

Narrative latinoamericane del confine. Dalla traversata oceanica alla Frontera Norte

Emilia Perassi

Ordinaria di Lingua e Letterature ispanoamericane, Università degli Studi di Torino

<https://orcid.org/0000-0002-2070-267>

1. Introduzione

Che sia di mare o di terra, di filo spinato o d'acciaio, sorvegliato da forze militari o naturali, da architetture visibili o invisibili, lo spazio normativo del confine determina l'insorgenza della condizione migrante, definendola attraverso la labilità, l'arbitrarietà o l'inconsistenza del diritto alla mobilità. Nessuno nasce illegalmente o migrante, scrive Chambers. E chiosa: «i migranti sono letteralmente prodotti dal nostro legiferare sul mondo» (2018:9). Ordine territoriale, politico e simbolico che delimita i perimetri statuali e configura le comunità immaginarie dei *démoi*, il confine – nella tradizione storica cui apparteniamo – assegna o nega appartenenze, istituisce o destituisce cittadinanze, legalizza e spettacolarizza, cioè mette in scena, pubblicamente e formalmente, lo stato delle relazioni fra il noi e il 'non noi' dell'altro (Cavalli Sforza e Padoan 2013). Agisce come dispositivo generatore di una narrazione performativa basata sul meccanismo binario di inclusione/esclusione. Una narrazione che organizza il mondo, o i rapporti fra mondi, attraverso il sistema dell'«inclusione differenziale» (Brambilla 2015:6): pesi e misure diverse di alleggerimento o irrobustimento delle politiche frontaliere a seconda della percezione, della relazione politica e culturale, della contingenza storica in cui l'alterità viene situata.

Nella doppia natura del confine, in cui «il versante biopolitico escludente appare il risvolto di quello cosmopolitico inclusivo» (Esposito 2016: 225), nella tensione fra ciò che può essere internamente accolto e ciò che va tenuto lontano, i programmi civilizzatori espongono la permanente fragilità della dialettica con l'altro e con l'oltre, istituendo nell'ordine dello spazio l'ordine del potere, sottraendosi perciò stesso al regime di scambio, alla condivisione e all'interazione discorsiva.

Il migrante sfida quest'ordine, ambisce a questo scambio: scambio di patrie, di appartenenze, di cittadinanze. Induce una crisi che non solo è politica, economica o sociale, bensì – e più radicalmente – epistemologica, poiché produce l'avvento dell'impensato, cioè il reclamo del fuori a essere alloggiato nel dentro, la richiesta di posto per il fuori-posto, del reso invisibile a farsi visibile.

Creato dal confine, il migrante confuta dunque questo stesso confine, ovvero l'ordine politico e culturale che gli è sotteso, attraverso la potenza della propria anomia. Suo è di fatto l'ordine esattamente contrario: quello dello *sconfinamento*, che è ingresso in modo arbitrario nello spazio altro, nello spazio dell'altro. In senso figurato, sconfinamento significa uscire dai limiti di un ambito determinato, ovvero pre-determinato. Implica rottura, interruzione, messa in crisi di un assetto anteriore, lesione inferta al corpo sovrano della nazione.

Se finora la risposta che ha sostenuto le politiche frontaliere dell'emisfero occidentale, dal Mediterraneo all'Atlantico, si è condensata nella narrativa securitaria, altra e antitetica è la narrativa emersa dalle "società civili" di cui parla Maurizio Ambrosini in questo stesso volume: una narrativa definita umanitaria poiché agisce nel campo della non violenza, evidenziando per contrasto come quella securitaria operi nel campo della produzione della violenza. Fra gli attori della narrativa umanitaria, non solo gli attivisti, ma anche gli 'attivisti'¹: artisti, intellettuali, scrittori produttori di 'narr'azioni'² che fondono impegno sociale

1 Il termine 'attivismo' deriva dalla fusione di 'arte' e 'attivismo', per indicare le forme dell'arte contemporanea che «intendono il proprio mestiere come un'avventura civile» (Trione 2022: 15), volto alla trasformazione del mondo. Si veda al riguardo il secondo fascicolo (2021) della rivista *Connessioni remote. Artivismo_teatro_tecnologie*, curato da Laura Gelmini, Dalila D'Amico e Vincenzo Sansone, pubblicato in accesso aperto dalla Milano University Press. Sull'attivismo in contesti latinoamericani, e sulla tensione alla produzione di forme artistiche che vadano oltre la tradizione dell'arte politica, mettendo in scena meccanismi collaborativi suscitati dalla realizzazione delle opere in spazi pubblici e dalla reazione partecipativa dei fruitori, si vedano fra gli altri Ortega Centella (2015), Antivilo (2018), Quiroz (2022), nonché il webzine *ARTivismo en América Latina* (<https://artivismo.info/2019/05/28/editorial>) e il numero 8 (2018) della *Revista Index* dedicato a *Arte y activismo en América Latina* (<https://edipuce.edu.ec/revista-index-08-arte-y-activismo-en-america-latina>).

2 Scarabelli (2022) utilizza il termine di 'narr'azioni', mutuandolo dallo spagnolo 'narr-acciones', adoperato in altri lavori (2021) per indicare la peculiare azione della parola nell'opera della scrittrice cilena Diamela Eltit, artefice di una delle operazioni letterariamente più avanzate nell'intrecciare letteratura, arte e politica, cioè scrittura e attivismo. Per 'narr'azioni', Scarabelli intende, da un lato, «una forma del narrare diffusa, che non utilizza unicamente la scrittura per incarnarsi e che, quando rimane nell'orizzonte verbale, scardina i confini dei generi producendo testualità ibride, dalla difficile definizione e catalogazione. Dall'altro, una prassi che spesso pone la scrittura in dialogo crossmediale con altri supporti (la fotografia, il video, la performance...), nel tentativo di catturare un senso sempre indefinito che scuote l'ordine costituito, come iscrizione poetica e politica [del testo] nella realtà» (14). Il termine è assai proficuo per definire l'atteggiamento attuale, non solo dell'autrice cilena, ma più in generale di una parte importante della 'narr'attiva' latinoamericana contemporanea, che sviluppa la tradizione dell'impegno politico in formati di produzione letteraria, spesso intrecciati con altre arti, basati sulla centralità della compartecipazione dei lettori e dei protagonisti nella

con innovazione e creazione artistica, lontani da paradigmi ideologici, ma stretti in alleanza solidale con i fuori-posto, i senza voce, gli invisibili, gli inaudibili, gli scomparsi. Scritture, immagini, oggetti, artefatti, materiali, suoni si costituiscono come luoghi di una rappresentazione globale che si scambia stilemi, evade i confini dei generi e li ricomponi in creature narrative ibride, meticce. Fluttuanti tra voci e silenzi che si incaricano di raccontare l'assenza, il lutto, l'interdetto e il non detto: il confine come margine ed emarginazione. Gestì figurali che testimoniano la catastrofe e cooperano alla trasformazione del tempo presente.

Il campo artistico e narr'attivo latinoamericano può essere considerato campione esemplare nella istituzione e prefigurazione di questo partenariato simbolico fra arte, letteratura, politica e impegno. Ciò sia per la consustanziale vocazione ad una narritività in cui l'intreccio fra Storia e storie ha contraddistinto la specificità della sua evoluzione, sia per la peculiare e intensissima risposta resistenziale prodotta nei contesti traumatici delle dittature del Cono Sud e, oggi, della Frontera Norte fra Messico e Stati Uniti: una frontiera paradigmatica e antesignana del confronto fra i nord e i sud del mondo. È ben lontana dall'essere casuale la linea di continuità che, nel vocabolario culturale e nelle rappresentazioni, accomuna metaforicamente i *desaparecidos* della dittatura militare argentina insediata col colpo di Stato del 24 marzo 1976 e i *nuevos desaparecidos* che popolano il tragico *border* della Frontera Norte. La loro figura luttuosa è la stessa che abita ora le narrative del Mediterraneo³.

A partire dagli anni '60 del Novecento, con un'accelerazione decisa dagli anni '90, lo spazio del racconto migratorio si è fatto in America Latina, da un lato, luogo della memoria, quando – per ripensare i modelli di Stato – ha recuperato la grande vicenda dell'esodo tardo ottocentesco e primo novecentesco dall'Europa verso l'Argentina; dall'altro, spazio poetico e politico, costruttore di una risposta forte alle necropolitiche praticate lungo i confini che spaccano in due le Americhe. Uno spazio organizzato specialmente attorno alle forme della testimonianza, diretta o mediata, che nel racconto della vittima ha individuato il fulcro per tessere una narrazione controegemonica, cioè impegnata nel contrastare il processo di deumanizzazione cui la violenza sottopone la persona, nel restituire corpo e biografia a coloro che sono stati resi assenti dalla storia, nel reclamare giustizia e memoria, per rifondare i paradigmi del processo civilizzatorio e dei suoi immaginari.

realizzazione dell'opera, oltre che sulla costruzione polifonica delle voci narranti, comprese quelle dei fruitori, al fine di decentrare il monolitismo della voce unica dell'autore.

3 Sulla circolazione fra il Mediterraneo e l'Atlantico della figura dei *desaparecidos*, si veda il magnifico libro di Susanna Nanni, *El desafío pedagógico en tiempo de pandemia. Memoria y derechos humanos entre Argentina y el Mediterráneo desde un aula virtual* (2022). In esso, oltre a discutere il significato di tale circolazione e la contaminazione fra narrative, si pone il modello della memoria transnazionale come pratica pedagogica.

Un ampio corpus di testi, che sovente escono dai confini del canone letterario per intrecciarsi con altri modi della rappresentazione (visuale, sonora, artistica), elabora il racconto migratorio nei due contesti. Corpus attraversato da una strategia narrativa che, se per un verso rispecchia la differenza storica fra le due vicende migratorie, per un altro mostra alcuni aspetti in comune: vengono privilegiate le microstorie di vite individuali o familiari, che riscrivono le epiche modernizzatrici postindipendentiste (è il caso argentino) o securitarie contemporanee (è il caso messicano) promosse dai racconti ufficiali. Si illuminano perciò i volti, le biografie, i sogni di coloro che partono, che scelgono cioè di mutare i propri destini, 'sconfinando' rispetto a quelli assegnati. Migrando appunto. La chiave autobiografica, spesso articolata nel formato dell'album di famiglia, è prediletta nelle narrative argentine. Quella testimoniale, sovente composta attraverso la raccolta delle storie di coloro che non hanno accesso alla scrittura o di coloro che sono scomparsi, non lasciando altra traccia se non ossa nei deserti, corpi galleggianti nei fiumi, cadaveri senza nome nelle discariche, prevale nelle narrative del Messico contemporaneo.

La storia dei confini messa in scena da questa letteratura coincide con la messa a punto di una storia delle emozioni – la speranza, la paura, il dolore, gli affetti, il desiderio – da porsi a fondamento di quella migratoria: evento sempre collettivo e che, perciò stesso, macera soggettività, liquefatte nelle matematiche quantitative, nel gigantismo dei flussi, delle masse, dei popoli in movimento ieri come oggi. Insieme alla storia pubblica, questa letteratura intende restaurare e instaurare una storia intima, privata, individuale, che da un lato recuperi la dignità creaturale del migrante, dall'altro lato ne restituisca la condizione di attore storico, attivo nella tensione al mutamento della propria circostanza personale, familiare e sociale.

Due scenari assai diversi, per tempi, geografie, politiche di riferimento sono quelli che raccontano lo sconfinamento massivo dall'Europa all'Argentina e dal Centroamerica agli Stati Uniti. Tuttavia, è proprio il confronto fra queste due narrative a consentire di osservare, in modo particolarmente significativo, la precipitazione tragica del tema dei confini nell'evoluzione del discorso migratorio e delle sue rappresentazioni.

2. Il confine come soglia. Nuova narrativa argentina della migrazione

Un insieme consistente di narrazioni ha accompagnato le migrazioni storiche dall'Europa all'Argentina, con una decisa prevalenza delle opere scritte da discendenti di italiani o di ebrei russi o polacchi. Si distribuiscono in due grandi stagioni: quella coeva all'esodo, i cui autori maggiori appartengono sostanzialmente agli ultimi due decenni dell'Ottocento e al primo decennio del nuovo

secolo, e quella pubblicata specialmente a partire dalla seconda metà degli anni '80 del Novecento, proseguendo sino ad oggi, incentrata sulla riscrittura di una memoria delle migrazioni che offra nuovi percorsi all'immaginario identitario argentino.

La prima stagione si apre nella cornice del positivismo e dell'estetica naturalista. Risponde alla reazione delle élites intellettuali rioplatensi allo «strappo dell'immaginario» (Gruzinski: 1988) provocato dall'imponenza di un flusso migratorio, che le narrative dell'epoca registrano con l'immagine delle inondazioni bibliche o dell'alluvione. Ciò a dire dell'impatto sugli assetti anteriori della società argentina provocato dall'arrivo di milioni di individui, peraltro in ingresso legale, in un arco di tempo relativamente breve (Rosoli, 1994; Mansi, 2006). Suscitano il flusso migratorio le politiche di costruzione nazionale progettate dai governi liberali emersi dalla stagione indipendentista consumatasi nel primo decennio dell'Ottocento. Politiche centrate sul ripopolamento, attraverso massicci contingenti di lavoratori europei, dell'immenso territorio della nazione, così da promuoverne l'ammodernamento. Se il progetto nazionale si sostiene, inizialmente, sul mito della centralità del contributo europeo al progresso civile universale, la realtà affamata, miserrima, analfabeta di migranti usciti non dalle biblioteche o dai musei, ma da campagne desertificate, pogrom, proletarizzazione, induce di fatto la reazione poderosamente e nazionalisticamente avversa della società residente. Il passaggio dal mito civilizzatore al mito babilonico è piuttosto rapido, come scrive Ainsa (2000). In questo momento della storia transcontinentale, i confini politici sono sì permeabili, ma restano potenti quelli di classe e quelli culturali. La letteratura dell'epoca riflette ampiamente questa reazione, fissandola nella produzione di stereotipi degradanti e svalorizzanti, specie nei confronti delle nazionalità migranti maggioritarie, prima fra tutte quella italiana. Questa pagina di storia letteraria, sociale e culturale è di fatto ampiamente descritta⁴.

4 Fra gli studi più significativi per ripercorrere questa pagina della storia, anche letteraria, delle migrazioni in Argentina, rinvio a quelli di Alma Novella Marani sulle *Relaciones literarias entre Italia y Argentina* (1992), Camilla Cattarulla e Ilaria Magnani, *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina* (2004), Vanni Blengino, *La Babele nella pampa. L'emigrante italiano nell'immaginario argentino* (2005), Emilio Franzina, «L'Argentina di "carta": libri, lettere e memorie di un'altra patria degli italiani», in *L'America gringa* (2008), Fernanda Elisa Bravo Herrera, *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina* (2015). Data la consistenza maggioritaria del flusso migratorio dall'Italia, è inevitabile che esso domini nelle rappresentazioni letterarie argentine di questa stagione e, di conseguenza, nella sistematizzazione teorico-critica. Per quanto riguarda la comunità ebraica, anch'essa consistente, sebbene non come quella italiana, il primo testo che raccoglie la storia della sua migrazione argentina viene scritto da Alberto Gerchunoff, oriundo di Proskurov. Si tratta de *Los gauchos judíos*, del 1910. Su Gerchunoff e sulla coeva immigrazione ebraica in Argentina, si veda anche l'ampia biografia di Monica Szurmuk, *La vocación desmesurada* (2018). L'apporto alla letteratura delle migrazioni degli autori ebreo-argentini diventerà decisamente più importante nella stagione

La seconda stagione narrativa insorge dopo alcuni decenni di silenzio letterario sulla vicenda migratoria in Argentina, nonostante essa costituisca il fondamento della costituzione demografica della nazione e considerando il persistere dei flussi, sebbene di minore intensità, nel periodo dell'*entre-deux-guerres* e tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e gli anni '70. Significativamente, è a partire dalla fine della dittatura, nel 1983, che si assiste al recupero della memoria delle migrazioni. Esso risulta consustanziale al processo di ricostruzione di una società disarticolata dalla violenza del terrorismo di Stato. Ricostruzione che coincide con il ripensamento delle origini migratorie come basamento – plurale, diasporico, dialogico – sul quale poggiare per reimmaginare la comunità nazionale. In questo percorso, gioca un ruolo centrale la nuova narrazione intessuta dalla letteratura. Attraverso di essa, si elabora la costruzione di una memoria in cui la «anomia sconfinante» del migrare (Di Cesare 2017: 137) nutre, anche metaforicamente, il processo di de-scrittura e riscrittura dell'idea di nazione. Genealogie rizomatiche, che fissurano ogni confine; nuove filiazioni, che si innestano sul corpo monocratico della storia ufficiale; transterritori che liquefanno le frontiere politiche per disegnare spazi cangianti e plurali di cittadinanza sono i motivi ricorrenti di una narritività che non solo ripensa politicamente la nazione, ma istiga un'epistemologia dell'ospitalità, delle co-appartenenze, che cura le lacerazioni prodotte dal discorso della violenza e dell'autoritarismo.

In un bell'articolo di Ilaria Magnani (2006), dedicato ai progetti di ricostruzione identitaria dell'Argentina postdittatoriale, si sottolineano gli effetti di questo cambiamento di prospettiva nella percezione dell'evento migratorio. Effetti cui concorre anche il fatto letterario, nella sua funzione di riconfigurazione di immaginari sociali e culturali. La studiosa segnala i quattro piani sui quali si dispone, in questo periodo, la costruzione di una 'buona' memoria della migrazione in Argentina. Il primo riguarda la rinnovata valorizzazione del contributo migratorio. Il secondo, la realizzazione di progetti culturali di forte valore simbolico, tesi a rafforzare la memoria collettiva e insieme a ripristinare un rapporto socialmente positivo con le origini premigratorie⁵. Il terzo riguarda l'ottica microstrutturale attraverso la quale ripensare la storia delle migrazioni, ottica che si afferma negli studi storici e sociologici e, potentemente, nella produzione letteraria. Il quarto deriva dal precedente e riguarda la valorizzazione delle storie individuali, considerata ognuna storia esemplare, dunque universale.

successiva. Si veda fra gli altri il volume *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*, del 2012, curato da Verena Volle.

5 Tra i progetti più rilevanti segnalati da Magnani, l'inaugurazione nel 2001 del Museo dell'Immigrazione nell'antico Hotel de Inmigrantes, dogana di sbarco e smistamento dei migranti in arrivo dall'Europa, confine fra Vecchio e Nuovo mondo, che selezionava gli accessi in base alle condizioni di salute, respingendo o accogliendo, ora trasformato in simbolo di una medesima pagina di storia condivisa al di qua e al di là dell'oceano.

Se si guarda alla produzione letteraria che si comincia a scrivere a partire dalla seconda metà degli anni '80 del Novecento, con prefigurazioni importanti negli anni '60 e '70, si possono osservare alcune costanti proprie della nuova narrativa argentina della migrazione, alla quale vanno riferiti autori significativi come Pedro Orgambide (1984), Antonio Dal Masetto (1990, 1994, 2011) Héctor Bianciotti (1992), Rubén Tizziani (1992), Ana María Shua (1994), María Angélica Scotti (1996), María Teresa Andruetto (1997), Griselda Gambaro (2002), María Rosa Lojo (2010), Mempo Giardinelli (2009)⁶.

Predomina, in questa narrativa, l'intreccio fra sostanza autobiografica e formato finzionale del racconto, poiché scrittori e scrittrici portano la vicenda migratoria iscritta nella loro memoria familiare in quanto discendenti di migranti (i loro cognomi lo certificano). Il narrato si proietta nell'arco di due o tre generazioni, in un processo complessivo che assiste al passaggio dall'esperienza alla memoria. Le opere, ognuna nella sua specificità stilistica, tematica, contestuale, si costituiscono come quadri di un affresco collettivo che trascorre da un vissuto di non assegnazione (proprio della prima generazione), in cui non si appartiene né al mondo lasciato né a quello al quale si giunge, ai processi di adattamento alle nuove patrie (propri della prima e seconda generazione), per completarsi sempre col senso definitivo di appartenenza (proprio delle terze generazioni). Da questa condizione di appartenenza scrivono gli autori di cui parliamo, con l'intensificarsi nel tempo del numero delle autrici, fattesi costruttrici di storia, di una storia altra: *herstory*, non più *history*. L'obiettivo comune muove dal sentirsi parte di una storia nazionale da riscrivere, vuoi per ripensare il senso della cittadinanza violato dalla dittatura, vuoi per reinventarla attraverso la riemersione della storia delle donne. I due cammini possono convergere, ma fissano in ogni caso l'origine della nazione nell'epica degli umili o delle invisibili, non degli eroi o dei padri della patria.

Il percorso intergenerazionale, costante anch'esso, certifica l'avvenuto sconfinamento, ovvero l'ingresso nel territorio dell'altro e la sua progressiva diffuminazione nel circuito dello straniero divenuto residente. È interessante notare come la fissazione dell'appartenenza, nell'arco delle generazioni, si produca nel momento in cui i discendenti dei migranti, o reali (gli scrittori) o fittizi (i personaggi), aderiscono alle organizzazioni militanti contro la dittatura o agiscono, culturalmente e politicamente, dal *gender*.

Il confine ricordato da questa letteratura non è quello politico, di fatto permeabile nella stagione delle migrazioni storiche, bensì quello psicologico e culturale. Il racconto generale mette in figura le fratture e le ricomposizioni che abitano il vissuto migratorio, compreso il confine interno a sé stessi, relativo alle proprie appartenenze originarie, personali o familiari. L'al di qua e l'al di là

6 Di questi romanzi, quelli tradotti in italiano sono solo i seguenti: Ana María Shua, *Il libro dei ricordi. A Buenos Aires perché la vita è così*, 2011, Alberobello, Poiesis; María Rosa Lojo, *L'albero di famiglia*, 2016, Salerno, Oèdipus; Mempo Giardinelli, *Sant'uffizio della memoria*, 2017, Roma, Lit Edizioni.

del confine costituiscono i poli della tensione dialettica, lacerata e lacerante, che la scrittura si incarica di far emergere, al fine di ricomporre nella sua interezza il racconto identitario.

Il primo momento di tale racconto fissa l'esperienza migratoria come esperienza iniziatica, articolata nelle fasi antropologicamente classiche del distacco, le prove, la rinascita. La prima riguarda l'uscita dal confine che circoscrive il proprio mondo. Il grande affresco, di cui le singole opere sono tasselli, instaura come scena primaria la narrazione della separazione dal conosciuto per sporgersi, restandone invasi, dallo sconosciuto. È il dominio dell'angoscia e del lutto, determinati dal processo di morte simbolica sia alla propria comunità sociale e familiare di riferimento, sia a sé stessi, perduti i referenti affettivi, culturali e spaziali (De Martino in Martelli: 2010). Tutti gli autori considerati si soffermano, in maniera più o meno accentuata, sulla rilevanza fondativa – nella condizione migrante – della fase della separazione.

Durante l'attraversamento del confine, interno ed esterno, emergono le figure della perdita (del proprio territorio, della lingua, degli affetti), imprimendo sul movimento di sconfinamento il segno di quell'«angoscia territoriale» che accompagnerà il migrante nel suo viaggio nell'altrove (Martelli 2004: 341). Lo strappo con le origini assume l'aspetto di una violenza disgregante, che disarticola gli affetti primari: l'abbandono delle madri, dei più piccoli o dei più anziani enuncia come proprio della condizione migrante quel «sapere del dolore» nominato per prima, in letteratura, da Syria Poletti, friulana sbarcata in Argentina nel 1938, in un romanzo precursore come *Gente conmigo*, pubblicato nel 1961, racconto autobiografico di eccezionale compiutezza narrativa⁷.

L'arrivo nel nuovo mondo è un evento marcato dal carattere dell'assenza. Nei sogni di Stefano, in María Teresa Andruetto (1997), il fantasma della madre Agnese si costituirà in *revenant* che testimonierà la condanna del figlio al dolore per averla abbandonata. Le perdite, le lacerazioni, lo smarrimento si sommano alla generale irricoscibilità dei nuovi *realia*, impegnando i protagonisti in complessi negoziati interni, come in Poletti, Bianciotti, Dal Masetto, Giardinelli, Andruetto o Tizziani. Il confine, culturale, affettivo e simbolico, persiste, muovendosi sino a sovrapporsi con l'intero spazio di arrivo, almeno sino a quando il percorso iniziatico non indurrà nuove riconfigurazioni del *self* (Cabibbo: 1983). In molti dei romanzi menzionati, la rappresentazione dell'Argentina reca i segni di una liminarità emotivamente irriducibile, che richiederà – nel prosieguo della vicenda migratoria – il ricorso a un gigantesco 'lavoro delle emozioni' (Bjerg 2020, 2021), provocato dai processi di adattamento, dai negoziati con le condizioni affettivamente traumatiche della partenza.

Di questa condizione traumatica, che investe la prima percezione del paese di arrivo, dunque il paesaggio dello sconfinamento, danno conto i narrati

⁷ Ne esiste la traduzione in italiano, *Gente con me*, per i tipi di Marsilio, pubblicata nel 1998.

deliberatamente figurali di autori come Poletti, Bianciotti, Giardinelli o Dal Masetto: l'Argentina è leviatano che divora padri, madri, fratelli in Syria Poletti; spazio della disintegrazione in Giardinelli, cristallizzato nel simbolo delle navi e del porto come segni dell'eterna speranza del reincontro, della ricongiunzione degli affetti divisi. In Dal Masetto è la casa transitoria, che non si giunge mai a possedere definitivamente: la protagonista, Agata, si mantiene nel sogno del rientro in patria, un ritorno cui spetta di sanare la rottura originaria imposta dall'attraversamento del confine spaziale, in origine, poi temporale, fra passato e presente. In Bianciotti, che nel suo periplo migrante tra Italia, Argentina e Francia, sceglierà di scrivere in francese, la condizione di 'confinità' (Cuttitta 2012: 10)⁸ si fa metafisica. Una metafisica del vuoto, della sospensione, della radicale incertezza caratterizzerà l'Argentina di Bianciotti, resa attraverso le immagini di una «terre sourde aux grands espoirs» (1992: 52), «néant géographique» (75), «création interrompue, à l'abandon», volto della «dispersion, de la dissolution dans le vide», «manière du néant perceptible» (190). L'oltreconfine si fa visualizzazione dell'archetipo della Caduta.

Se il nuovo racconto della migrazione è, come si diceva, restituito nella forma del racconto iniziatico, il lungo e doloroso attraversamento del confine simbolico tra proprio mondo e mondo altro sfocia successivamente nell'esposizione dei processi di riconfigurazione identitaria, che si impongono come esito sia dell'elaborazione del lutto per le perdite subite, sia della tessitura di nuovi affetti. Esempio, a questo riguardo, il romanzo di María Angélica Scotti, *Diario de ilusiones y naufragios*, narrativa della migrazione che ha il tono di un racconto mitico. L'opera viene elaborata in piena epoca dittatoriale, attraverso la raccolta, avvenuta fra il 1976 e il 1979, delle testimonianze di vita degli immigrati a Goya, nella provincia di Corrientes. A partire da questi materiali, Scotti costruisce una vicenda il cui spazio temporale copre il periodo fra il 1889 e il 1950, benché venga scritta durante il *Proceso militar*. Mentre il paese si disumanizza, il racconto propone un'epopea umanizzatrice, edificata attorno a una famiglia con padre italiano e madre basca, che si forma durante il viaggio da Barcellona all'Argentina. La madre ha già una figlia, Pura, che naviga come clandestina nascosta sotto le sue gonne. Sarà lei a scrivere una piccola storia sacra che preserva la dignità creaturale di questa famiglia migrante, che sulla propria barca discende il fiume Paranà, ascoltando lingue, racconti, culture che fanno di quell'acqua fluviale un torrente di sogni, che si elevano al di sopra della cascata di sangue fatta sgorgare dalla violenza. Il lavoro, prodigiosamente ingegnoso, visionario, anticipatore (un carrozzone per spettacoli di magia, la fondazione del primo cinematografo, i voli su mongolfiera compiuti dal padre), qualifica la vitalità di questa famiglia, fondazionale e migrante, a dire della funzione di attori sociali, attivi, produttivi,

8 Per Cuttitta, la 'confinità' è l'insieme di quelle caratteristiche che fanno di un luogo un confine, o che un luogo trae dal fatto di essere un confine». Considero la prima accezione.

modernizzatori di coloro che hanno valicato i confini del proprio mondo per inseguire speranze.

Nelle opere scritte negli ultimi due decenni si osserva un'ulteriore articolazione della vicenda migratoria, oramai fatta memoria: è, infatti, spiccata la propensione a installarsi positivamente nell'*in-between*, ristabilendo il contatto fra l'al di qua e l'al di là dell'Atlantico. I temi originari della perdita (di patrie, di lingue, di legami), della non appartenenza, del confine come frattura che disarticola identità, cambiano di segno, sostituiti dal motivo ricorrente della ricchezza derivata dalla proliferazione di radici e dal loro intreccio.

Vengono disegnate nuove mappe, generate non dai confini, ma dai passaggi. La memoria migrante costruisce ora una geopolitica propria e altra, che contrappone all'infertilità dell'ordine della nazione confinata, la sconfinata prodigalità dell'alchimia transnazionale. Romanzi come *El mar que nos trajo* (2002) di Griselda Gambaro, *Flores de un solo día* (2003)⁹ di Ana Kazumi Stahl o *Árbol de familia* di María Rosa Lojo (2010) ne sono gli esempi più riusciti. Se in Gambaro i transatlantici che trasportavano la nonna della protagonista sono ventri che partoriscono moltitudini germinanti, emblemi della connessione e non del lutto, in Lojo è la figura del corridoio ad attraversare l'Atlantico e unire la Galizia all'Argentina, fagocitando identità fluide, prismatiche, inclassificabili. Dal canto suo, Ana Kazumi Stahl si è guadagnata dalla critica argentina il titolo di «nuestra escritora transnacional» (Bujaldón de Esteves 2014) per la paradigmatica esemplificazione, tanto biografica come narrativa, del tema del capitale multiculturale come destino felicemente inarrestabile della condizione contemporanea. Figlia di madre giapponese, padre di origine tedesca, la scrittrice nasce e vive negli Stati Uniti sino a quando, nel 1995, decide di trasferirsi a Buenos Aires, abbandonando l'inglese e cominciando a scrivere in spagnolo. È una scelta che si somma alle altre radici culturali proprie del suo profilo (quella giapponese, quella tedesca, quella statunitense nella variante anglo-franco-spagnola della Luisiana, stato in cui nasce e cresce). Il romanzo lavora con resti diasporici «inter-imperiali», così li definisce Teresa Ko (2019), che circolano tra i domini di Oriente e di Occidente, dunque transemisferici. In questo incrocio di territori culturali globali, in cui la nozione di confine evapora epistemologicamente, si colloca la protagonista, Aimée, nome francese per una giovane donna di madre giapponese, sposo siciliano, che vive a Buenos Aires, arrivando da New Orleans per tornare a mettersi in viaggio sino alla cittadina di Delacroix, enclave franco-spagnola della Luisiana, in cerca del padre. Aimée non vive in maniera tesa, o contesa, le proprie proteiche radici, bensì nella naturale spontaneità del suo quotidiano, facendosi perno di una storia esemplarmente contemporanea.

Nelle storie narrate da autrici come Gambaro, Lojo o Kazhumi Stahl, dal forte autobiografismo, le figure del contatto elidono quelle originarie della

9 Il romanzo è stato tradotto in italiano nel 2004 per Sellerio col titolo *Fiori di un solo giorno*.

separazione: mari, corridoi, passaggi che non dividono, ma uniscono. Figure che si installano comodamente nella fluttuazione, nei confini mobili della transterritorialità, riprogettando i programmi civilizzatori a partire dalla de-significazione del concetto stesso di confine.

I migranti, le migranti rappresentati dal complesso di queste narrative tessono il proprio racconto nella chiave di una vittoria sulla morte: su quella morte simbolica posta in apertura della loro vicenda, provocata dalla separazione traumatica dal proprio contesto affettivo (compresa la lingua) e dal proprio ambiente di riferimento.

Il paradigma del lutto viene elaborato e trasceso, per andare a depositarsi come passato memorabile, cioè degno di memoria: lo si può ricordare, dunque narrare. La ferita, la lacerazione originaria, appartiene ad un tempo concluso, superato dal radicamento conquistato. Il racconto si fa storia di nuove nascite, rifondazioni, risoluzioni. Registra la frattura, ma la ricompone. Si costruisce, non a caso, come album di famiglia, albero genealogico, archivio di memorie trasmissibili, dicibili, attraverso una parola che non lotta contro il silenzio dell'indicibile o del trauma. Ci riferisce di confini attraversati, della prova dell'oltre superata, dell'avvenuta riconfigurazione dopo le perdite.

Soglia, non muro, questi confini, che pure contengono un'esperienza storica, oggi confliggono in modo sconvolgente con la realtà dell'esperienza migratoria in atto in altre latitudini del pianeta, a partire dalla Frontera Norte.

3. Immagini di passaggio

Le tre immagini poste qui in successione sintetizzano in modo emblematico il radicale cambiamento del registro delle rappresentazioni, quando ne sono oggetto non le migrazioni storiche, bensì quelle contemporanee.



Fig. 1. In Argentina. Le valigie - Public domain

Nella prima, si fissa lo scenario argentino: una fila di migranti sbarcati nel porto di Buenos Aires attende di caricare ciò che possiede su un treno in partenza verso la destinazione prevista. La partenza si è conclusa con un arrivo, l'arrivo con l'incipienza di una progettualità. Le valigie, piccoli ventri che contengono frammenti di vite quintessenziate, oggetti e cose sia di necessità sia di memoria, presentificano la persistenza del tracciato autobiografico dei loro proprietari, detentori di una propria storia, ancorché minima o, per così dire, 'stilizzata'. I migranti sono protesi verso un destino immaginabile.



Fig. 2. Uomini che attendono di salire su un aereo inesistente. Adrian Paci, *Centro di permanenza temporanea* 2007. Cortesia della Galleria d'arte Kaufmann Repetto.

Nella seconda, l'artista albanese Adrian Paci trattiene in immagine narrante una fila di corpi migranti oggi, sporti verso il nulla di un aereo che non c'è. Se nella precedente vengono colti l'avvenuto sconfinamento, la persistenza di una traccia biografica individualizzante (le valigie, appunto, come origine e resto della propria memoria), la possibilità del compimento auto-realizzativo, nella seconda vengono elaborati segni opposti. I migranti si confrontano con il vuoto e con l'assenza: non sono inseriti in alcun progetto politico o sociale (nulla li attende, niente ne accompagna il percorso), l'assoluto abbandono ne intaglia la condizione, ogni proprietà o traccia biografica è resa invisibile. Resta solo l'attesa, la cieca speranza, la forza della necessità e del desiderio di sconfinamento da esistenze pre-assegnate. Il loro destino resta inimmaginabile.

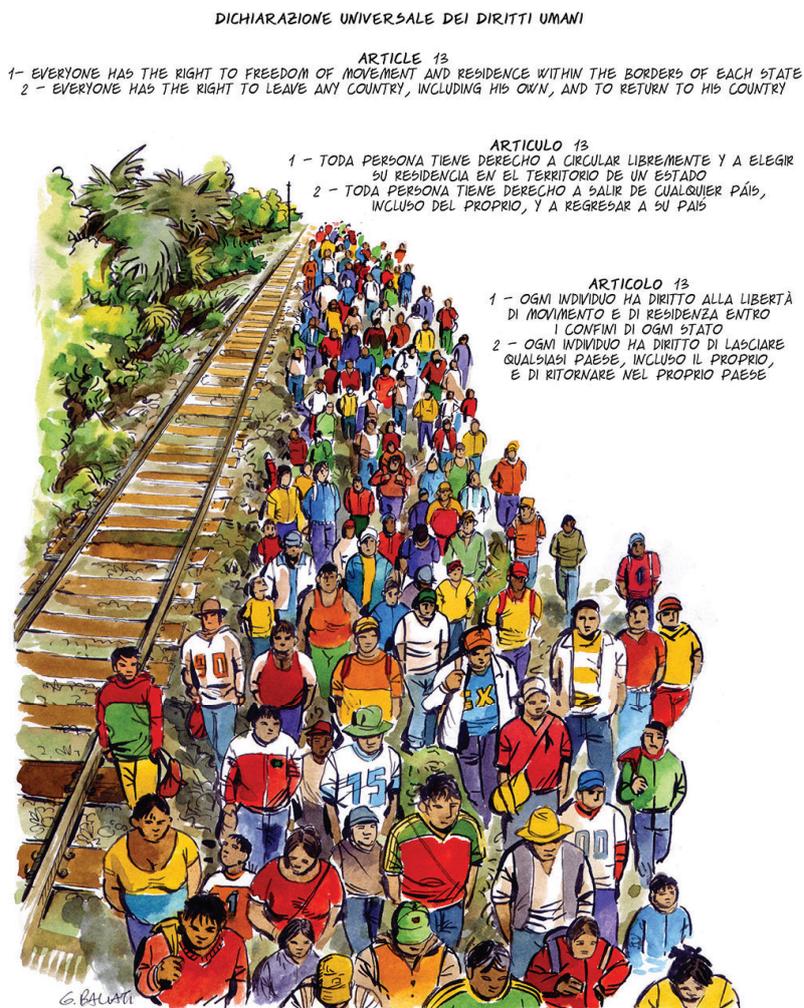


Fig. 3. Il mondo si sta muovendo – disegni narranti di Giovanni Ballati.
Cortesia dell'autore.

Nella terza, il 'disegno narrante' di Giovanni Ballati punta lo sguardo verso la *Frontera Norte*, verso un'altra fila di migranti, incalcolabili nel numero, che camminano lungo i binari del treno merci conosciuto come 'La Bestia', nome mitologico e infernale, per dire del mezzo che attendono per percorrere quell'immensa zona di confine che è l'intero Messico, dal sud al nord. Il vuoto e il pieno organizzano lo spazio simbolico dell'immagine: da un lato, i binari vuoti di un destino sospeso, affidato all'arbitrio di un mezzo di cui niente si sa, tranne della sua ferocia nel mutilare o uccidere chi cada, o nell'obbedire – facendosi luogo

di sequestro, furto, violazione – alle sole leggi delle organizzazioni criminali; dall'altro, una moltitudine in cammino, priva di qualsiasi bene, e che ciononostante si muove, incontenibile, spinta dalla sola energia della mancanza, le mani in tasca, reso lo spossessamento quotidianità incessante, camminante. Una moltitudine che si fa monito ed emblema della privazione di ogni diritto. Che accalca la propria speranza di fronte a politiche frontaliere fattesi impermeabili, forzando il percorso a svolgersi al di fuori della legge, che ha disertato il campo dei diritti umani, e all'interno delle organizzazioni di traffico criminale. I corpi ne sono merce pregiata. Corpi che Ballati rende emblema dell'inoperatività del diritto che dovrebbe proteggerli.

4. Necroconfini. Rappresentazioni dalla Frontera Norte

Per dire della violenza dei nuovi confini, il racconto della *Frontera* in Messico appare abitato da simboli, figure, significati e processi di segno opposto rispetto a quello argentino, consonando semmai con le poetiche e le politiche praticate dall'attivismo e dalle narr'azioni che si stanno elaborando nell'area del Mediterraneo, nella sua lugubre sostanza di cimitero multiculturale¹⁰.

La prima e la maggiore delle figure che abitano le rappresentazioni del confine fra Messico e Stati Uniti scritte nell'ultimo decennio è, di fatto, quella dei morti, non dei vivi come nelle narrative argentine: morti senza nome e senza volto, insepolti, cadaveri che hanno perso la qualità di corpi, nude vite precarie che incarnano, icastiche e mute, il procedere inarrestato delle necropolitiche del tardocapitalismo e del crimine. Resti che permangono a traccia di un processo di reificazione, di abuso, violazione e schiavizzazione, che macera il transito dei migranti per mondi divenuti interamente confine. Resti che sono flebile segnale di storie inaudibili, memorie impossibili, genealogie spezzate. Per queste narrative del confine, Cristina Rivera Garza, appoggiandosi in Mbembe (2003), introduce il termine di 'necroscritture': «scritture che tengono la morte per mano, che abitano il plesso della morte» (2013: 384). In un altro lavoro (Perassi 2018), ho ascrivito queste narrative a una costellazione di scritture (sonore, visuali, alfabetiche), contemporanee e latinoamericane, definendole 'nosografiche' per la volontà di catalogare e rappresentare la condizione patologica, ammalata, della *extrême contemporanéité*. Scritture che risignificano il ruolo dell'autore, che non è più sentinella nerudiana, cioè antenna poderosa che captava e amplificava la parola delle marginalità, ma angelo benjaminiano che contempla rovine, assorto nell'ascolto non della propria voce, ma delle voci d'altri, per generare

10 È dell'attivista siriano Khaled Barakeh la serie fotografica sulla morte per naufragio di ottanta siriani e palestinesi presso le coste del Libano del 28 agosto 2015. La sequenza, centrata sui corpi dei bambini annegati, ha come titolo «The Multicultural Graveyard». Viene postata dall'artista su Facebook il 29 agosto. Il 30 agosto Fb stesso la censura, cancellandola.

tessiture plurali e corali, che si stringano attorno a coloro che non fanno ritorno. Installandosi nella genealogia della Shoah, ereditandone il carattere di omaggio e commemorazione, sfidando il silenzio dei sommersi, queste narrative comprendono e semantizzano le migrazioni come «Olocausto del XXI secolo» (Monge in Santiago 2015). Lavorano con le impossibilità e i paradossi del dire il trauma e l'assenza. Si sostengono sull'azione di autori che si fanno coro, che parlano per procura, in nome di chi non più può parlare. Sono testi che si collocano nel flusso del divenire testimoni alla maniera agambeniana (1998), raccogliendo le storie e i volti dei *desaparecidos* prodotti dal confine. Il racconto, in scrittura o in immagine, si fa luogo di quella sepoltura negata, di quel rituale del lutto, che i deserti o i mari hanno reso impossibile. Per queste narrative incessanti, in cerca di resti, mormorii appena percepibili, di tracce che recuperino esistenze polverizzate dalla necrofabbrica della *Frontera*, appare del tutto appropriata la riflessione di Gao Xingjan nel discorso pronunciato in occasione dell'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura nel 2000: «Viviamo in un'epoca priva di profezie e di promesse e ciò a mio parere è un fatto positivo. Lo scrittore dovrebbe smettere di agire come profeta o come giudice, visto che molte delle profezie del secolo scorso si sono rivelate delle imposture. Ciò che lo scrittore dovrebbe fare è tornare al suo ruolo di testimone, cercando di rappresentare la verità» (2010:130).

Innumerevoli sono le opere che si costruiscono come testimonianza, cioè come prova evidente della natura spettralizzante del confine. Si tratta di opere spesso disobbedienti anche alle logiche di genere narrativo, intrecci di codici, formati, linguaggi che intendono guadagnare terreno sull'indicibile. In campo strettamente letterario, penso a quelle di Sara Uribe, *Antígona González* (2012), di Alejandro Hernández, *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) o di Emiliano Monge, *Las tierras arrasadas* (2015)¹¹. La loro immagine fondazionale, lo spazio simbolico che accoglie la narrazione, non è la terra promessa, ma l'inferno: l'inferno della *desaparición* come esito di un viaggio attraverso i circoli del cono d'ombra, della piramide capovolta che si fa figura dell'attuale programma 'civiltizzatorio'. Il confine vi si erge insuperato, muro ricoperto di croci, come nel doloroso racconto fotografico di Francisco Matas Rosa

11 Il romanzo è stato tradotto in italiano nel 2017 per i tipi de La Nuova Frontiera con il titolo di *Terra bruciata*.

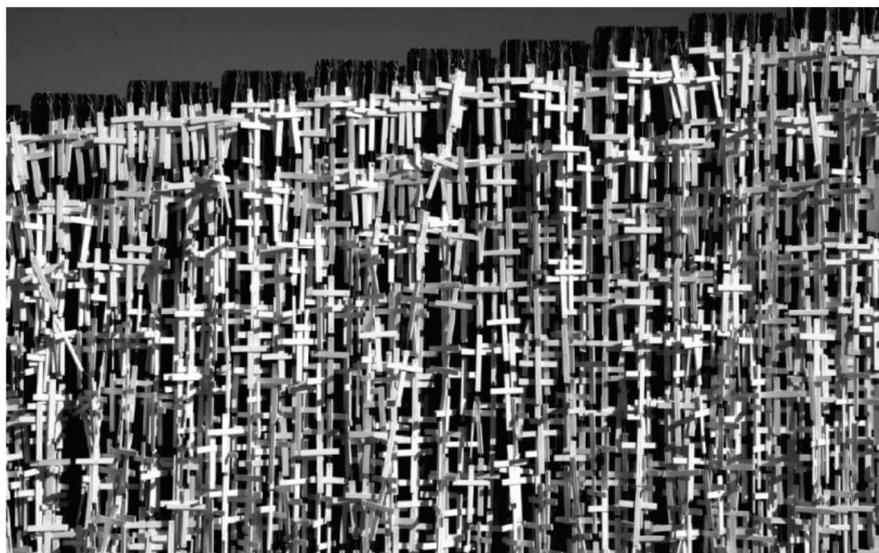


Fig. 4. Francisco Matas Rosa, Tijuana, Baja California Norte, 2010.
Cortesia dell'autore.

o di bare, come in quella di Tomás Castelazo¹².

In quanto luogo del silenzio e dell'assenza, la rappresentazione del confine ricorre a strategie interstiziali e polimodali, lavorando spesso con materiali estremamente eterogenei riuniti in collages narrativi, nei quali ogni formato espressivo è legittimato a intervenire per superare i confini simbolici dell'inenarrabile e per rendere pensabile la natura genocida dei confini reali. La parola non rinuncia al racconto. Costante è il ricorso alle forme della citazione come «richiesta d'aiuto», scrive Petrelli (2002:76), parola dell'altro che soccorre quella mancante, insufficiente, incompleta degli autori. L'ascolto, la raccolta di storie, l'assemblaggio di notizie, i rapporti delle associazioni per i diritti umani, il reportage come viaggio insieme con i migranti, sono alcune delle forme attraverso le quali i nuovi narratori della *Frontera* intendono porre i loro protagonisti come soggetto, non oggetto, che genera la narrazione.

I testi si fanno cronaca che esplora minuziosamente, coraggiosamente, la sostanza immonda della realtà frontierizzata in cui si muovono gli invisibili. Al tempo stesso, elevano la denuncia al rango di scrittura liturgica del ricordo, che restituisce trascendenza, cioè corpo e biografia individuali, alle 'vite di scarto' o, meglio, scartate, reificate.

12 L'immagine è visibile al link <https://www.artelista.com/obra/5972203118483628-ataude-scoffins.html>

L'opera di Sara Uribe ne è esempio paradigmatico. Viene scritta dopo il massacro di San Fernando Tamaulipas, a un centinaio di chilometri dal *border*, nel quale settantadue migranti vengono assassinati dai loro trafficanti con un colpo di pistola alla testa dopo essere stati torturati, tra il 22 e il 23 di agosto del 2010. Cinquantotto uomini e quattordici donne che arrivano dal Centroamerica, attraversando i cinquemila chilometri tra le frontiere al sud e al nord del Messico, reso di fatto una sola zona di confine¹³. Il massacro, lungi dall'essere il primo episodio di violenza efferata contro i migranti, tuttavia suscita un profondo impatto sulle coscienze civili, producendo la mobilitazione di intellettuali, giornalisti, attivisti, fotografi e scrittori che, accanto ai familiari delle vittime, danno vita al crescente coinvolgimento di vasti settori della cultura in Messico. Accompagnano, moltiplicano, diffondono la richiesta di giustizia, di memoria, di riparazione, mossa dai circuiti dell'attivismo e dell'associazionismo.

Sara Uribe è parte di questa mobilitazione. La sua *Antígona González* è poema, teatro e saggio, opera concettuale basata sull'appropriazione, risignificazione e riscrittura del mitema di Antigone. Costruita come un palinsesto citazionale, la maggior parte delle sue fonti è costituita da testimonianze di familiari degli scomparsi lungo la rotta migratoria, o di sopravvissuti, dalle notizie raccolte sui morti o dai giornali o dalla piattaforma *Menos días aquí*¹⁴, dal blog *Nuestra aparente rendición*, curato da Lolita Bosch¹⁵, da passi tratti da Sofocle, Judith Butler,

13 Si vedano le riflessioni di Cuttitta, fondate a partire da quelle di Newman (2006) e Balibar (2007), sull'elasticità e il continuo movimento dei confini: «I confini si contraddistinguono per la loro elasticità e il loro continuo movimento, per la loro capacità di sottrarsi ai vincoli spaziali locali [...] trasformando così interi continenti in confini e il mondo stesso in una zona di frontiera globale» (2012:17). Si veda anche Cuttitta 2007.

14 *Menos días aquí* è un progetto collettivo di conteggio extraufficiale delle morti violente in Messico, operato attraverso un blog e un account di Twitter. La piattaforma si costituisce a partire dal lavoro volontario, e spesso anonimo, di cittadini che donano ciascuno una settimana del proprio tempo per cercare notizie, a partire dalle 6 del pomeriggio, delle morti violente occorse in Messico in quella giornata, consultando la sezione di cronaca nera dei giornali online. L'intestazione del blog è la seguente: «Contamos muertes por la violencia en México. Mantenemos viva la memoria de nuestros muertos. Reclamamos paz». La stessa Uribe spiega come «il minuzioso e doloroso compito di contare morti [abbia] a che vedere con i corpi, con l'assenza e col linguaggio. Si tratta di ricomporre e stabilire, in modo succinto, nel caso del blog, o con brevità chirurgica, nel caso dei twits, il luogo esatto del ritrovamento, le circostanze e le caratteristiche di un omicidio, di un'esecuzione o di una morte. Si tratta di precisare i segni particolari, il tipo di abiti, i tatuaggi, le cicatrici, se la vittima – quasi sempre sconosciuta – portasse scarpe o fosse scalza, l'aspetto, il colore della pelle, ciò che aveva con sé o che si è sparso attorno. Si tratta di costruire con le parole un luogo di memoria che ricordi tutti i nostri corpi. Si tratta, di fatto, di nominare l'assenza e renderla visibile» («Cómo escribir poesía en un país en guerra? publicado sul numero 7, del 2017, della rivista «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane» (<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>). La traduzione è mia). In questo stesso testo, l'autrice dà conto della complessa e peculiare genesi della sua opera.

15 *Nuestra aparente rendición* è un progetto iniziato dalla scrittrice catalana Lolita Bosch, che ha vissuto a lungo in Messico. Nel 2009 decide di lanciare un blog che convocasse scrittori,

María Zambrano, Marguerite Yourcenar, Romolo Pianacci. L'Antigone che l'opera costruisce si fa ricettacolo di un coro luttuoso, che non abbandona i propri morti al silenzio della legge o della dimenticanza. Socializza il dolore – come nell'esempio fondatore delle Madri di Plaza de Mayo –, trasformando la tragedia individuale in tragedia collettiva: Antígona González non è la sovrumana e solitaria principessa di Tebe in cerca di Polinice, bensì la sorella di Tadeo, migrante fra i migranti *desaparecidos*, lei sorella fra le sorelle in cerca dei cadaveri dei propri scomparsi, per dare loro sepoltura, restituire nomi ai pochi resti trovati. Nel poema/prefazione/prosa/monologo introduttivo, dal titolo «Istruzioni per contare i morti», Antigone si presenta investita di un protagonismo prismatico, che comprende la trans-figurazione dell'autrice in moltitudine: colei che scrive è la volontaria che cerca i morti attraverso il blog e il twitter di *Menos días aquí*, volontaria fra le molte che si fanno memoria e voce dei familiari che cercano i propri morti, l'insieme stretto in una sola alleanza, etica, affettiva, politica, in un solo volto, in un solo gesto. La comunità attiva che sostituisce l'assenza della legge e dello Stato. Creonte è di fatto l'unica figura assente. Queste sono le istruzioni date da Antígona nella sua *ouverture* che è manifesto:

Primo: le date, così come i nomi, sono la cosa più importante. Il nome al di sopra del calibro dei proiettili.

Secondo: sedersi di fronte a uno schermo. Cercare le notizie sulla violenza in tutti i giornali online. Preservare la memoria di coloro che sono morti.

Terzo: contare innocenti e colpevoli, sicari, bambini, militari, civili, autorità, migranti, trafficanti, sequestratori, poliziotti.

Contarli tutti.
Nominarli tutti per dire: questo corpo potrebbe
Essere il mio.

Per non dimenticare che tutti i corpi senza nome
Sono i nostri corpi perduti.

intellettuali, accademici, giornalisti per manifestare contro la violenza e per la pace. Dopo il massacro di San Fernando, il blog si trasforma in una pagina più strutturata, per generare riflessione, coscienza, critica e dibattito. Dopo un anno di attività, l'editore Grijalbo si offre di raccogliere in un libro una selezione degli articoli pubblicati. Con i proventi del libro, vengono finanziate borse di studio per i figli delle donne assassinate a Ciudad Juárez. A questo link, il blog: <http://nuestraaparenterendicion.com>

Mi chiamo Antígona González e cerco fra i
Morti il cadavere di mio fratello.¹⁶

Contro le logiche dei necroconfini, generatrici di morte; contro la violenza che li semantizza; contro l'elasticità della frontiera, spazio di delimitazione fagocitato in spazio di esclusione che coincide con l'intero territorio nazionale, l'opera di Uribe erige una poetica degli affetti come politica comunitaria, nella quale il principio di speranza viene trasceso nel principio di responsabilità, di presa in carico del 'dolore degli altri' (Sontag 2003). La de-significazione dell'epistemologia del confine passa per la costruzione di un'epistemologia alternativa, fondata su una cultura della non violenza, che si configuri come pratica soggettiva e collettiva. Nel dialogo immaginario col fratello scomparso, Antígona, dopo aver attraversato l'inferno del corpo-confine della nazione (commissariati, obitori, discariche, campagne, fosse comuni), dichiara il progetto etico e politico di cui è emblema: «Tadeo, io non sono nata per condividere l'odio/ Desidero l'impossibile: che la guerra cessi / che si costruisca insieme, ognuno dal proprio luogo». L'anomia sconfinante del migrare tende alla radicale confutazione del paradigma civilizzatore contemporaneo, indicando l'urgenza di un altro ordine della cultura.

Nelle opere di Alejandro Hernández e di Emiliano Monge la rappresentazione del confine, della sua natura 'elastica', si avvale in modo esplicito della metafora dell'inferno, costruendosi attorno all'eloquente ripresa dell'allegoria dantesca.

Per cinque anni Alejandro Hernández ha percorso le rotte migratorie in Messico, Centroamerica e Stati Uniti, ha dialogato con centinaia di migranti clandestini e ha preso parte della Commissione governativa che ha redatto la prima relazione pubblica sul loro sequestro e scomparsa.¹⁷ La sua testimonianza, insieme con le voci e i racconti di infiniti altri testimoni, confluisce in un romanzo che ne raccoglie i destini, raccontandone il viaggio appesi alla 'Bestia', merci, vite nude, precarie, schiavizzate, vendute, assassinate dai trafficanti di corpi.

Un'epigrafe apre la narrazione: «Dejad, todos los que entráis, toda esperanza. Dante Alighieri / Inscrición a la entrada del infierno / Infierno III, 9 / *Divina*

16 La traduzione è mia. Il testo è peraltro disponibile in spagnolo in Creative Commons: <https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/06/antc3adgona-gonzc3a1lez.pdf>.

17 Altro resoconto dall'inferno sono le cronache del giornalista salvadoregno Óscar Martínez raccolte in *Los migrantes que no importan* (2013), inchiesta orale, poi confluita in quattordici articoli pubblicati sul primo quotidiano online dell'America Latina «El Faro.net», infine in libro. Vincitore nel 2008 del premio messicano Fernando Benítez per il giornalismo e, nel 2009, dello Human Rights Price dell'Università di El Salvador, Óscar Martínez – fra il 2009 e il 2014 – segue i migranti nel loro movimento verso la *Frontera Norte*, per documentare – con straordinario coraggio – la ferocia del trattamento cui sono sottoposti per la latitanza e collusione dello Stato. Il libro è stato tradotto in italiano da Fazi col titolo *La Bestia* (Roma, 2014).

Commedia» (Hernández 2013). Citazione per eccellenza, quintessenza della citazione, perigrafia che occupa il vuoto su cui si sporge la scrittura, l'epigrafe, scrive Compagnon, «c'est la place du mort, de la manque: et l'on ne met plus d'épigraphe que sur les monuments funéraires» (Compagnon 2016:36). Non c'è bisogno di altra menzione alla *Commedia*. Il verso si fa emblema dell'attraversamento del confine. Raddensa la sua estensione: l'intero viaggio avverrà entro un mondo-confine, terra della pena infinita, dell'illimitato tormento cui verranno sottoposti i migranti. Non viaggio migratorio, ma viaggio agli inferi, non allegorico, ma reale. A differenza della *Commedia*, non c'è alcuna corrispondenza tra il castigo e la colpa. La logica retributiva della *Commedia* si spezza, imponendo l'avvento del suo contrario, ovvero la radicale mancanza del senso: l'esperienza non è orientata dalle categorie dell'immaginabile, bensì da quelle dell'inimmaginabile. Ciò che seguirà sarà glossa di quel monumentale sapere del dolore che è il sapere di questi migranti, che muoiono nei deserti del nord, muri naturali verso i quali la barriera artificiale li forza, in cerca di un passaggio drammatico:

Tutti sanno che i migranti muoiono alla frontiera con gli Stati Uniti, non è un segreto, solo che a nessuno importa. Non è una morte rapida, ma lenta, una morte che prosciuga ogni capacità di resistenza, il corpo, la coscienza, fino a quando il migrante perde la lucidità, viene reso folle dal sole o dal freddo, si smarrisce, cammina in tondo, delira, si sente asfissiare, si rende conto di star morendo, anche se rimane vivo ancora per ore, le labbra secche, la pelle lacerata, il cuore che scoppia, i ricordi confusi, i polmoni sul punto di scoppiare, sino a quando subentra la rassegnazione. Si accascia appena trova un po' d'ombra, attendendo la fine. Se riesce, e ha con sé ciò che serve per farlo, scrive il suo saluto di addio, altrimenti prega, si affida, chiede aiuto per i suoi familiari, mentre il sole secca le ultime gocce della sua vita o il freddo della notte gli strappa gli ultimi rantoli. Se la vittima ha fortuna, qualcuno ne troverà il cadavere qualche giorno dopo e magari avviserà la famiglia, oppure no, forse resterà lì, divorato, scomparendo poco a poco, o andrà a finire nei cimiteri degli sconosciuti, e nessuno saprà mai dove sono i suoi resti (Hernández, 2013:309)¹⁸.

In Alejandro Hernández, l'intero intreccio si costruisce sulla raccolta, da parte dell'autore, delle testimonianze e delle storie ascoltate durante le sue missioni. Le rielabora in un racconto fittizio centrato sulla figura di Walter, giovane honduregno, migrante metonimico che attraversa l'inferno, collettore narrativo e plurale di una vicenda collettiva, il cui racconto si avvale di una grammatica della prima persona plurale, non singolare. Il testo si fa repertorio dell'inarchiviabile, di ciò che resiste, eccedendolo, al silenzio necrofago dello Stato-confine. Anche qui, come in Uribe, se questo stesso Stato ha decretato la morte violenta di chi ha voluto attraversarlo, il racconto gli si oppone, edificandosi attraverso

18 La traduzione è mia.

la parola degli invisibili: l'indocilità dei loro corpi spettrali scardina l'ordine delle nazioni.

Anche il romanzo di Emiliano Monge, *Las tierras arrasadas*, tematizza la migrazione dal Messico verso gli Stati Uniti, i corpi residuali, rifiutati, che disabitano il mondo. Ad abitarlo è piuttosto la narco-fabbrica come necro-fabbrica, lucifero che sostiene il racconto. Rispetto all'abbondante insieme di scritture della migrazione, *Las tierras arrasadas* sviluppa un tema inedito, poiché colloca – in posizione dominante nell'economia testuale e accanto alle vittime – gli aguzzini, cioè coloro che oliano gli ingranaggi dei macchinari di compravendita della morte, che controllano il corpo-confine della nazione e le 'merci' che vi transitano. I protagonisti di questo orrore hanno nomi resi possibili dallo scenario cimiteriale di cui sono emblema. Si chiamano Epitafio, Estela, Mausoleo, Osaria, Ausencia, Sepulcro, Cimitera, Esequio, Hipogeo.

Divisa in tre libri, come la *Commedia*; scandita in tre giorni, come la *Commedia*, la narrazione si eleva quale canto funebre in memoria dei corpi martiri dei migranti, un canto che è coro tragico costruito sulle citazioni, o alternate, o congiunte, di 49 versi della *Divina Commedia* e di altrettante testimonianze tratte dalle relazioni della Commissione Nazionale per i Diritti Umani, la Commissione Interamericana, Amnesty International, il rifugio Hermanos en el Camino, l'associazione Las Patronas, la Casa del Migrante, Médecins Sans Frontières, la Casa del Bambino Migrante. Non segnalate dalle virgolette, ma dal corsivo, le citazioni da un lato sottolineano la rinuncia al diritto d'autore, acquisendo in continuità enunciativa molteplici autori; dall'altro, e di nuovo, consentono l'amplificazione corale della voce narrante, oltrepassando i confini della rappresentazione dell'indicibile: «*Come quando la nebbia si dissipa, / e lo sguardo a poco a poco raffigura / ciò che cela l'vapor*, coloro che vengono da altre patrie ma non da altre lingue riconoscono la canzone che viene cantata sopra loro e ed è così che comprendono che *dovranno lasciare ogni speranza*» (Monge, 2015: 218).

Nel romanzo di Monge una sapiente dialettica interdiscorsiva costruisce un palinsesto di citazioni, nel quale il verso dantesco eternizza la pena degli umili e dei dimenticati. Li redime dalla propria condizione di cosa, di mercanzia, consentendo un atto di sepoltura degna, grazie alla liturgia celebrata dall'alto magistero della parola poetica. Se il confine ha decretato interdotta l'umanità della persona, la letteratura torna a ripristinarla, facendosi spazio incarnato di un'ermeneutica dell'ospitalità (Ricoeur 2013), specchio del volto d'Altri (Lévinas 2016), narr'azione che produce simbolicamente giustizia, in segno e denuncia della sua assenza.

Convergenndo su una medesima poetica e una stessa politica della responsabilità per l'altro, le narrative della migrazione in Messico dell'ultimo decennio articolano la gamma di possibilità espressive offerta da una testimonialità

di «seconda mano» (Givoni 2011; Perassi 2017)¹⁹, che mette al centro i tropi dell'orrore. È emblematico che nei racconti visuali ricorra un oggetto costitutivo del patrimonio traumatico formatosi a partire dalla memoria della Shoah: le scarpe²⁰. Autentica arci-immagine, forse la più sinistramente cumulativa nel rappresentare l'industria genocida della morte nei lager, essa si è iscritta in modo permanente nell'immaginario testimoniale, data la sua forza elocutiva. Funziona come evidenza storica e icona memoriale che capta la rottura, la disgiunzione fra *bios* e *zōé*. Le scarpe rinviano ai corpi mancanti, spettrali, poiché continuano a conservare la forma di coloro che le portavano, che esistettero e sono ora dissolti, che dovrebbero essere lì, ma che più non sono. Forma senza contenuto, dicono della disarticolazione radicale fra corpi ed esistenze.

Nella memoria degli stermini, le scarpe tendono a una medesima disposizione figurativa: impilate ed esposte nella loro quantità, segnalano la massività della violenza e si convertono in prova della morte di un corpo collettivo incommensurabile, della sua biografia unanime e tragica, anonima e universale.

19 Per «second hand testimony», distinguendola da quella di prima mano, Givoni intende quella che affiora, soprattutto a partire dagli anni '60 e '70, attraverso l'attività delle Ong. Per procurare prossimità con vittime distanti, gli operatori delle Ong hanno prodotto e producono dati, documentazione delle violazioni, scritti autobiografici, immagini della sofferenza, dichiarazioni, relazioni che raccolgono il racconto delle vittime. Riprendendo Didier Fassin e Richard Richtman, Givoni precisa: «[...] humanitarian organizations replace the first hand testimony by partnership who report what they have seen and heard» (2011:162). Givoni pone l'accento sulla natura aperta della testimonianza e sul processo del «becoming a witness» come nuovo aspetto della testimonialità contemporanea, che sviluppa il gesto dell'ascolto e della trasmissione del racconto traumatico. Dal canto mio, ho esteso tale nozione a quell'insieme di narrative latinoamericane scritte da soggetti postumi, che non hanno vissuto l'evento traumatico e tuttavia ne configurano e trasmettono la memoria attraverso autori divenuti testimoni (Perassi 2017). Un ulteriore esempio di questa nuova e incalzante pratica della testimonialità, oltre alle opere sin qui menzionate, artistiche e letterarie, è dato dal testo di Flaviano Bianchini, *Migrantes. Clandestino verso il sogno americano*, del 2015. Bianchini, giornalista e indomabile attivista italiano, è penetrato clandestinamente in Messico dalla *Frontera sur*, cioè dal Guatemala, e ha attraversato tutto il paese aggrappandosi alla 'Bestia', facendosi migrante. Ha assunto il nome fittizio di Aymar Blanco, si è finto peruviano e ha lasciato a casa il passaporto, in modo da vivere in una condizione di illegalità, esponendosi in prima persona alla mancanza di protezione. Il corpo di Bianchini, posto al centro dell'esperienza e della sua rappresentazione, funziona alla maniera degli 'archivi incarnati' di cui parla Zaccaria (2016), memoria che custodisce la lingua inarticolata delle emozioni e dei saperi accumulati nel viaggio. La peculiare testimonianza di Bianchini diventa *graphic novel* disegnata da Giovanni Ballati (2018), consentendo la maggiore circolazione, presso altro pubblico, attraverso altri canali, della testimonianza stessa.

20 Mi sono soffermata su questa immagine in un lavoro precedente su oggetti-testimoni in contesti di violenza, dal quale riprendo alcune argomentazioni. Cfr. Perassi 2020.



Fig. 5. Block 5: “Material evidence of crime”.
Auschwitz Muzeum – CC-BY-SA 3.0 License.

Sogliono presentarsi come tumulo e cumulo, per dire della sinistra aritmetica delle tanatopolitiche, e al tempo stesso certificano un lutto senza fine, che eccede continuamente ciò che può essere messo in parola ed in forma. Mute, inerti, ogni paio differenti, vuote della persona, sono l'immagine finale degli assenti, il resto irriducibile delle loro tracce.

Come osserva Huyssen (2002), i tropi dell'orrore concentrazionario si decentreranno verso la rappresentazione di altri genocidi, all'interno del movimento transnazionale dei discorsi della memoria. Sono ricorrenti, di fatto, le rappresentazioni della *Frontera* abitate dal *nomos* dello sterminio. Le narrative visuali, come dicevo, ne sono esempio significativo. In esse, l'immagine delle scarpe circola come testimonianza dell'annientamento del progetto di vita dei migranti in cammino verso il confine. Restituiscono, insieme con l'evidenza storica del morire che agisce questo stesso confine, l'effetto della morte nei vivi, costituendosi in simboli del loro muoversi nei territori dell'assenza, in cerca dei loro scomparsi.

Con questo significato, l'immagine delle scarpe compare in modo eloquente nel libro, in origine concepito come altare virtuale, *72 migrantes.com* (2011), a commemorazione del massacro di San Fernando²¹, attraverso le foto narranti di

21 Il libro nasce come progetto organizzato dalla giornalista Alma Guillermoprieto, che riunisce scrittori, giornalisti, attivisti, politologi, artisti, fotografi, musicisti in omaggio ai settantadue migranti assassinati a San Fernando. Ciascuno dei partecipanti ha composto un testo – uno per ciascuna vittima –, accompagnato da altrettante fotografie. Alcuni testi contengono informazioni su migrazioni e violenza. Altri collocano la migrazione nel contesto globale. Per

Ricardo Ramírez Arriola, Daniela Rea e Javier García. Certificano il cammino infinito, lo spossessamento e l'abbandono, dando prova di quella crisi dell'abitare in cui precipita la circostanza dei migranti, impossibilitati alla sosta, al ricovero, al raggiungimento di una casa che sia stabile, definitiva.

Anche nella mostra *Huellas de la memoria*, del 2016, progettata dallo scultore Alfredo López Casanova come tributo alle migliaia di *desaparecidos* della *Frontera*, itinerante fra Messico, Inghilterra, Francia, Italia, Germania e Giappone, soggetto reale e simbolico sono le scarpe donate all'artista dai familiari. Sulle loro soles vengono incisi non solo i dati essenziali della biografia degli scomparsi, ma anche i messaggi che madri, padri, amici, fratelli vorrebbero mandare loro: «Cerco mio figlio. Questo cammino è di molte lacrime e di resistenza fino a quando non ti troverò. Mamma», ne è un esempio straziante. Le soles vengono verniciate in verde, in modo da funzionare come timbri che, simbolicamente, possano imprimere lungo il cammino la traccia di una disperazione, ma anche di una speranza: scarpe consumate, logorate, deformate dall'essersi mosse per ministeri, cimiteri, ospedali, obitori, carceri, fosse, discariche, rive di fiumi, strade impervie, senza aiuto né mezzi se non la forza degli affetti. Lo Stato-confine, le sue geografie pubbliche, amministrative, sanitarie, naturali sono lo spazio dell'assenza e del silenzio della legge, attraversato e marchiato da queste orme clamorose, tali perché reclamano giustizia, coscienza, presa in carico, visibilità della tragedia. Le orme, nel loro diffondersi attraverso le varie pagine specchio della rete, si moltiplicano al di là di ogni frontiera, enunciando la persistenza della vita nonostante il necroconfine.

la maggior parte, però, contengono i ritratti delle vittime, o elaborati a partire dal dialogo coi familiari, o immaginari (nel caso la vittima sia rimasta sconosciuta). Quando è sorto, il progetto consisteva in un sito web. Cliccando sull'icona "Los 72 que murieron", si poteva leggere la biografia reale o immaginata di ognuna delle vittime. Nella finestra "Descargar canciones" si poteva ascoltare la musica donata dagli autori che partecipavano al progetto. Si potevano anche fare "Donaciones" per contribuire all'alimentazione e cura dei migranti. Oppure era possibile "Dejar una rosa en el altar". Il progetto si è successivamente trasformato in libro, pubblicato nel 2011 dall'editore Almadía di Oaxaca e, più tardi, il sito è stato chiuso.

scomparsi, lungo le quali discendono scarpe che sono vascelli funerari, monumentali, liturgici:



Fig. 8. Lourdes Almeida, *Tierra ignota. Zapatos de migrantes* Cortesia dell'artista.

Altra figura ricorrente nelle rappresentazioni del necroconfine è l'enumerazione del nome dei morti, generatrice di una retorica dell'accumulazione, che torna a restituire l'evidenza dell'orrore in atto. Elencare corrisponde a scomporre l'insieme nelle sue parti, consentendone la percezione analitica (Mortara Garavelli 1997:216). Indice della persona nella sua unicità, attributo essenziale nel definire il soggetto in quanto tale, il nome proprio perduto è segno della perdita radicale di questo stesso soggetto. Il ritorno del nome come ritorno dell'autobiografia, come parte individuabile e individualizzabile di un insieme più vasto, è nucleo di una poetica che intende riparare la destituzione del soggetto operata dal necro-confine, tornando a istituire la storicità, l'identità della persona. «If your body cannot be named, however, then it is just a corpse. It is a corpse that is less than human, it is a thing. While this thing waits to be claimed, you will become something else in this world: you will be called Missing. There is no ritual for mourning the unclaimed. There is no paying of respects for unmarked graves», scrive la scrittrice e attivista etiopica Maaza Mengiste. L'assenza del nome equivale all'impossibilità del lutto, di una tomba dalla quale articolare il ricordo.

Come atti commemorativi di restituzione e di riconoscimento, come sepolcri necessari per consentire i rituali di congedo che siano ponte che ripristinano la continuità della vita e della morte, si costituiscono dunque quelle opere che riprendono la figura dell'enumerazione dei nomi propri dei migranti morti. Esempio la poesia sonora di Luz María Sánchez, artista di Guadalajara, dal

titolo 2487²². L'opera consiste nella registrazione dei 2487 nomi di altrettante persone trovate morte nella *Frontera Norte*. Ognuna viene menzionata attraverso il proprio nome. Come commenta Jennifer Davy (2006), quest'opera sonora a otto canali cresce lentamente verso un campo uditivo percepibile, nel quale i nomi sono generati da diverse posizioni, segnalando i diversi movimenti attraverso la frontiera. Intercalati da periodi di silenzio, alcuni nomi vengono pronunciati in modo isolato, mentre altri suonano come anelli di una catena. Alcuni si sovrappongono. Il ritmo mutevole che li nomina interrompe qualsiasi senso di ripetizione, la monotonia seriale di un elenco. Si tratta di un modello aleatorio che alterna momenti di contemplazione a momenti di ansia. Il fatto di non poter ascoltare tutti i nomi sottolinea «la inmensidad y la gravedad de lo que está siendo clamado, no solo exclamado» (Davy 2006).

Nel configurarsi di una memoria transnazionale dei necroconfini, spicca la circolazione, fra gli altri, dello stilema dell'enumerazione dei nomi, proprio della tradizione funeraria e memorialistica²³. Ne è esempio il video di Dagmawi Ymer, *Asmat-Nomi*, del 2014, per ricordare la strage delle vittime avvenuta il 3 ottobre del 2013 al largo delle coste di Lampedusa, nel quale tutti i nomi degli scomparsi vengono pronunciati, sovrascrivendo le immagini. Nel testo di presentazione, si legge:

In un attimo, in un solo giorno, il 3 ottobre 2013, tanti giovani che si chiamavano Selam “pace”, oppure Tesfaye “speranza mia”, ci hanno lasciato. Diamo i nomi ai nostri figli perché vogliamo fare conoscere al mondo i nostri desideri, sogni, fedi, il rispetto che portiamo a qualcuno o a qualcosa. Gli diamo nomi carichi di significati, così come hanno fatto i nostri genitori con noi. Per anni questi nomi, con il loro carico di carne e ossa, sono andati lontano dal luogo della loro nascita, via dalla loro casa, componendo un testo scritto, un testo arrivato fino ai confini dell'Occidente. Sono nomi che hanno sfidato frontiere e leggi umane, nomi che disturbano, che interrogano i governanti africani ed europei. Se sapremo capire perché e quando questi nomi sono caduti lontano dal loro significato, forse sapremo far arrivare ai nostri figli un testo infinito, che arrivi ai loro figli, nipoti e bisnipoti. Malgrado i corpi che li contenevano siano scomparsi, quei nomi rimangono nell'aria perché sono stati pronunciati, e continuano a vivere anche lontano dal proprio confine umano. Noi non li sentiamo perché viviamo sommersi nel

22 L'opera può essere ascoltata al link <https://www.diaspora2487.org>. Da esso si risale a un'ulteriore pagina nella quale è contenuto l'elenco dei migranti con i loro nomi e, laddove possibile, la loro età e luogo di provenienza. http://1n19qwy20q2jg1kl3d0tprhkg.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2016/09/2487_Names.pdf

La poesia sonora è parte di una personale dell'artista dal titolo *diaspora I / II* (6 giugno-10 settembre 2006)

23 Si ricordi che il nome del museo dell'Olocausto Yad Vashem, sulla sommità del Monte della Memoria, nella zona occidentale di Gerusalemme, significa “un memoriale e un nome”. Viene dal libro di Isaia 56:5, dove Dio dice, «concederò nella mia casa e dentro le mie mura un memoriale e un nome ... darò loro un nome eterno che non sarà mai cancellato».

caos di milioni di parole avvelenate. Ma quelle sillabe vivono perché sono registrate nel cosmo. Le immagini del film danno spazio a questi nomi senza corpi. Nomi carichi di significato, anche se il loro senso è difficile da cogliere per intero. Siamo costretti a contarli tutti, a nominarli uno per uno, affinché ci si renda conto di quanti nomi sono stati separati dal corpo, in un solo giorno, nel Mediterraneo²⁴.

Si noti come il gesto di «contarli tutti» ripercuota le «Istruzioni per contare i morti» già in *Antígona González* di Sara Uribe. Gli effetti del *border critical thinking* messicano e latinoamericano, con le sue epistemologie e le sue poetiche, sensore e detonatore di nuovi paradigmi concettuali e rappresentativi, sono chiaramente percepibili nel costituirsi di quel territorio che Paola Zaccaria definisce il MediterrAtlantico (2016), percorso da analoghi stilemi in contagiosa circolazione. Relativamente alla figura del nome, si consideri anche l'installazione *Palinsesto* (2018), dell'artista colombiana Doris Salcedo, esposta nel Palacio de cristal del Parque del Retiro a Madrid. Dal pavimento, che simula la sabbia del fondo del mare, sorgono delle gocce d'acqua che lentamente si uniscono sino a formare i nomi di uomini e donne annegati nel Mediterraneo nel tentativo di arrivare in Europa, nomi recuperati attraverso la ricerca d'archivio dei collaboratori dell'artista. La stessa poetica dell'enumerazione è nell'installazione dell'artista turco Banu Cennetoglu *The List*, realizzata fra il 2002 e il 2020, cioè in continua espansione, che raccoglie i nomi di 34.361 rifugiati, migranti e richiedenti asilo, morti negli ultimi trent'anni mentre cercavano di raggiungere l'Europa²⁵. Sull'importanza di identificare i morti, restituendo loro nome, dunque identità, non può essere dimenticato lo straordinario lavoro di Cristina Cattaneo e del laboratorio di antropologia e odontologia forense Labanof, i cui obiettivi etici sono perfettamente definiti in *Naufraghi senza volto. Dare nome alle vittime del Mediterraneo* (2018), narrativa testimoniale dell'attività svolta a partire dal naufragio del 3 di ottobre del 2013 al largo delle coste di Lampedusa²⁶.

24 Il video è stato realizzato dal Comitato 3 ottobre, in collaborazione con l'Archivio delle memorie migranti, la campagna Verità e giustizia per i nuovi desaparecidos e il sostegno di Open Society Foundation, Amnesty International Italia, Emmaus e la Chiesa di San Nicolò dell'Arena. È disponibile al link <https://www.archiviomemoriemigranti.net/film/co-produzioni/asmat-nomi/>.

25 *The List* è stata stampata, distribuita ai passanti in varie città, in prossimità di scuole o luoghi sensibili. Esposta alla Biennale di Liverpool nel 2018, lungo la strada, viene deturpata da vandali. La versione più recente del lavoro è stata pubblicata come supplemento speciale di «The Guardian» in concomitanza col World Refugee Day del 20 giugno 2018. Nel 2017 è a Milano, pubblicata nel catalogo *La terra inquieta* dell'omonima mostra alla Triennale (28 aprile – 20 agosto 2017). L'artista lavora con elencazioni, ricollocazioni, archivi, facendo un uso peculiare della carta stampata.

26 Anche questo racconto è ascrivibile al campo delle «second hand testimonies».

5. Conclusioni

Da questa rassegna, peraltro parziale, appare evidente come le rappresentazioni contemporanee delle migrazioni che ho posto sotto osservazione si ascrivano a una genealogia narrativa e figurativa che si muove nel campo delle narrative dello sterminio. Una genealogia che passa, nel caso latinoamericano, attraverso la sfida già rivolta dalla parola e dall'immagine al dominio dell'inenarrabile istituito dalle pratiche *desaparecedoras* delle dittature del Cono Sur.

Nelle nuove narrative argentine delle migrazioni storiche, la percezione della vicenda migratoria è riconducibile alla tipologia di un percorso iniziatico che, dall'evento traumatico della separazione dai legami primari, conduce a una riconfigurazione identitaria, sebbene complessa, nella società e cultura di arrivo. Il confine si mostra nella sua natura di istanza trasformativa, segnalando nel migrare l'attraversamento di spazialità e temporalità differenti, per le quali è necessario operare in termini di negoziato identitario, processi di adattamento emotivo e affettivo, risemantizzazione delle origini. La vicenda migratoria avviene entro una cornice di legalità. Ciò le consente di farsi percorso di vita che produce, nell'arco della sua evoluzione transgenerazionale, l'evaporazione della nozione di confine come limite o barriera e la sua risignificazione come zona di contatto, ove proliferano identità mobili, rizomatiche, arricchite.

Nelle narrative messicane contemporanee, di contro, domina l'equivalenza fra percorso migratorio e percorso di morte. Il racconto non cattura più un processo di trasformazione identitaria, bensì il suo contrario: la destituzione dell'umanità del soggetto operata dall'industria criminale dei corpi migranti. Il silenzio della legge, l'imbarbarimento delle politiche frontaliere, il ripiego dello Stato, il conseguente controllo del territorio da parte del narcotraffico, la predominanza della narrativa securitaria oltre-confine, vengono denunciati come sostanza che produce la *Frontera* in quanto luogo della negazione della vita. La parola e l'immagine si fermano in un tempo privo di evoluzione: il tempo della morte come tempo assoluto, che non scorre, che cancella il prima e disabilita l'immaginazione del dopo. Il confine è mondo. Il suo attraversamento non registra dinamicità, cambiamento, ma fissità, stasi nei circoli di un inferno senza uscita. La diserzione delle istituzioni è radicale, sostituita dalla sola azione umanitaria, compresa quella della letteratura, dell'arte, della cultura. Un'azione fondata, insieme con l'etica della cura, sulla consapevolezza che l'attuale paradigma del confine mette in discussione l'intero paradigma di civiltà.

Bibliografia

- AA.VV., 2011, *72 migrantes.com*, Oaxaca, Editorial Almadía.
- AA.VV., 2019, *Arte y activismo en América Latina*, «Revista Index» 8, <https://edipuce.edu.ec/revista-index-08-arte-y-activismo-en-america-latina>.
- Agamben G., 1998, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ainsa F., 2000, *Entre Babel y la Tierra Prometida. Narrativa e inmigración en la Argentina*, in *Amérique Latine. Histoire et Mémoire*, «Les Cahiers ALHIM» 1 <https://journals.openedition.org/alhim/87>
- Andruetto M.T., 2004, *Stefano*, Buenos Aires, Sudamericana (1997).
- Antivilio J., 2018, *Ni victimxs, ni pasivxs, si combativxs. Visualidades feministas, autorrepresentación de cuerpos en lucha*, «Anales de la Universidad de Chile» 14: 331-353 <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/51159>
- Balibar E., 2007, *Europa paese di frontiere*, Lecce, Pensa MultiMedia.
- Bianchini F., 2015, *Migrantes. Clandestino verso il sogno americano*, Pisa, bfsedizioni.
- Bianchini F. e Ballati, G., 2018, *Migrantes. Verso il sogno americano*, Brescia, Shockdom.
- Bianciotti H., 1990, *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, Grasset.
- Bjerg M., 2019, *Lazos. La inmigración, el matrimonio y las emociones en la Argentina entre los siglos XIX y XX*, Bernal, Ediciones de la Universidad de Quilmes.
- Bjerg M., 2021, *Emotions and Migration in Argentina at the Turn of the 20th Century*, London, Bloomsbury Publishing PLC.
- Blengino V., 2005, *La Babele nella "pampa". L'immigrante italiano nell'immaginario argentino*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Bosch L. 2011, *Nuestra aparente rendición*, México, Editorial Grijalbo.
- Brambilla C., 2015, *Il confine come borderscape*, «Rivista di Storia delle Idee» 4.2 : 5-9.
- Bravo Herrera F.E., 2015, *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Teseo.
- Bujaldón de Esteves. L. (2014), *Anna Kazumi Stabl: nuestra escritora transnacional*, «Revista de culturas y literaturas comparadas» 5 <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/13191>
- Cabibbo P., 1983, *Sigfrido nel Nuovo Mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*, Roma, La Goliardica.
- Cattaneo C., 2018, *Naufraghi senza volto. Dare un nome alle vittime del Mediterraneo*, Milano, Raffaele Cortina Editore.
- Cattarulla C. e Magnani, I., 2004, *L'azúcaro e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*, Troina, Città Aperta edizioni.
- Cavalli Sforza L.L. e Padoan D., 2013, *Razzismo e noismo. Le declinazioni del noi e l'esclusione dell'altro*, Torino, Einaudi.

- Chambers I., 2018, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca coloniale*, Milano, Meltemi (1994).
- Compagnon A., [1979] 2016, *Le seconde main ou le travail de la citation*, Parigi, Editions du Seuil.
- Cuttitta P., 2007, *Segnali di confine. Il controllo dell'immigrazione nel mondo frontiera*, Mimesis, Milano.
- Cuttitta P., 2012, *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*, Milano, Mimesis.
- Dal Masetto A., 1990, *Oscuramente fuerte es la vida*, Buenos Aires, Planeta.
- Dal Masetto A., 1994, *La tierra incomparable*, Buenos Aires, Planeta.
- Dal Masetto A., 2011, *Cita en el Lago Maggiore*, Buenos Aires, El Ateneo.
- Davy J., 2006, Presentazione di Luz María Sánchez 2487, <https://casa-hoffmann.com/portfolio/luz-maria-sanchez/>
- De Martino E., 2008, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, Bollati Boringhieri (1958).
- Esposito E., 2016, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Torino, Einaudi.
- Franzina E., 2008, *L'Argentina di 'carta': libri, lettere e memorie di un'altra patria*, in *L'America gringa. Storie italiane d'immigrazione tra Argentina e Brasile*, Reggio Emilia, Diabasis: 222-253.
- Gambaro G., 2002, *El mar que nos trajo*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Gelmini L., D'Amico D., Sansone V., 2021, *L'artivismo: forme, esperienze, pratiche e teorie*, «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologie», 2 <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1643>
- Giardinelli M., 2009, *Santo oficio de la memoria*, Buenos Aires, Edhasa.
- Givoni M., 2011, *Witnessing/Testimony*, «Maft'e'ak. Lexical Review of Political Thought» 2: 147-169.
- Gruzinski S., 1988, *La colonizzazione dell'immaginario. Società indigene e occidentalizzazione nel Messico spagnolo*, Torino, Einaudi.
- Hernández A., 2013, *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, Ciudad de México, Tusquets.
- Ko C.T., 2019, *Self-Orientalism and inter-imperiality in Anna Kazumi Stahl's Flores de un solo día*, «Latin American and Caribbean Ethnic Studies» 14.1: 70-89.
- Lévinas E., [1961] 2016, *Totalità e infinito*, Milano, Jaca Book.
- Lojo M.R., 2010, *Árbol de familia*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Magnani I., 2006, *Proyectos identitarios en la construcción del Museo Nacional de la Inmigración de Buenos Aires*, «Estudios migratorios latinoamericanos» 59:139-154.
- Mansi R., 2006, *Flussi migratori: geografia, storia, processi culturali e sociali in Uruguay tra XIX e XX secolo*, in *Encuentros de Latinoamericanistas Españoles: Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España* (Santander, dicembre 2006), s.l., Spain: 114-129, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs.00103061>

- Martelli S., 2004, *L'acqua confine del mondo. La traversata dell'Oceano nella letteratura italiana dell'emigrazione tra Ottocento e Novecento*, in Achilli, A. e Bartolini, D. (a cura di), *I riti del fuoco e dell'acqua nel lavoro, nel folklore religioso e nella tradizione orale*, Roma, Edup: 339-376.
- Martelli S., 2010, *Cibo e lutto nella letteratura dell'emigrazione*, «Oltreoceano» 4: 103-118.
- Mbembe A., 2003, *Necropolitics*, «Public Culture», 15.1: 11-40.
- Martínez Ó., 2013, *Los migrantes que no importan*, México, Surplus Ediciones.
- Mengiste M., 2016, *The act of naming*, «Words without Borders Magazine», <https://www.wordswithoutborders.org/article/september-2016-italy-the-act-of-naming-maaza-mengiste>
- Monge E., 2015, *Las tierras arrasadas*, Ciudad de México, Literatura Random House.
- Mortara Garavelli B., 1997, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- Nanni S., 2022, *El desafío pedagógico en tiempos de pandemia. Memoria y derechos humanos entre Argentina y Mediterráneo*, Roma, Nova Delphi Academia.
- Newman D., 2006, *Borders and Bordering. Towards an Interdisciplinary Dialogue*, «European Journal of Social Theory» 9.2 :171-186.
- Orgambide P., 1984, *Hacer la América*, Buenos Aires, Editorial Brujuela.
- Ortega Centella V., 2015, *El activismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas*, «Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte» 10.15:100-111 <https://redalyc.org/pdf/2790/279038948008.pdf>
- Perassi E., 2017, *Construyendo memoria colectivas: la literatura italiana y la dictadura militar argentina*, in Cattarulla, C. (comp.), *Argentina 1976-1983. Imaginarios italianos*, Villa María, EDUVIM: 13-31.
- Perassi E., 2018, *Donne numerate. Immigrazione e commercio dei corpi in Nada que declarar. El libro de Diana di Teresa Ruiz Rosas*, in Di Ciolla N., Pasolini A., Vallorani N. (a cura di), *Raccontare il viaggio. Crimini di migrazione e narrazioni di resistenza*, Milano, Mimesis: 81-94.
- Perassi E., 2020, *Objetos-testigo. Fracturas y reconstrucciones del relato identitario*, «Kamchatka. Revista de análisis cultural» 16: 261-289.
- Petrelli M., 2002, *Il gesto della citazione*, «Leitmotiv», 2: 71-86.
- Quiroz L., 2021, *Féminismes et activisme dans les Amériques (XXe et XXIe siècles)*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen et du Havre.
- Rivera Garza C., 2013, *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Ricoeur P., 2012, *Ermeneutica delle migrazioni. Saggi, discorsi, contributi*, a cura di R. Boccali, Milano, Mimesis.
- Rosoli G., 1994, *La emigración italiana desde 1861 hasta nuestros días*, in Albonico, A. e Rosoli, G., *Italia y América*, Madrid, Mapfre: 205-407.
- Sánchez L.M., 2006, 2487, <https://www.diaspora2487.org>.

- Santiago J.A. 2015, *Entrevista a Emiliano Monge*, «Milenio» 30 de setiembre <https://www.milenio.com/cultura/migracion-holocausto-siglo-xxi-emiliano-monge>
- Scarabelli L., 2022, *Iscrivere il reale: il discorso mitico di Diamela Eltit*, in Eltit, D., *Errante, erratica. Pensare il limite tra letteratura, arte e politica*, Milano, Mimesis: 7-18.
- Scarabelli L., 2021, *Diamela Eltit y la práctica testimonial: narración e historias ejemplares*, in Pizarro Cortés C. (comp.), *Nuevas formas del testimonio*, Santiago de Chile, Editorial USACH (Colección Idea): 33-52.
- Scotti M.A., 1996, *Diario de ilusiones y naufragios*, Buenos Aires, Emecé.
- Shua A.M., 1994, *El libro de los recuerdos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori.
- Szurmuk M., 2018, *La vocación desmesurada*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Tizziani R., 1992, *Mar de olvido*, Buenos Aires, Emecé.
- Trione V., 2022, *Artivismo. Arte política e impegno*, Torino, Einaudi.
- Uribe S., 2017, *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane» 7: 45-58.
- Volle V. (ed.), 2012, *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*, Frankfurt am Mein/Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- Zaccaria P., 2016, *Gli archivi incarnati del TransMediterrAtlantico*, «From the European South» 1 :239-249 <http://europeansouth.postcolonialitalia.it>
- Webzine *Artivismo en América Latina*, 2008, <https://artivismo.info/2019/05/28/editorial>
- Xingjian G., 2010, *La condizione della letteratura*, in Padoan, D. (a cura di), *Tra scrittura e libertà. I discorsi del Premio Nobel per la Letteratura*, Milano, Editrice San Raffaele.

