 giugno 2020.

⁷⁵ CAMPT 2017, posizioni 94-100. Sul concetto di *quiet* si veda anche QUASHIE 2012: «The idea of quiet is compelling because the term is not fancy – it is an everyday word – but it is also conceptual. Quiet is often used interchangeably with silence or stillness, but the notion of quiet in the pages that follow is neither motionless nor without sound. Quiet, instead, is a metaphor for the full range of one's inner life—one's desires, ambitions, hungers, vulnerabilities, abilities, fears. The inner life is not apolitical or without social value, but neither is it determined entirely by publicness. In fact, the interior – dynamic and ravishing – is a stay against the dominance of the social world; it has its own sovereignty. It is hard to see, even harder to describe, but no less potent in its ineffability. Quiet» (*ivi*, posizioni 65-69).



Fig. 18: Ilaria Turba, *Pain de Mathilde*, Le désir de regarder loin, Marseille, 2019. Courtesy the artist



Fig. 19: Ettore Tripodi, *Le désir de Salvador*, Le désir de regarder loin, Marseille, 2019. Courtesy the artist

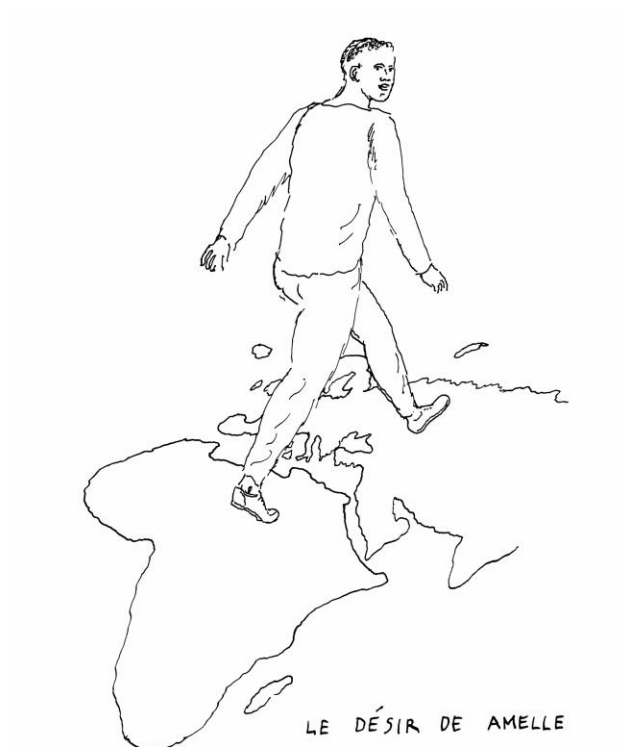


Fig. 20: Ettore Tripodi, *Le désir de Amelle*, Le désir de regarder loin, Marseille, 2019. Courtesy the artist



Fig. 21: Ilaria Turba, *jumelles*, Le désir de regarder loin, Marseille, 2019. Courtesy the artist

luogo mai visto. Turba arriva a risemantizzare etimologicamente la radice della parola desiderio⁷⁶, indagando il futuro attraverso il filtro di un oggetto particolare: un piccolo binocolo appartenuto alla nonna, che poeticamente avvicina generazioni e persone diverse e lontane (Fig. 21). Di nuovo, storia privata e storia collettiva entrano in contatto tra loro. Tra le diverse fotografie non può mancare una che riconduce di nuovo a Géricault (Fig. 22), richiamando *La zattera della Medusa* e problematizzandone ancora una volta il messaggio: delle ragazze definiscono una piramide al cui vertice è posizionato un ragazzo (aprendo, forse, una questione di genere), che indica un punto all'orizzonte, chiuso però da un palazzone popolare. Il messaggio è ambigualmente affascinante: il futuro è già segnato in quell'edificio, che sembra rimarcare l'ineluttabilità di un destino già scritto, oppure questi ragazzi saranno in grado, collettivamente, di uscire, letteralmente e metaforicamente, dalla periferia in cui sono nati?

Infine, le fotografie e i disegni diventeranno dei manifesti che, dislocati lungo le strade di Marsiglia, accompagneranno il corteo – passeggiata 'inferenziale' che sancirà simbolicamente la conclusione del progetto (insieme a una mostra al MUCEM nel giugno 2021)⁷⁷.



Fig. 22: Ilaria Turba, Collectif Jeunes de la Busserine, *Le désir de regarder loin*, Marseille, 2019. Courtesy the artist

⁷⁶ Spiega Ilaria Turba, nel testo citato in precedenza: «Le mot “désir” signifie “sans étoile”, induisant un manque et la nécessité de s’orienter d’une nouvelle manière. Pour moi ce thème est avant tout une attitude pour s’arrêter, ralentir et se projeter ailleurs : un “ailleurs” qui puisse être un lieu, une culture, un temps distant dans le futur ou le passé, un lieu imaginaire; ou dans le présent, un exercice d’attention vers un détail que nous avons en permanence sous les yeux et que nous ne voyons plus. C’est aussi se projeter autre part dans la rencontre avec l’autre, grâce à une histoire ou un objet retrouvé. Cette projection qui s’appuie sur des dynamiques quotidiennes est une gymnastique pour se tourner vers soi, vers sa communauté, vers son territoire, avec un regard neuf».

⁷⁷ Il lavoro di Turba rivela degli interessanti punti in comune con quello di Tamlyn Young, su cui si veda *ART ENCLOSURES / CONFINI D’ARTE* 2012.

Sogni

Si conclude così un percorso che ha avuto l'obiettivo di provare a tracciare un panorama dell'arte contemporanea in rapporto a un tema specifico, quello della migrazione, argomento estremamente attuale non soltanto dal punto di vista politico, ma anche da quello artistico, andando a toccare i temi della ricezione, della contaminazione dei generi, della sperimentazione a largo raggio. In tale prospettiva, *Barca nostra* di Büchel, dopo i precedenti di Parmiggiani, Kounellis e Mauri, è stata soltanto un punto di avvio, un lavoro in grado di sollecitare una ricognizione più larga che indagasse il concetto di monumento e quello di identità, nonché lo statuto stesso dell'opera nella contemporaneità. Così, è stato possibile ricostruire un filone iconografico e tematico che comprendesse, oltre alle barche, anche le installazioni, i video, le fotografie, le performance: un orizzonte mutevole, in costante trasformazione, che richiede un aggiornamento continuo.

A conclusione ideale del presente intervento si pone un'ultima opera, per la sua capacità evocativa e anche di sintesi rispetto a quanto scritto nel corso delle pagine: la *Porta di Lampedusa – Porta d'Europa* di Mimmo Paladino (2008, terracotta e ferro, 498(h)x380x36 cm, Fig. 23), in cui l'accoglienza del migrante è celata in archetipici intrecci di forme arcaiche e primitive. Una porta che guarda verso l'Africa, un orizzonte lontano eppure presente che morde il tempo del monumento, segnato dalla salsedine, dal vento, dal mare, ma anche dall'azione degli uomini, come nel caso del polemico 'impacchettamento' del 3 giugno 2020. Siamo così definitivamente tornati da dove siamo partiti, con un monumento nato nelle (e dalle) acque di Lampedusa, al centro di dibattiti storico-artistici e politico-sociali, con un messaggio di speranza e ammonimento per il futuro:

Una volta sognai / di essere una tartaruga gigante / con scheletro d'avorio che trascinava bimbi
e piccini e alghe e rifiuti e fiori / e tutti si aggrappavano a me sulla mia scorza dura. / Ero una
tartaruga che barcollava sotto il peso dell'amore / molto lenta a capire e svelta a benedire. /
Così, figli miei, una volta vi hanno buttato nell'acqua / e voi vi siete aggrappati al mio guscio / e
io vi ho portati in salvo perché questa testuggine marina / è la terra che vi salva dalla morte
dell'acqua⁷⁸.

⁷⁸ A. Merini, *Una volta sognai*, poesia dedicata a Lampedusa e recitata in pubblico per la prima volta proprio il 26 giugno 2008, in occasione dell'inaugurazione della *Porta d'Europa* (<https://www.lifegate.it/porta-di-lampedusa<24/08/2020>>).



Fig. 23: Mimmo Paladino, *Porta di Lampedusa-Porta d'Europa*, 2008. Terracotta e ferro, 498(h)x380x36 cm. Courtesy the artist. Foto di Alessandro Cerino

BIBLIOGRAFIA

A COLLOQUIO CON ALEXIS LEYVA MACHADO 2015

A colloquio con Alexis Leyva Machado, in arte Kcho. Il poeta dei remi, «L'Osservatore Romano», 14 dicembre 2015 (consultabile online: <http://ilsismografo.blogspot.com/2015/12/italia-colloquio-con-alexis-leyva.html> <9 giugno 2020>).

ADRIAN PACI 2017

Adrian Paci. Di queste luci si servirà la notte, catalogo della mostra, a cura di V. Gensini, Cinisello Balsamo 2017.

ART AND VISIBILITY IN MIGRATORY CULTURE 2011

Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency, a cura di M. Bal, M.Á. Hernández-Navarro, Amsterdam-New York 2011.

ART ENCLOSURES / CONFINI D'ARTE 2012

Art Enclosures / Confini d'arte. Residenze per artisti internazionali a Venezia / International Artist Residencies in Venice, a cura della Fondazione di Venezia, Venezia 2012.

BISHOP 2019

C. BISHOP, *In the Bland Scheme of Things*, «Artforum», 1, 2019 (consultabile online: <https://www.artforum.com/print/201907/venice-2019-80529> <9 giugno 2020>).

BLISTÈNE 1995

B. BLISTÈNE, [senza titolo], in *Invitation à Claudio Parmiggiani*, catalogo della mostra, a cura di N. Abou Isaac, Marsiglia 1995, pp. 16-19.

BOJ 2018

I. BOJ, *Gli oggetti silenziati*, in CIMOLI 2018, pp. 70-77.

BORDERSCAPING 2016

Borderscaping: Imaginations and Practices of Border Making, a cura di C. Brambilla, J. Laine, J.W. Scott, G. Bocchi, Londra-New York 2016, edizione Kindle (edizione originale: Farnham 2015).

BOURRIAUD 2019

N. BOURRIAUD, *Biennale de Venise: là où tout est permis*, «Beaux-Arts Magazine», 420, 2019, p. 38.

CAFURI 2005

R. CAFURI, *L'arte della migrazione. Memorie africane tra diaspora, arte e musei*, Torino 2005.

CAMPT 2017

T. CAMPT, *Listening to Images*, Durham-Londra 2017 (edizione Kindle).

CAMPT 2019

T. CAMPT, *Adjacency: Luke Willis Thompson's Poethics of Care*, «Flash Art International», 327, 2019, pp. 42-49.

CASTAGNOLI 1997

P.G. CASTAGNOLI, *Porto sepolto*, in PARMIGGIANI 1997, pp. 11-15.

CATTANEO 2018

C. CATTANEO, *Naufraghi senza volto. Dare un nome alle vittime del Mediterraneo*, Milano 2018 (edizione del Kindle).

CIGLIA 2019

S. CIGLIA, *Sisley Xhafa. Eleganza e splendore della forza clandestina*, Milano 2019.

CIMOLI 2018

A.C. CIMOLI, *Approdi. Musei delle migrazioni in Europa*, prefazione di C. Rosati, Bologna 2018.

CLARKE 2019

C. CLARKE, *58th Venice Biennale: May You Live in Interesting Times*, «Art Monthly», 427, 2019, pp. 25-26.

CONFINI – BOUNDARIES 2007

Confini – Boundaries, catalogo della mostra, a cura di S. Cincinelli, C. Collu, R. Pinto, Cinisello Balsamo 2007.

DEMOS 2013

T.J. DEMOS, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham-Londra 2013.

DICKERMAN–JOSELIT–NIXON 2017

L. DICKERMAN, D. JOSELIT, M. NIXON, *Afrotropes: A Conversation with Huey Copeland and Krista Thompson*, «October», 162, 2017, pp. 3-18.

DIDI-HUBERMAN 2005

G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Milano 2005 (edizione originale: *Images malgré tout*, Parigi 2003).

DOGRAMACI 2019

B. DOGRAMACI, *Toward a Migratory Turn. Art History and the Meaning of Flight, Migration and Exile*, in *HANDBOOK OF ART AND GLOBAL MIGRATION* 2019, pp. 17-37.

EL ANATSUI 2013

El Anatsui, catalogo della mostra, [a cura di G. Houghton], Londra 2013.

ELMALIK 2016

A. ELMALIK, *Movement and Stories of Lost Dreams: Alexis Peskine at Dak'Art 2016 Biennale*, «okayafrika», 25 maggio 2016 (consultabile online: <https://www.okayafrika.com/alexis-peskine-dakart-2016-biennale/> <19 giugno 2020>).

ENIA 2017

D. ENIA, *Appunti per un naufragio*, Palermo 2017 (edizione Kindle).

ESSAYS IN MIGRATORY AESTHETICS 2007

Essays in Migratory Aesthetics. Cultural Practices Between Migration and Art-making, a cura di S. Durrant, C.M. Lord, Amsterdam-New York 2007.

FINLEY 2017

C. FINLEY, *Dreaming Diasporas*, in *MIGRATING THE BLACK BODY* 2017, pp. 185-203.

FINLEY 2018

C. FINLEY, *Committed to Memory. The Art of the Slave Ship Icon*, Princeton 2018.

FINLEY–RAIFORD–RAPHAEL–HERNANDEZ 2019

C. FINLEY, L. RAIFORD, H. RAPHAEL–HERNANDEZ, *Visualizing Protest: African (Diasporic) Art and Contemporary Mediterranean Crossings*, «Journal of Transnational American Studies», 1, 2019, pp. 315-332 (consultabile online: <https://escholarship.org/uc/item/9d38d17t> <19 giugno 2020>).

FOKIDIS 2019

M. FOKIDIS, *May You Live in Interesting Times 58th Venice Biennale*, «Flash Art International», 36, 2019, pp. 106-109 (disponibile in italiano online: <https://flash---art.it/article/may-you-live-in-interesting-times-58-biennale-di-venezia/> <9 giugno 2020>).

FRIED 2014

M. FRIED, *Géricault's Romanticism*, in Id., *Another Light. Jacques-Louis David to Thomas Demand*, New Haven-Londra 2014, pp. 53-109.

GAESTAL 2016

A. GAESTAL, *Alexis Peskine's revisits the Raft of Medusa in his new art show at Galerie le Manège at the Institute Francais in Dakar*, «Nataal», 2016 (consultabile online: <https://nataal.com/alexis-peskine> <19 giugno 2020>).

GHANA FREEDOM 2019

Ghana Freedom. Ghana Pavilion at the 58th International Art Exhibition. La Biennale di Venezia, catalogo della mostra, a cura di N. Oforiatta Ayim, Londra 2019.

GILROY 2019

P. GILROY, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Milano 2019, edizione Kindle (edizione originale: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Londra-New York 1993).

GLOBAL IDENTITIES 2019

Global Identities. Postcolonial and Cross-cultural Narratives, a cura di V. Gensini, A. Triandafyllidou, Milano 2019.

GONSETH 2018

M.O. GONSETH, *In che cosa gli oggetti sono in debito con le migrazioni (e viceversa)*, in CIMOLI 2018, pp. 189-201.

GONZÁLEZ 2011

J.A. GONZÁLEZ, *Sea Dreams: Isaac Julien's Western Union: Small Boats*, in *THE MIGRANT'S TIME* 2011, pp. 114-129.

HANDBOOK OF ART AND GLOBAL MIGRATION 2019

Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges, a cura di B. Dogramaci, B. Mersmann, Berlino-Boston 2019.

HOUGHTON–PESKINE 2017

G. HOUGHTON, A. PESKINE, *Power Figures*, in *Alexis Peskine. Power Figures*, catalogo della mostra, [a cura di G. Houghton], Londra 2017, pp. 3-13.

JUNKER 2017

C. JUNKER, *Containing Bodies – Enscandalizing Enslavement. Stasis and Movement at the Juncture of Slave-Ship Images and Texts*, in *MIGRATING THE BLACK BODY* 2017, pp. 13-29.

KHOSRAVI 2019

S. KHOSRAVI, *Io sono confine*, Milano 2019 (edizione originale: *'Illegal' Traveller. An Auto-Ethnography of Borders*, Houndmills 2010).

KOUNELLIS 1993

J. KOUNELLIS, *Sulla storia, la lingua, gli equivoci, il teatro. Dialogo con Bruno Corà* (1980), in Id., *Odissea lagunare*, Palermo 1993, pp. 73-90.

LE PORTE DEL MEDITERRANEO / THE GATES OF MEDITERRANEAN 2008

Le porte del Mediterraneo / The Gates of Mediterranean. Rotte dell'arte contemporanea / Routes of Contemporary Art, catalogo della mostra, a cura di M. Corgnati, Milano 2008.

MAHJOUB 2008

J. MAHJOUB, *Last Thoughts on the Medusa*, «European Journal of Cognitive Psychology», 4, 2008, pp. 69-71.

MANCINI 2019

M.G. MANCINI, *Una produttiva sottrazione*, «Flash Art», 344, 2019, pp. 90-95.

MAURI 2019

F. MAURI, *Muro d'Europa* (1979), in Id., *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, a cura di F. Alfano Miglietti, Milano 2019, edizione Kindle (edizione originale: Milano 2008).

MEMORIA DEI CAMPI 2001

Memoria dei campi. Fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999), catalogo della mostra, a cura di C. Chéroux, Roma 2001.

MIGRATING THE BLACK BODY 2017

Migrating the Black Body. The African Diaspora and Visual Culture, a cura di L. Raiford, H. Raphael-Hernandez, Seattle-Londra 2017.

NAIL 2019

T. NAIL, *The Migrant Image*, in *HANDBOOK OF ART AND GLOBAL MIGRATION* 2019, pp. 54-69.

NYMAN 2016

J. NYMAN, *Borders and Transitive Identities in Jamal Mahjoub's "Last Thoughts on the Medusa"*, in *BORDERSCAPING* 2016, pp. 229-236.

O'LEARY 2016

H. O'LEARY, *Romuald Hazoumè Meets Hannah O'Leary*, «African Modern & Contemporary Art», 2 novembre 2016 (consultabile online: <https://www.sothebys.com/en/articles/romuald-hazoume-meets-hannah-oleary> <23 giugno 2020>).

ORENGO–PARMIGGIANI 1997

N. ORENGO, C. PARMIGGIANI, *Barche*, in PARMIGGIANI 1997, pp. 9-10.

PAPASTERGIADIS–TRIMBOLI 2019

N. PAPASTERGIADIS, D. TRIMBOLI, *From Global Turbulences to Spaces of Conviviality. The Potentialities of Art in Mobile Worlds*, in *HANDBOOK OF ART AND GLOBAL MIGRATION* 2019, pp. 38-53.

PARMIGGIANI 1997

C. PARMIGGIANI, *Finis Terra*, Spilimbergo 1997.

PARMIGGIANI 2008

C. PARMIGGIANI, *Didascalìa*, in Id., *Incipit*, Torino-Parigi 2008, pp. IX-XI.

PINTO 2017

R. PINTO, *Alfredo Jaar e la guerra in Ruanda: l'immagine negata come strategia di rappresentazione della sofferenza e degli eccidi*, «Storicamente», 40, 2017 (consultabile online: <https://storicamente.org/pinto-alfredo-jaar-guerra-ruanda> <10 giugno 2020>).

QUASHIE 2012

K. QUASHIE, *The Sovereignty of Quiet. Beyond Resistance in Black Culture*, New Brunswick-New Jersey-Londra 2012 (edizione del Kindle).

RANCIÈRE 2018

J. RANCIÈRE, *Lo spettatore emancipato*, Roma 2018 (edizione originale: *Le spectateur émancipé*, Parigi 2008).

RING PETERSEN 2017

A. RING PETERSEN, *Migration into art. Transcultural identities and art-making in a globalised world*, Manchester 2017.

RING PETERSEN 2019

A. RING PETERSEN, 'Say it Loud!' *A Postmigrant Perspective on Postcolonial Critique in Contemporary Art*, in *SCHRAMM–MOSLUND ET ALII* 2019, pp. 75-93.

RISALITI 2020

S. RISALITI, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Macerata 2020.

ROMUALD HAZOUMÈ 2016

Romuald Hazoumè. All in the Same Boat, catalogo della mostra, a cura di G. Houghton, Londra 2016.

ROSSI 2017-2018

E. ROSSI, *Presenze/assenze/spostamenti*, «Antropologia Museale. Rivista della Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoeetnoantropologici», 40-42, 2017-2018, pp. 123-126.

SCHEPS 2010

M. SCHEPS, *Jannis Kounellis. XXII Stations on an Odyssey 1969-2010*, Monaco-Berlino-Londra-New York 2010.

SCHRAMM–MOSLUND ET ALII 2019

M. SCHRAMM, S.P. MOSLUND ET ALII, *Reframing Migration, Diversity and the Arts. The Postmigrant Condition*, New York-Oxon 2019 (edizione Kindle).

SHAPIRO–HEINICH 2012

R. SHAPIRO, N. HEINICH, *When is Artification?*, «Contemporary Aesthetics», numero speciale 4, 2012 (consultabile online:

<https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639> <9 giugno 2020>).

SOLIMAN 2019

F. SOLIMAN, *In the Name of Art? The Commercialization of Migrant Deaths*, in *Border Criminologies*, 4 giugno 2019 (consultabile online: <https://www.law.ox.ac.uk/research-subject-groups/centre-criminology/centreborder-criminologies/blog/2019/06/name-art> <19 giugno 2020>).

SONTAG 2010

S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano 2010 (edizione originale: *Regarding the Pain of Others*, New York 2003).

TEDESCHI 2011

F. TEDESCHI, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Milano 2011.

THE CULTURE OF MIGRATION 2015

The Culture of Migration. Politics, Aesthetics and Histories, a cura di S.P. Moslund, A. Ring Petersen, M. Schramm, Londra-New York 2015.

THE MIGRANT'S TIME 2011

The Migrant's Time. Rethinking Art History and Diaspora, a cura di S. Mathur, New Haven-Londra 2011 (edizione Kindle).

THE RESTLESS EARTH / LA TERRA INQUIETA 2017

The Restless Earth / La terra inquieta, catalogo della mostra, a cura di M. Gioni, M. Brambilla, Verona 2017.

WALKING THROUGH WALLS 2019

Walking Through Walls, catalogo della mostra, a cura di S. Bardaouil, T. Fellrath, Cinisello Balsamo 2019.

ABSTRACT

Nell'ultimo decennio si è sviluppata una terminologia nuova, nata dall'incontro tra arte e *visual culture*, volta a definire e inquadrare una contemporaneità in perenne trasformazione. In tale contesto, uno dei temi che più ha attirato l'attenzione degli artisti e dei critici è certamente il fenomeno della migrazione, che ha suggerito di rivedere concetti quali identità, nomadismo, diaspora, richiedendo strumenti interpretativi sperimentali e in parte nuovi, in grado di rispondere alla molteplicità metodologica delle espressioni creative contemporanee.

In particolare, dopo un'introduzione storico-critica e terminologica, il contributo si articola attorno al tema di arte e migrazione (e nello specifico della barca), declinato dagli artisti contemporanei in diversi *media*, passando dall'installazione multimediale (Isaac Julien, Alexis Peskine, Alfredo Jaar) alla fotografia modificata e ritoccata (Pierre Delavie), dalla performance (Shambuyi Wetu) a una più complessa operazione culturale e artistica (Ilaria Turba), dalla scultura (Mimmo Paladino) al reimpiego di oggetti carichi di una densità simbolica, che diventano documento di una situazione storica (Sislej Xhafa, Romuald Hazoumé).

L'obiettivo del saggio è quello di restituire l'ampiezza del dibattito in corso, proponendo nuove chiavi di lettura, a livello di contenuto e di metodo.

In the last decade a new terminology has developed, born from the encounter between art and visual culture, aimed at defining and framing a contemporary world in constant transformation. In this context, one of the themes that has most attracted the attention of artists and critics is undoubtedly the phenomenon of migration, which has led to the rethinking of such concepts as identity, nomadism, diaspora, requiring experimental and partly new interpretative tools, capable of responding to the methodological multiplicity of contemporary arts.

In particular, after a historical-critical and terminological introduction, the essay goes into the theme of art and migration (and specifically of the boat), handled by contemporary artists in different media, passing from the multimedia installation (Isaac Julien, Alexis Peskine, Alfredo Jaar) to modified and reworked photography (Pierre Delavie), from the performing arts (Shambuyi Wetu) to a more complex cultural and artistic operation (Ilaria Turba), from sculpture (Mimmo Paladino) to the reuse of objects with a symbolic significance, thereby documenting a historical situation (Sislej Xhafa, Romuald Hazoumé).

The aim of the essay is to return the breadth of the ongoing debate, proposing new interpretations, in terms of content and method.