

## La violenza del mondo ne *La frontiera* di Alessandro Leogrande

The violence of the world in *The Frontier* by Alessandro Leogrande

Filippo Milani

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

La motivazione etica che sta alla base della scrittura di Alessandro Leogrande (1977-2017) è caratterizzata dall'esplicita volontà di non arrendersi all'impossibilità di "ridurre il male" ma di provare a raccontarlo in tutta la sua tragica "banalità" (in linea con le riflessioni di Arendt e Sontag). Nell'ultimo capitolo del volume *La frontiera* (2015), intitolato *La violenza del mondo*, lo scrittore e giornalista d'inchiesta mette in relazione i suoi reportage narrativi sui naufragi di migranti che si susseguono nel Mediterraneo con un noto quadro di Caravaggio: si tratta del *Martirio di San Matteo* (1600-01), che si trova nella Cappella Contarelli nella chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma. Leogrande individua una precisa corrispondenza tra lo sguardo di Caravaggio, il cui autoritratto compare sullo sfondo della scena mentre assiste al martirio del santo, e quello di quei cittadini europei che, pur non essendo indifferenti al dramma umanitario a cui assistono, restano comunque "impotenti" spettatori. Provare a narrare l'esodo di migranti lungo la frontiera liquida e controversa del Mediterraneo significa non limitarsi a descrivere la stratificazione delle immagini della tragedia ormai inoffensiva nell'immaginario occidentale, ma offrire una intensa contro-narrazione finalizzata a ribaltare le dichiarazioni ufficiali dei governi e – sulla scia dell'opera caravaggesca – il regime scopico dominante. Infatti, di recente la rielaborazione transmediale dello sguardo tagliente del pittore lombardo si sta consolidando come una tendenza internazionale – come ha rilevato Francesco Zucconi nel bel libro *Displacing Caravaggio* (2018) – per raccontare i drammi della contemporaneità attraverso prospettive non convenzionali.

| The ethical motivation behind Alessandro Leogrande's (1977-2017) writing is characterized by an explicit desire not to surrender to the impossibility of "reducing evil" but to try to recount it in all its tragic "banality" (in line with the ideas of Arendt and Sontag). In the last chapter of the volume *The Frontier* (2015), titled *The Violence of the World*, the writer and investigative journalist relates his narrative reports on the migrant shipwrecks that take place in the Mediterranean Sea to a well-known painting by Caravaggio: it is the *Martyrdom of St. Matthew* (1600-01), which is in the Contarelli Chapel in the church of San Luigi dei Francesi in Rome. Leogrande identifies a specific correspondence between the gaze of Caravaggio, whose self-portrait appears in the background of the scene as he witnesses the martyrdom of the saint, and that of those European citizens who, while not indifferent to the humanitarian drama they witness, nevertheless remain "powerless" spectators. In order to narrate the exodus of migrants along the liquid and controversial frontier of the Mediterranean means not merely describing the layering of images of the tragedy now inoffensive in the Western imagination, but offering an intense counter-narrative aimed at overturning the official statements of governments and – in the footsteps of Caravaggio's work – the dominant scopic regime. Indeed, recently the transmedia reworking of the Lombard painter's edgy gaze is consolidating as an international trend – as Francesco Zucconi noted in the fine book *Displacing Caravaggio* (2018) – to tell contemporary dramas through unconventional perspectives.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Alessandro Leogrande, *Frontiera*, *Esodo*, *Testimoniaza*, *Caravaggio* | Alessandro Leogrande, *Frontier*, *Exodus*, *Witness*, *Caravaggio*

## 1 Narrare le migrazioni

Nel contesto socio-politico europeo e mondiale del XXI secolo, il tema archetipico dell'Esodo trova il proprio corrispettivo nel crescente fenomeno migratorio dall'Africa e dall'Asia verso l'Europa, strettamente legato agli effetti dei nuovi conflitti bellici e della crisi climatica in atto. Di conseguenza, se il dibattito pubblico è caratterizzato da una crescente diffusione di discorsi nazionalisti e xenofobi, allora le narrazioni delle migrazioni devono affrontare un decisivo mutamento tanto retorico quanto etico, rispetto alle prime opere di letteratura della/sulla migrazione<sup>1</sup>. Infatti, gli scrittori contemporanei devono far fronte a una duplice constatazione: da un lato, i naufragi di migranti sono diventati un'orribile consuetudine – in particolare lungo le coste dei paesi europei che si affacciano sul Mediterraneo; dall'altro, le politiche dei governi europei risultano sempre più intransigenti, privilegiando i respingimenti rispetto all'accoglienza. Nonostante il fenomeno migratorio sia entrato a far parte anche delle culture dei paesi d'approdo, documentato e storicizzato<sup>2</sup>, le soluzioni approvate dall'Unione Europea si rivelano sempre più protezionistiche ed escludenti, finalizzate a limitare la contaminazione culturale già in atto.

Dunque, le istituzioni nazionali si dimostrano refrattarie ad agevolare concrete politiche di integrazione, che favorirebbero il multiculturalismo e le identità meticce, e di conseguenza – come sostenevano già Burns e Polezzi – “l'esperienza della migrazione rimane tradizionalmente marginale nella costruzione dell'identità ufficiale” (2003: 15). Di contro, negli ultimi dieci-quindici anni una porzione della società civile si sta mobilitando attivamente per soccorrere i migranti in difficoltà (missioni di salvataggio in mare e progetti di accoglienza non ufficiali) e per testimoniare la disumanità dell'esodo migratorio (reportages, inchieste e documentari). In questa prospettiva, molti scrittori e giornalisti si impegnano a fornire contro-narrazioni efficaci e credibili, dando voce alle innumerevoli storie di migrazione. L'obiettivo principale di questi autori è sensibilizzare l'opinione pubblica, facendo attenzione a non imporre il proprio punto di vista etnocentrico sulle vicende narrate – facendo proprio l' ammonimento del sociologo algerino Abdelmalek Sayad (1999). La tragedia

delle migrazioni impone agli scrittori contemporanei interrogativi di difficile soluzione: come testimoniare un fenomeno così vasto e composito? Che significa essere testimone oculare delle migrazioni altrui? Quale strategia narrativa può risultare più efficace per intercettare l'attenzione di un pubblico ormai assuefatto alle drammatiche immagini dei naufragi?

Nel panorama della letteratura italiana contemporanea, si possono individuare alcune opere che si configurano come testimonianze indirette della migrazione, ponendosi un preciso obiettivo etico ma evitando di gettare il proprio sguardo etnocentrico sulle vite degli altri. Giornalisti e scrittori che intendono narrare la migrazione si trovano nella condizione del testimone in quanto "terstis", ovvero etimologicamente il terzo in un confronto tra due: la figura che non vuole ignorare le vicende tragiche a cui assiste, ma allo stesso tempo deve limitarsi ad una testimonianza priva d'esperienza, quella esperienza che è concessa solo al testimone in quanto "superstes", superstite<sup>3</sup>. Questo complesso problema etico è stato ben messo in luce dal giornalista Domenico Quirico nel prologo del suo libro *Esodo* (2016):

Quando si scrive di loro, è impossibile ignorare stato civile, mestiere, geografia. La Grande Migrazione comporta un mutamento obbligatorio di vita per il cronista, ma anche per il narratore, il sociologo o l'analista, che devono avventurarsi non più solo con la testa, ma con il corpo. Il mio incontro con i migranti è avvenuto quando l'esodo non era ancora ufficialmente iniziato, quando i migranti non erano neppure a parole tali, poiché sfuggivano alla nostra sensibilità di distratti (Quirico 2016: 10).

Quirico sottolinea il difficile equilibrio tra empatia e obiettività al quale il cronista deve ambire per poter testimoniare la verità delle migrazioni. In questo senso, ritengo che le riflessioni più lucide e puntuali sulla possibilità di testimoniare attraverso la parola letteraria il drammatico esodo contemporaneo dei migranti siano contenute ne *La frontiera* (2015) di Alessandro Leogrande (Taranto, 1977 – Roma, 2017), penultimo volume pubblicato in vita dal giornalista e scrittore pugliese morto prematuramente. Leogrande è consapevole del fatto che il proprio punto di vista sarà comunque dominante nei confronti delle storie che racconta e assume il complicato duplice ruolo di "mediatore" e "garante" – come puntualizza Raffaele Donnarumma (2016) nella recensione su *Alfabeta2* – tra le diverse verità dei migranti, raccolte attraverso interviste dirette, e la disponibilità alla ricezione da parte dei lettori italiani, divisi tra i dati a disposizione e la verità propugnata dalla violenta retorica nazionalista fondata sulla "ossessione

identitaria” (Remotti 2010). Lo scrittore di racconti e reportages sulla migrazione si trova in un vicolo cieco: da un lato, cerca di raccontare storie che non gli appartengono nel rispetto della drammatica esperienza di chi le ha vissute; dall’altro, cerca di trovare una strategia narrativa che possa scalfire l’efficace retorica del discorso pubblico xenofobo e antimigratorio.

## 2 La violenza del mondo

L’intensa attività di giornalista e scrittore di Leogrande si è sempre distinta per un particolare attenzione rivolta a smascherare le disuguaglianze sociali che caratterizzano le democrazie tardocapitalistiche e che risultano ancora più evidenti nelle regioni meridionali e sulle sponde del Mediterraneo. Il suo primo reportage narrativo *Un mare nascosto* (1999) è volto a rivelare le profonde contraddizioni della sua città, Taranto; seguono le indagini sulle nuove mafie *Le male vite* (2003) e sullo sfruttamento dei braccianti nelle campagne del meridione *Uomini e caporali* (2008). In seguito, si è occupato delle migrazioni dai Balcani e dall’Africa ne *Il naufragio* (2011) e appunto ne *La frontiera*. La sua puntuale attenzione all’indagine e al racconto del fenomeno migratorio è testimoniata anche dalla sua ventennale collaborazione con il mensile *Lo Straniero* diretto da Goffredo Fofi, sul quale ha pubblicato interventi di diverso tipo a partire dal 1998 (Leogrande 2020)<sup>4</sup>.

In particolare, *La frontiera* è costituito da un prologo e ventinove capitoli, in cui vengono raccolte e rinarrate storie di migranti che lo scrittore ha incontrato in varie zone del Mediterraneo a partire dalla fine degli anni Novanta, esperienze diverse ma accomunate dalla necessità di attraversare il mare alla ricerca di migliori condizioni di vita: la storia del curdo Shorsh, che dopo vari tentativi di raggiungere l’Italia senza successo ora vive a Bolzano; o del ventenne somalo Hamid, sopravvissuto a uno dei più spaventosi naufragi avvenuti nel Mediterraneo; o dell’esule politico eritreo Gabriel Tzeggai, ex militante del Fronte di liberazione popolare. La motivazione che spinge Leogrande a raccontare queste storie è strettamente legata al senso di colpa per l’impossibilità di poter capire fino in fondo le esperienze altrui:

Mi sento in colpa per il semplice fatto di non aver capito molte cose, prima che scomparisse nel nulla. Come dal nulla era venuto. È così che ho sviluppato questa ossessione. Provare a rendere quel nulla un po’ meno nulla.

Provare a oltrepassare la categoria di “vittima”, che non spiega niente della complessa vita degli esseri umani. Provare a dipanare i fili di eventi che a prima vista paiono incomprensibili nel loro ginepraio di violenza, lutti, oppressione, che pure determina la vita di tanti [...]. Da qui la mia ossessione. Se le coste europee non possono essere che frontiera, tanto vale provare a fissare sulla sabbia alcuni dettagli, alcuni brandelli di esistenza, che altrimenti verrebbero meno col venir meno delle persone. La frontiera è un termometro del mondo (Leogrande 2015: 15-16).

Fin dal primo capitolo, Leogrande delinea le principali coordinate del libro: la questione di come afferrare il presente; il superamento della categoria di vittima; il tentativo di raccontare dei frammenti di vite e di salvarli dall’oblio. In tutto il libro, l’autore si interroga sul senso della propria testimonianza e su come attuarla. Anche il protagonista del secondo capitolo, il giovane Alì, migrante dal Darfur, è consapevole della difficoltà degli italiani di comprendere la sua esperienza di migrazione: “Steso nel suo letto, Alì sapeva che loro, gli italiani, non avrebbero mai potuto capire. Non avrebbero mai potuto comprendere cosa vuol dire oltrepassare quella linea. Farlo da soli, in mare, a ventidue anni, mentre tutto intorno appassisce” (Leogrande 2015: 23).

Leogrande si fa carico in qualità di “mediatore” di queste storie e della duplice prospettiva interna ed esterna della frontiera, nel tentativo di delinearne le paradossali costanti: l’invisibilità (soprattutto in mare aperto) e la crudeltà (connessa alle ricadute effettive delle decisioni politiche). Nel brevissimo quarto capitolo, intitolato proprio *La frontiera*, partendo dalla storia del giovane somalo Hamid, lo scrittore tenta di descrivere ciò che accade ai bordi dell’Europa, tra muri, varchi e attraversamenti:

È come se la consapevolezza del sommovimento del mondo vada scemando a mano a mano che ci si allontana da quei bordi e si penetra nel cuore dell’Occidente. Accade a Roma, Milano, Parigi, Francoforte. E invece c’è una faglia sotterranea che taglia in due il Mediterraneo da est a ovest. Dal Vicino Oriente fino a Gibilterra. Una linea fatta di infiniti punti, infiniti nodi, infiniti attraversamenti. Ogni punto una storia, ogni nodo un pugno di esistenze. Ogni attraversamento una crepa che si apre. È la Frontiera. Non è un luogo preciso, piuttosto la moltiplicazione di una serie di luoghi in perenne mutamento, che coincidono con la possibilità di finire da una parte o rimanere nell’altra. Dopo la caduta del Muro di Berlino, il confine principale tra il mondo di qua e il mondo di là cade proprio tra le onde

di quello che, fin dall'antichità, è stato chiamato Mare di mezzo. Se l'angelo della storia di Walter Benjamin venisse risucchiato ora, proprio in questo momento, in un vortice che lo sospinge verso il futuro, con la faccia rivolta verso il passato e il cumulo di violenza che si erige incessantemente, vedrebbe innanzitutto il continuo accatastarsi dei corpi dei naufraghi, il vagare dei dispersi nella lotta dei flutti (Leogrande 2015: 39-40).

Attualizzando la prospettiva benjaminiana, Leogrande sceglie di non ignorare le macerie di biografie sommerse e di dare voce agli sguardi dei migranti che interrogano gli sguardi degli europei, al fine di proporre una vera autocritica all'attuale disintegrazione del valore dell'accoglienza e dei principi della democrazia, rivelando quella sorta di "funzione specchio dell'immigrazione" (Sayad 1999). In questa prospettiva, si collocano i cinque capitoli intitolati significativamente *Vedere, non vedere* – distinti dal numero progressivo –, nei quali lo scrittore si interroga con maggiore profondità sul valore della testimonianza: come riuscire a mostrare ai lettori ciò che è ben evidente ma che l'opinione pubblica preferisce non vedere? La questione è tanto politica quanto metodologica, come ha esplicitato l'autore in un'intervista rilasciata a Francesco Ferri per il sito *Siderlandia*:

Bisogna porsi il tema dell'inefficacia di molte narrazioni, che finiscono per assuefare, non contrastando la narrazione dominante ma finendo, implicitamente, per condividere gli stessi parametri del discorso dominante, pur rovesciandolo. C'è un problema metodologico, e di scrittura. Le soggettività vengono riarticolate, rimodellate, di continuo, dagli stessi soggetti che vorremmo raccontare; alla luce di ciò non è sufficiente la semplice registrazione passiva delle storie. Scrivendo *La frontiera*, mi sono reso conto dell'inefficacia di certe narrazioni piatte e omologanti [...]. È un processo fondamentale, e un potenziale antidoto contro il costante riproporsi di luoghi comuni, anche in una certa retorica militante, sotto gli occhi di tutti (Ferri 2016).

Tale processo di "rimodellazione" o "riarticolazione" delle biografie si rivela determinante, perché incide sulla possibilità di condividere esperienze in una comunità trasversale fondata non sul principio esclusivo dell'identità ma su quello inclusivo della "condivisione di un sentire comune" (Rancière 2016). Per comprendere quanto la scrittura di Leogrande non solo abbia per argomento la frontiera ma sia essa stessa di "frontiera", è utile indagare il capitolo finale in cui l'autore espone limpidamente la contraddizione tra la difficoltà di narrare il dolore altrui

e la ferma volontà etica di raccontare la violenza subita dai migranti senza voltare lo sguardo altrove.

Nell'ultimo capitolo, intitolato *La violenza del mondo*, la riflessione prende avvio dall'analisi del quadro *Il martirio di San Matteo* (1600-01) di Caravaggio (Fig.1), realizzato per la Cappella Contarelli nella chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma. Leogrande evidenzia la capacità del pittore lombardo di rappresentare l'estrema violenza del martirio anche se l'azione è sospesa nel momento prima che accada.

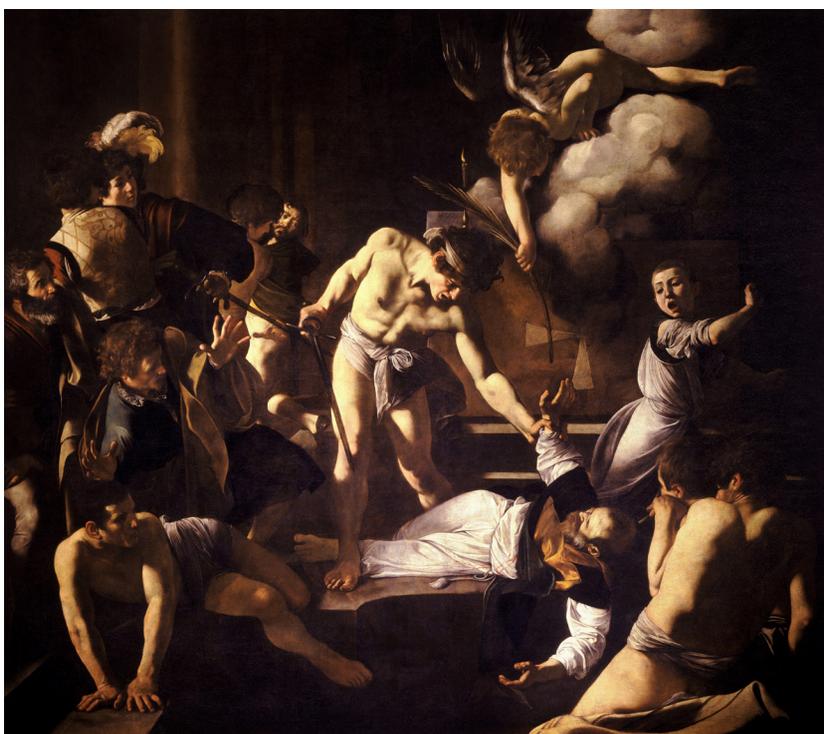


FIG. 1 – Caravaggio, *Martirio di San Matteo*, 1600-01.

Leogrande è interessato non solo alla scena in primo piano ma anche a ciò che avviene nello sfondo, dove lo stesso Caravaggio si raffigura mentre assiste seminascosto. Infatti, lo sguardo del pittore può essere messo in relazione allo sguardo di chi assiste ai ripetuti naufragi, poiché anche chi

non è indifferente e partecipa di quella sofferenza resta comunque “impotente” spettatore degli avvenimenti:

Caravaggio non ritrae l’uccisione, ma l’attimo prima della mattanza. Decide di fissare sulla tela l’istante prima che la violenza si compia. Sospende il tempo esattamente su quel momento. Ma quella stessa violenza, la cui intenzione si sprigiona come un tuono dal corpo del carnefice, è già esplosa per tutto il quadro. Si è già irradiata per cerchi concentrici verso i suoi quattro angoli [...]. La violenza estrema atterrisce. Atterrisce la sua epifania priva di alternative. Al massimo si grida, si scappa, ma raramente si è pronti a intervenire (Leogrande 2015: 310).

Pur non essendo raffigurato il pieno compimento della violenza, tutti i personaggi sulla scena sono spaventati dall’atto crudele che si sta per compiere e ognuno di loro ha una reazione diversa e convulsa. Essi sono sconvolti non dagli effetti che la violenza avrà sul corpo di San Matteo ma dall’esperienza di assistere all’epifania di una violenza “priva di alternative”. Lo scrittore pugliese rimane colpito soprattutto dallo sguardo enigmatico tra impotenza e compassione che emerge nell’autoritratto del pittore lombardo:

Dipingendo il proprio sguardo, Caravaggio definisce l’unico modo di poter guardare all’orrore del mondo. Stabilisce geometricamente la giusta distanza a cui collocarsi per fissare la bestia. Dentro la tela, manifestamente accanto alle cose, non fuori con il pennello in mano. Eppure sa anche che tale sguardo è inefficace, non cambierà il corso delle cose. Non impedirà l’omicidio di quell’uomo anziano caduto per terra, mentre prova a parare i colpi della lama a mani nude (Leogrande 2015: 311).

Autorappresentandosi nel quadro, Caravaggio è stato in grado di raffigurare l’episodio biblico come se fosse un atto di violenza quotidiana in una qualsiasi strada della Roma del Seicento. Così, Caravaggio come personaggio tra gli astanti esprime la volontà di “fissare la bestia” con i propri occhi, ovvero di rintracciare “l’orrore del mondo” nel gesto del carnefice. Si tratta di una condizione scomoda per il pittore, a metà strada tra partecipazione emotiva e insufficienza nell’agire: anche il reporter si trova nella medesima condizione quando intende ricostruire le vite dei migranti che non conosce fino in fondo. Lo scrittore prosegue la riflessione interrogandosi sul valore del proprio sguardo sui drammi dell’umanità, perché pur mettendo una profonda sensibilità nella ricostruzione del dolore in realtà è consapevole di non poterlo guarire in alcun modo:

Ora mi chiedo se lo sguardo di Caravaggio non sia anche il nostro sguardo nei confronti dei naufragi, dei viaggi dei migranti e soprattutto della violenza politica o economica che li genera. Nella migliore delle ipotesi, ovviamente. Quando cioè quello sguardo non è inquinato dall'apatia, dall'indifferenza, dallo stesso fastidio per l'oscenità della morte. Quando quello sguardo non è già, fin dal principio, connivente con la lama dell'aguzzino. Non appena osserviamo il mondo con gli stessi occhi di Caravaggio, esso si rivela come un universo di violenza ferina. Tuttavia, non è la violenza a sgomentarci. Ma il fatto che, anche quando comprendiamo pienamente le sue leggi, non riusciamo ad arrestarle. Si può ridurre il male? [...] E, soprattutto, riusciamo a capire che i viaggi vengono dopo tutto questo? (Leogrande 2015: 312).

La constatazione è forse ovvia ma rovinosa: il Male della Storia non può essere alleviato. Lo sguardo di Leogrande non è connivente con gli aguzzini né indifferente al dolore degli ultimi, ma non può impedire le violenze, non può "ridurre il male". Il suo impegno etico è volto a comprendere intensamente le cause del male e a raccontarne gli effetti strazianti sulle persone, ma questo sembra non bastare: da un lato, partecipa solo indirettamente al trauma dei migranti perché non l'ha vissuto sulla propria pelle; dall'altro, desidera raccontare queste storie ad un pubblico ampio ma non è certo di riuscire a sconfiggere l'apatia e lo scetticismo della società civile.

La scelta di analizzare un quadro di Caravaggio per affrontare i problemi legati all'etica della testimonianza delle migrazioni risulta ancora più rilevante oggi nell'epoca della "spettacolarizzazione del dolore" (Boltanski 2000). Il Merisi ha avuto il merito di porre al centro delle proprie opere i corpi di persone umili per rappresentare scene sacre, ritraendoli allo stesso tempo in modo vivido e crudele, senza alcun intento moraleggiante. Nonostante ciò, negli ultimi anni alcune opere di Caravaggio sono state utilizzate da importanti istituzioni governative e non come simbolo delle loro attività umanitarie, travisando completamente il senso originario della sua dolente raffigurazione dell'umanità.

I primi due episodi riguardano la grande tela delle *Sette opere di misericordia*, conservata nella cappella della Confraternita del Pio Monte della Misericordia a Napoli dal 1607. Sebbene l'opera sia vincolata fin dal 1613 alla "perpetua inamovibilità" per ragioni culturali e di conservazione, nell'estate del 2014 venne richiesta per l'allestimento del padiglione della Caritas presso l'Expo di Milano; mentre nel 2015 in occasione del Giubileo Straordinario della Misericordia si sarebbe dovuta trasportare al Quirinale

per poter affiancare l'intensità drammatica del capolavoro di Caravaggio alle immagini delle campagne "umanitarie" in favore dei migranti. I responsabili della Confraternita hanno respinto entrambe le richieste rispettando l'antico veto imposto dai frati nel Seicento, che si erano già resi conto del grande successo popolare dell'opera. Altro caso emblematico di questa attenzione "umanitaria" verso l'opera del Merisi è accaduto nel 2016 in occasione dell'inaugurazione del nuovo Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo a Lampedusa quando gli organizzatori sono riusciti a farsi prestare l'*Amorino dormiente* (1608) della Galleria Palatina di Firenze, ricollocandolo tra gli oggetti recuperati dopo i numerosi naufragi sull'isola<sup>5</sup>. La somiglianza iconografica tra l'angioletto placidamente addormentato e l'immagine del piccolo Alan Kurdi morto sulla spiaggia di Bodrum (nella foto scattata dalla giornalista turca Nilüfer Demir), ha conferito al quadro un'inappropriata valenza umanitaria, diventato così il simbolo di tutti i minori morti durante la traversata del Mediterraneo.

Prendendo in considerazione tali episodi, nel volume *Displacing Caravaggio* (2018) lo storico dell'arte Francesco Zucconi ha cercato di individuare le ragioni culturali, morali e politiche di questa tendenza alla "attualizzazione" dell'opera caravaggesca messa in atto da istituzioni governative e ONG in ambito umanitario:

Caravaggio's pictorial corpus appears to have formed the axis of a moral, political, and aesthetic discourse that plays on the most tragic aspects of the contemporary world [...]. Instead of taking a position by unconditionally embracing or simply opposing the construction of a "humanitarian Caravaggio", it is certainly more productive to try to analyze and deconstruct its inherent ideological implications (Zucconi 2018: 8-9).

La trasformazione dell'opera del pittore lombardo in precursore iconografico delle tragedie migratorie viene attuata attraverso un'ardita operazione di "dislocazione" spazio-temporale, che impone a Caravaggio una patina "umanitaria" che non gli appartiene.

Di conseguenza, Zucconi si spinge ad affermare che tale spregiudicata strategia comunicativa volta a promuovere le attività umanitarie istituzionali dei governi e delle ONG risemantizzando l'iconografia dei dipinti di Caravaggio possa rientrare nel campo della *Humanitarian Visual Culture*, che si può definire in questi termini: "humanitarian communications proceed through montage and by juxtapositions aimed at promoting past and present iconographic configurations based on contextual

opportunities” (2018: 14-15). Al fine di promuovere temi umanitari e di stimolare empatia nella società civile, è necessario rendere fruibili le opere di Caravaggio per la diffusione a livello mass-mediale compiendo un’operazione di “rimediazione” (Bolter, Grusin 2002), attraverso un montaggio di elementi culturalmente eterogenei e una giustapposizione di piani temporali incongruenti. Così si ottiene un ritorno d’immagine di sicuro impatto e dall’alto patetismo perché l’iconografia caravaggesca è riconosciuta a livello mondiale, ma si sviscerisce la profondità della composizione originaria. Secondo Zucconi, il *displacing* si configura come atto politico e culturale che non solo attualizza un’opera della tradizione artistica in un contesto mutato ma ne stravolge profondamente il senso in funzione delle stringenti necessità comunicative. Si produce un’inevitabile banalizzazione semantica dei quadri presi in considerazione che diventano meri supporti per efficaci campagne di comunicazione “umanitaria”: così le scene di violenza dipinte da Caravaggio vengono abilmente messe in relazione alle immagini più emblematiche del dramma delle migrazioni.

Una tale patina semantica posticcia dispiegata dalla cultura visuale umanitaria sulle opere artistiche della tradizione può essere scalfita solo attraverso una contro-risemantizzazione che consenta di recuperare l’originaria complessità semantica. Si tratta esattamente dell’operazione che ha messo in atto Leogrande nel momento in cui ha scelto di affrontare il tema della difficoltà di testimoniare la violenza subita da altri attraverso il riferimento al *Martirio di San Matteo*, che è stato oggetto delle forzature delle strategie comunicative a fini umanitari. Quella di Leogrande si configura come una contro-narrazione tanto narrativa quanto iconografica, perché ambisce a ridare valore critico all’intricato incrocio di sguardi presenti nel quadro, grazie al quale intende interrogarsi sulla forma stessa del reportage. Infatti, la sua scrittura giornalistica tende ad evitare in tutti i modi le semplificazioni e punta invece a restituire dignità all’esperienza umana delle migrazioni mossa da una “sobria urgenza testimoniale” (Raimo 2018)<sup>6</sup>.

### 3 Testimoniare il dolore degli altri

In questa prospettiva, il quadro caravaggesco che Leogrande ha scelto di reinterpretare ne *La frontiera* si configura come un punto di riferimento indispensabile per affrontare il tema del posizionamento dello scrittore di fronte al dolore degli altri e sulla possibilità di raccontarlo davvero.

Lo ha puntualizzato di recente ancora Zucconi tornando sull'argomento per la rivista *Finzioni*:

Davanti al dipinto, lo scrittore si interessa al dispositivo formale dell'opera stessa; all'orchestrazione di una straordinaria quantità di corpi nello spazio; al gesto di violenza in primo piano che tende a prendere il sopravvento sulla sofferenza della vittima; al sistema di sguardi di quanti sono attratti dallo spettacolo della violenza e, al contempo, cercano un riparo spingendosi verso i margini della rappresentazione [...]. Osservare che un'immagine è un'immagine non è dunque parte di un processo di derealizzazione, ma costituisce un modo per riconoscere il posizionamento del proprio sguardo e riflettere sui suoi limiti percettivi ma anche culturali, morali e politici [...]. È dunque nella messa a fuoco del rapporto tensivo tra la presunta trasparenza dell'evento e le forme della sua rappresentazione – siano esse pittoriche, mediatiche o letterarie – che mi pare si possa comprendere il finale del libro e l'omaggio a Caravaggio (Zucconi 2021: 113-ss).

Attraverso l'indagine della raffigurazione dello sguardo di Caravaggio stesso, Leogrande riflette sul posizionamento del proprio sguardo e sulla difficoltà di comprendere il dolore altrui a causa di un'inevitabile distanza dai fatti accaduti e dalle esperienze vissute. Tale riflessione rimanda evidentemente al saggio di Susan Sontag *Davanti al dolore degli altri* (2003), nel quale la filosofa americana si interroga innanzitutto sulla necessità di osservare le immagini del dolore degli altri alla ricerca di un insegnamento morale e poi è costretta a constatare l'incolmabile distanza tra alterità:

“Noi” – e questo “noi” include tutti quelli che non hanno mai vissuto nulla di simile a ciò che loro hanno affrontato – non capiamo. Non ce la facciamo. Non riusciamo a immaginare davvero come è stato. Non possiamo immaginare quanto è terribile e terrificante la guerra; e quanto normale diventa. Non capiamo, non immaginiamo. È questo ciò che pensano con convinzione tutti i soldati, e tutti i giornalisti, gli operatori umanitari, gli osservatori indipendenti che si sono ripetutamente esposti al fuoco e hanno avuto la fortuna di eludere la morte che ha falciato chi gli stava loro vicino. E hanno ragione (Sontag 2003: 118-19).

L'empatia non è sufficiente per fondare un'etica della testimonianza, perché la neutralità non appartiene al testimone, che è solo un punto di vista tra tutti quelli possibili. La difficoltà della testimonianza risiede proprio nel fatto che essa deve tenere conto – possibilmente mediando – di una serie di elementi eterogenei che si rifrangono tra loro e

si moltiplicano nel discorso pubblico. Negli ultimi anni, molti scrittori e giornalisti si stanno confrontando, anche in modi accesi, sul valore etico della testimonianza, che sembra davvero impraticabile di fronte ad eventi tanto violenti e drammatici.

Su questo argomento è imprescindibile la riflessione proposta da Giorgio Agamben nel libro dedicato a “quel che resta” di Auschwitz del 1998, terza parte della sua monumentale opera *Homo sacer* (riunita in edizione integrale nel 2018). Prendendo in considerazione soprattutto le dichiarazioni di Primo Levi, emblematico superstite del campo di concentramento, il filosofo italiano si interroga sul valore della testimonianza, nell’interazione tra parola, memoria, storia e archivio, giungendo ad affermare che:

La testimonianza è una potenza che si dà realtà attraverso una impotenza di dire e una impossibilità che si dà esistenza attraverso una possibilità di parlare. Questi due movimenti non possono né identificarsi in un soggetto o in una coscienza, né separarsi in due sostanze comunicabili. Questa indisgiungibile intimità è la testimonianza (Agamben 2018: 863).

Agamben mette in evidenza l’epistemologica *impasse* della testimonianza: sia il superstite diretto di un’esperienza tragica sia l’osservatore esterno devono per forza utilizzare la parola per testimoniare e quindi sperimentare la discrepanza temporale nella relazione tra ciò che viene detto e il suo essere accaduto. In questo senso, la parola che testimonia si concretizza nell’inevitabile contraddizione tra l’impossibilità di recuperare la voce della vittima (unica figura che ha fatto veramente esperienza del male) e la possibilità di dire proprio perché si ha ancora una voce per dire (il superstite e il testimone vedono, sanno, ma non hanno sperimentato fino in fondo il male).

Nella stessa prospettiva e con particolare attenzione alla testimonianza delle migrazioni, si colloca la riflessione di Georges Didi-Huberman nel volume *Passare a ogni costo* (ed. 2019), elaborata a partire dall’analisi del poemetto *Degli spettri si aggirano per l’Europa* della poetessa e regista greca Niki Giannari<sup>7</sup>. Lo storico dell’arte francese individua nel verso “Loro che attraversano i muri” l’esplicitazione del nucleo fondamentale della testimonianza in quanto attività necessariamente *in between*:

Non si testimonia mai per sé. Si testimonia per gli altri. La testimonianza ha origine da un’esperienza sconvolgente, spesso vissuta come indicibile e di cui il testimone, dalla posizione che occupava [...], deve far fede agli occhi altrui, agli occhi del mondo intero. Dà allora forma a ciò che deve

– di un debito etico – come a ciò che vede [...]. Dà la sua voce e il suo sguardo per gli altri [...]. La testimonianza si situa quindi ‘tra due altri’, è in ogni caso un gesto da messaggero, da contrabbandiere, un gesto per gli altri affinché qualcuno passi (Didi-Huberman, Giannari, ed. 2019: 21).

La testimonianza opera sempre “tra due altri”, in una interzona tra gli occhi di coloro che guardano e gli occhi di coloro che passano, imponendo uno sforzo di mediazione. L’etica del testimone impone di svolgere con delicatezza e spregiudicatezza il ruolo allo stesso tempo di messaggero e contrabbandiere per riuscire a prestare il proprio sguardo agli altri. Dunque, lo scrittore in quanto voce che ha la possibilità di dare voce agli altri, ha il dovere di farsi carico delle storie altrui, del loro dolore, ma tenendo sempre presente il proprio punto di vista sul mondo, il filtro della propria soggettività sulla narrazione. Leogrande è consapevole della condizione di scrittore *in between*, sempre in bilico tra due alterità, alla ricerca di una equilibrata distanza che gli consenta di comprendere il più possibile le esperienze dei migranti; come ha rivelato in un’intervista rilasciata nel 2016 ad Alessandra Pigliaru per *Il manifesto*:

Del resto, con l’immagine del barcone neghiamo la sua dimensione umana. E questo tratto profondamente deumanizzante arriva direttamente nel nostro sguardo [...]. Dobbiamo avvicinarci il più possibile alla condizione di chi guarda la nostra costa dal barcone ma non credo di poter entrare nel corpo di un eritreo, tanto giornalismo si fonda sul travestitismo, qua c’è una procedura neocoloniale nel voler dire e descrivere il colonizzato. Lo sguardo su di lui non è mai innocente. C’è un procedimento empatico che ci permette di avvicinarci, una strategia dell’incontro che diventa strategia narrativa (Pigliaru 2016).

L’avvicinamento tra due estraneità può forse realizzarsi solo attraverso una narrazione fondata sulla “strategia dell’incontro” mettendo in moto un processo empatico che consenta di abbreviare la distanza tra sconosciuti, senza mai dimenticare l’alterità di fondo. Questo processo può portare anche a scoperte destabilizzanti, come quando Leogrande viene a sapere che Shorsh non è il vero nome del migrante curdo con il quale ha instaurato un rapporto privilegiato, ma si tratta di un nome inventato *ad hoc* per poter ottenere l’asilo politico davanti ad una commissione valutatrice. Leogrande si rende conto che anche il migrante ha dovuto trovare parole non sue per rendere credibile la propria storia, così come lo scrittore deve trasformare le vite altrui nella propria testimonianza.

Come sottolinea anche Didi-Huberman, per tentare di ridurre lo scarto tra migranti (superstiti) e testimoni risulta necessario che quest'ultimi rivolgano almeno un gesto di accoglienza a chi fugge da una condizione disperata. Lo scambio reciproco di sguardi produce un duplice processo di avvicinamento e allontanamento, che secondo lo storico dell'arte coincide con la natura stessa di ogni immagine:

L'immagine viene da lontano a testimoniare: nel senso che torna da noi, si rivolge a noi, ci guarda. L'immagine risale il tempo, ci offre cioè anche un'altra possibilità, una biforcazione della storia. Formula una nuova ipotesi e, grazie alla sua azione immaginifica, reinterpreta il destino [...]. Da dove viene questo potere delle immagini? Proprio da lì, forse, dove i "dannati della terra" traggono il loro: dal loro potere di passare nonostante tutto. Le immagini sono certamente fatali, nel senso che portano con sé un ricordo persistente. Trasformano il minimo respiro in un fossile in movimento (Didi-Huberman, Giannari, ed. 2019: 51).

In questa prospettiva, lo sguardo di chi attraversa il Mediterraneo è tanto attuale quanto ancestrale: la tremenda esperienza della migrazione contemporanea si ricollega alla memoria di tutti gli esodi umani. Se ai corpi viene impedito di passare dagli sbarramenti delle frontiere, allora sono le immagini degli sguardi dei migranti che riescono ad oltrepassare i confini, tramutandosi in una sorta di "ricordo persistente" di tutte le volte che l'Occidente ha rifiutato l'incontro con lo straniero. Gli occhi dei migranti e la frontiera stessa si configurano allora come specchi della dissoluzione di un principio fondamentale della cultura occidentale: l'ospitalità. Nel poemetto di Giannari, Didi-Huberman trova espresso con forza quel sentimento di vergogna universale che dovrebbero provare tutti coloro che assistono all'esodo per terra e per mare dei migranti, interrogandosi sulle contraddizioni del presente: "le leggi e la legge, il 'profano' e il 'sacro', l'intollerabile imposto dai dispositivi dei governi e la dignità sempre tenace e resistente del desiderio di accogliere e del desiderio di passare a ogni costo" (ed. 2019: 71). L'opinione pubblica avrebbe a disposizione tutte le immagini (fotografie, documentari, reportages) e i dati necessari per indignarsi e fare pressioni affinché l'Unione Europea prenda una decisione seria sulle politiche di accoglienza, ma probabilmente non sono sufficienti a trasformare la vergogna in uno stimolo etico verso azioni concrete che agevolino l'incontro con l'altro.

Tale riflessione permea anche i reportages narrativi di Leogrande, nei quali la frontiera non viene considerata solo in quanto confine, limite,

separazione, ma come lo spazio interstiziale della mobilità – negata – e della memoria – tracce di vite sospese: “La frontiera corre sempre nel mezzo. Di qua c’è il mondo di prima. Di là c’è quello che deve ancora venire, e che forse non arriverà mai” (Leogrande 2015: 314). Il racconto dell’esodo realizzato tra difficoltà e ripensamenti da Leogrande ne *La frontiera* nasce proprio da questo senso di vergogna del testimone indiretto, che si impegna in ogni modo a non distogliere lo sguardo dal dolore degli altri e a ridurre la distanza tra l’esperienza del migrante e quella dell’osservatore, valorizzando a pieno la funzione *in between* della testimonianza. Raccontare l’esodo contemporaneo delle migrazioni significa osservare da vicino “la violenza del mondo”, scontrandosi con l’indolenza etica provocata dall’assuefazione alle immagini del dolore a cui siamo sottoposti quotidianamente attraverso la comunicazione massmediatica nell’epoca della “spettacolarizzazione del dolore”.

## NOTE

- 1 Le prime scritture della migrazione in Italia risalgono agli anni Ottanta e Novanta del XX secolo, come evidenziato dagli studi più recenti Pezzarossa, Rossini (2011); Fracassa (2012); Mengozzi (2013); Quaquarelli (2015); Denti (2017).
- 2 Di recente, si è cominciato a parlare di “patrimonializzazione della memoria dell’esperienza migratoria” dal punto di vista sia sociologico sia artistico, come nel numero monografico della rivista *Scritture migranti*, 11, 2017.
- 3 A partire da questa distinzione etimologica si sviluppa la riflessione di Giorgio Agamben su Primo Levi e la testimonianza di Auschwitz, terza parte di *Homo sacer* (cfr. Agamben 2018).
- 4 Sulla rivista *Lo Straniero*, Leogrande pubblica l’articolo che sta alla base de *La frontiera*: “Quelli che muoiono in mare”, 180, giugno 2015.
- 5 Per un approfondimento sulla spettacolarizzazione della frontiera e dell’immagine di Lampedusa cfr. Cuttitta (2012).
- 6 In un ricordo dello scrittore pubblicato sul sito di *Internazionale* nel 2018, Christian Raimo ha sottolineato: “I canonici moduli dell’inchiesta sociale e della ricognizione storica si aprono a una invariabilmente sobria urgenza testimoniale, né disdegnano di rivisitare le impalcature di una *non-fiction novel* pronta anche a convertirsi in sempre congruo riferimento autobiografico, per offrirci pagine di intenso giornalismo narrativo”.
- 7 Per un’analisi di quest’opera cfr. anche Attanasio 2021.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2018), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, ora in Id., *Homo sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Macerata, Quodlibet, 759-881.
- Attanasio, Elisa (2021), "Frontiere, prospettive e frammenti. Caravaggio, Leogrande, Giannari e Kourkouta", *Finzioni*, 2: 83-96.
- Boltanski, Luc (2000), *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailie, 1993, trad. it. a cura di Barbara Bianconi, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (2002), *Remediation. Understanding new media*, Cambridge (Massachusetts)-London, MIT Press, 2000, trad. it. a cura di Alberto Marinelli, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini.
- Burns, Jennifer; Polezzi, Loredana eds. (2003), *Borderlines. Migrazioni e identità nel Novecento*, Isernia, Cosmo Iannone Editore.
- Cuttitta, Paolo (2012), *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*, Milano-Udine, Mimesis.
- Denti, Chiara (2017) "La letteratura italiana della migrazione: un patrimonio della nazione, a che prezzo?", *Scritture Migranti*, 11: 52-66.
- Didi-Huberman, Georges; Giannari, Niki (ed. 2019), *Passare a ogni costo*, trad. it. a cura di Gregory Catella e Sara Di Addezio Catella, Bellinzona, Edizioni Casagrande.
- Donnarumma, Raffaele (2016), "Alessandro Leogrande, Caravaggio e la violenza della storia", *Alfabeto2*, 20 febbraio 2016. [26/03/2023], <https://www.alfabeto2.it/2016/02/20/10908/>
- Fracassa, Ugo (2012), *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Perrone.
- Leogrande, Alessandro (2000), *Un mare nascosto*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.
- (2003), *Le male vite. Storie di contrabbando e di multinazionali*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.
- (2008), *Uomini e caporali. Viaggio tra i nuovi schiavi nelle campagne del Sud*, Milano, Mondadori.
- (2011), *Il naufragio. Morte nel Mediterraneo*, Milano, Feltrinelli.
- (2015), *La frontiera*, Milano, Feltrinelli.

- (2017), “Caravaggio e la disobbedienza”, *minima&moralia*, 18 maggio 2017. [26/03/2023] <http://www.minimaetmoralia.it/wp/caravaggio-la-disobbedienza>
- (2020), *Gli anni dello Straniero. Italia 1998-2017*, a cura di Nicola Vila, Roma, Edizioni dell’Asino.
- Mengozzi, Chiara (2013), *Narrazioni contese. Vent’anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci.
- Pezzarossa, Fulvio; Rossini, Ilaria, eds. (2011) “*Leggere il testo e il mondo*”. *Vent’anni di scritture di migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB.
- Pigliaru, Alessandra (2016), “L’orlo stretto del mondo. Intervista ad Alessandro Leogrande”, *Il manifesto*, 20 settembre 2016. [26/03/2023] <https://ilmanifesto.it/lorlo-stretto-delmondo>
- Quaquarelli, Lucia (2015), *Narrazione e migrazione*, Milano, Morellini.
- Rancière, Jacques (2016), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, trad. it. a cura di Francesco Caliri, *La partizione del sensibile: estetica e politica*, Roma, DeriveApprodi.
- Remotti, Francesco (2010), *L’ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza.
- Sayad, Abdelmalek (1999), *La double absence. Des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré*, trad. it. a cura di Salvatore Palidda, Milano, Raffaello Cortina, 2002.
- Zucconi, Francesco (2018), *Displacing Caravaggio. Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, trad. ing. a cura di Zakiya Hanafi, London, Palgrave Macmillan.
- (2021), “Davanti all’immagine del dolore degli altri: Caravaggio, Sontag, Leogrande”, *Finzioni*, 2: 106-117.

Filippo Milani (1983) è Professore Associato in Letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell’Università di Bologna. I suoi principali interessi sono rivolti al rapporto tra la letteratura contemporanea e le arti visive, e ha pubblicato numerosi articoli in riviste scientifiche su autori/autrici contemporanei/e. Tra i suoi libri vanno segnalati: *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione* (Pendragon, 2015), *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di “tramando”* (BUP, 2018) e *Il pittore come personaggio. Itinerari nella letteratura italiana contemporanea* (Carocci, 2020). Dal 2020 è membro del comitato scientifico della rivista «Finzioni» del Dipartimento FICLIT dell’Università di Bologna. Dal 2022 è Project Coordinator del progetto europeo *ILIO - Italian Literature International Observatory* (UNA Europa Seed Funding). | Filippo Milani (1983) is Associate Professor in Contemporary Italian Literature at the Department of Classical Philology and Italian Studies, University of Bologna. His main interests are in the relationship between contemporary literature and

the visual arts, and he published several articles in journals on contemporary authors/authors. Among his books: *Giorgio Manganelli. Emblems of Dissimulation* (Pendragon, 2015), *The Forms of Light. Francesco Arcangeli and the Writings of “tramando”* (BUP, 2018) and *The Painter as Character. Itineraries in contemporary Italian literature* (Carocci, 2020). Since 2020 he has been a member of the scientific committee of the journal “Finzioni” of the FICLIT Department at the University of Bologna. Since 2022 he is Project Coordinator of the European project ILIO - Italian Literature International Observatory (UNA Europa Seed Funding).