

Frontiere, prospettive e frammenti. Caravaggio, Leogrande, Giannari e Kourkouta

Elisa Attanasio
(Università degli Studi di Bologna – Sorbonne Université)

Publicato: 06 / 01 / 2022

Abstract – The essay establishes a dialogue between Alessandro Leogrande's reading of Caravaggio's painting The Martyrdom of St. Matthew (*La frontiera*, 2015) and *Des spectres hantent l'Europe* (2016), a documentary video shot by Niki Giannari and Maria Kourkouta in the Idomeni refugees camp. Why are images used? How can we react in front of the pain of others? What is the value of testimony? Drawing on suggestions that range from philosophy to anthropology (Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Viveiros de Castro) the essay investigates how these two works allow us to experience another point of view. Leogrande, Giannari and Kourkouta perform a poetic operation that achieves very convincing results. On one hand Leogrande dwells on the presence of Caravaggio's self-portrait body inside the painting; on the other, Giannari and Kourkouta's authorial choices (the use of long shots, of images that becomes fragments saved from the History, the use of images that arise from past and future) produce a particularly effective shifting of perspective.

Keywords – Migration; Border; Point of View; Perspectivism.

Abstract – Il saggio intende far dialogare *La frontiera* di Alessandro Leogrande (2015) – in particolare l'ultimo capitolo dedicato al dipinto di Caravaggio *Il martirio di San Matteo* – con il video documentario di Niki Giannari e Maria Kourkouta, dal titolo *Des spectres hantent l'Europe* (2016), realizzato nel campo di Idomeni. Perché sono utilizzate le immagini? Come possiamo reagire di fronte al dolore degli altri? Qual è il valore della testimonianza? Il saggio, seguendo suggestioni che spaziano dalla filosofia all'antropologia (Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Viveiros de Castro) indaga la modalità secondo cui le due opere permettono di fare esperienza di un altro punto di vista. Leogrande, Giannari e Kourkouta compiono un'operazione poetica che arriva a risultati molto convincenti: se Leogrande si sofferma sulla presenza del corpo di Caravaggio autoritratto dentro il quadro, Giannari e Kourkouta compiono una serie di scelte autoriali (i lunghi piani sequenza, i frammenti salvati dalla Storia, la proposta di immagini che ne suscitano altre, passate e future) che permettono un mutamento di prospettiva particolarmente efficace.

Parole chiave – Migrazione; Frontiera; Punto di vista; Prospettivismo.

Attanasio, Elisa, *Frontiere, prospettive e frammenti. Caravaggio, Leogrande, Giannari e Kourkouta*, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 83-96.

attanasio.elisa@gmail.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14199>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2021 Elisa Attanasio

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

[...] far proliferare la molteplicità, perché non si tratta affatto [...] di predicare l'abolizione delle frontiere che uniscono-separano segno e mondo, persone e cose, "noi" e "loro", "umani" e "non-umani". Sono anche del tutto fuori luogo, al pari delle fantasie fusionali, gli agevoli percorsi del riduzionismo e i monismi portatili: si tratta piuttosto di "irridurli" (Latour) e di indefinirli, riducendo ogni linea di divisione in una curva infinitamente complessa. Non si tratta di cancellare dei contorni, ma di piegarli, di renderli più densi, di iridarli e di diffrangergli.

(Eduardo Viveiros de Castro)¹

Le riflessioni qui proposte intendono far dialogare *La frontiera* di Alessandro Leogrande (2015) – in particolare l'ultimo capitolo dedicato a Caravaggio – con il video documentario di Niki Giannari e Maria Kourkouta, dal titolo *Des spectres hantent l'Europe* (2016).

Leogrande, Giannari e Kourkouta scelgono di interrogare la medesima questione – quella dei migranti – utilizzando delle immagini: il primo servendosi, nell'ultimo capitolo del libro, del dipinto di Caravaggio *Il martirio di San Matteo*, le seconde attraverso video girati nel 2016 presso il campo di Idomeni. Leogrande, Giannari e Kourkouta si pongono le stesse domande: perché usiamo le immagini? Come possiamo reagire di fronte al dolore degli altri? Come restituire un altro punto di vista? Chi siamo questi 'noi' che guardiamo? Le opere *La frontiera* e *Des spectres hantent l'Europe* sono intimamente legate da un comune movimento verso la questione dei migranti. Non si limitano infatti a trattarli come 'oggetto' di osservazione – ad esempio descrivendo le traversate o le esperienze di queste persone al fine di conoscerle e/o presentarle – bensì suggeriscono un avvicinamento che permette, anche solo per un attimo, di adottare un altro punto di vista. Dopo una breve illustrazione delle opere, cercheremo allora di spiegare come funziona la possibilità di 'incorporare' un altro punto di vista, grazie a un ribaltamento nella percezione di chi legge o di chi osserva.

1. *Il corpo di Caravaggio*

Alessandro Leogrande (1977-2017), dopo essersi occupato, nei suoi precedenti reportage narrativi, delle nuove mafie, dello sfruttamento dei braccianti, poi del naufragio, nel marzo 1997, di una motovedetta albanese stracarica di immigrati, con il testo *La frontiera* (2015) si concentra sui naufragi nel Mediterraneo all'interno di ventinove capitoli che raccolgono testimonianze di migranti che hanno attraversato il mare, o che non ce l'hanno fatta. Nell'ultimo capitolo, intitolato *La violenza del mondo*, lo scrittore utilizza il celebre dipinto di Caravaggio *Il martirio di San Matteo* (1600-1601) per indagare il concetto di frontiera, il mistero del mare e la

¹ E. Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale*, [2009], ombre corte, Verona 2017, pp. 32-33.

possibilità di guardare l'orrore². Quest'ultimo capitolo è molto diverso da tutti gli altri: l'autore sceglie di interrogarsi in maniera densa e problematica sull'operazione che sta concludendo – raccontare le esperienze traumatiche e il dolore degli altri – utilizzando un quadro di Caravaggio. Se il contenuto e lo stile divergono da quelli degli altri capitoli, trovano però con l'inizio della *Frontiera* un collegamento: nel primo brano, intitolato *Vedere, non vedere, 1* (perché è il primo di cinque capitoli, disseminati all'interno di tutto il libro, a portare questo titolo), Leogrande si pone infatti le stesse domande di fronte a un'immagine di dolore. Nel brano di apertura le immagini provengono da una videocassetta consegnatagli da Shorsh, un profugo curdo. Si tratta di una selva di cadaveri riversi nelle strade: è il massacro di Halabja, una cittadina curda dell'Iraq fatta gasare nel marzo del 1988, ai tempi della guerra con l'Iran, dove perdonò la vita cinquemila persone. Di fronte a «quelle crude immagini che ci piovevano addosso senza il minimo commento»³, così Leogrande riflette:

Mi accorsi, di colpo, che le stavo osservando senza essere in grado di interpretarle. Eppure quelle immagini per Shorsh erano tutto. Non erano un prodotto della Storia, erano il suo presente. Non erano una riflessione teorica, erano carne viva. Spiegavano nel dettaglio i motivi della sua fuga in Italia, svelavano un passato di violenze inenarrabili a cui aveva assistito da vicino, a cui parenti e amici avevano assistito, quando non ne erano stati vittima. [...] Ho impiegato molto tempo per comprendere il potere di quelle immagini. Ma questa difficoltà a parlarne non riguarda solo la violenza di quel giorno preciso, di quel momento. Riguarda anche il viaggio di Shorsh verso la placida Europa, la sua condizione di profugo negli anni successivi, e quella serata a Ponte Milvo. [...] Ad apparirci spesso incomprensibili sono i frammenti di Storia, gli sconquassi sociali, le fratture globali che avvolgono le motivazioni individuali, fino a stritolarle. Incomprensibili perché provengono letteralmente “da un altro mondo”. Quella sera, la violenza sui curdi a Halabja mi appariva quasi pornografica nella lenta successione di corpi inermi di uomini e animali, perché nulla sapevo della loro storia, nulla sapevo degli omicidi di massa perpetuati dal regime di Baghdad. O meglio non se sapevo abbastanza. Non abbastanza per poter decifrare quei fotogrammi.⁴

Il senso di colpa causato dal non sapere e quindi non capire – ben chiaro ad Alì, protagonista del secondo capitolo: «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»⁵ – spinge Leogrande a scrivere le storie raccolte nella *Frontiera*. Lo scopo del libro è infatti spiegato alla fine del primo brano:

² Si vedano R. Donnarumma, *Alessandro Leogrande, Caravaggio e la violenza della storia*, 20 febbraio 2016, «Alfabeta2», <https://www.alfabeta2.it/2016/02/20/10908/> [ultimo accesso 2 dicembre 2021]; F. Milani, *Vedere, non vedere. Alessandro Leogrande e lo sguardo di Caravaggio*, «Scritture migranti» n. 12 (2018), pp. 191-216; A.S. Poli, *Li lasciamo annegare per negare: note su Alessandro Leogrande*, «Trasparenze», 4-5, 2019, pp. 201-219. L. De Capitani, E. Sbrojavacca, *Le trappole della testimonianza. La rappresentazione dei rifugiati in Elvira Mujčić, Alessandro Leogrande e nei Refugee Tales*, «Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale», 54, 2020, pp. 23-46; F. Zucconi, *Davanti all'immagine del dolore degli altri: Caravaggio, Sontag, Leogrande*, «Finzioni», vol. 1, (1), 2021, pp. 106-117.

³ A. Leogrande, *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 12.

⁴ Ivi, pp. 12-14.

⁵ Ivi, p. 23.

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. [...] In questi anni ho conosciuto tantissimi uomini e donne come Shorsh. Di molti ho perso le tracce. Tanti sono ripiombati nel nulla prima che potessi saperne di più. Alcuni sono morti proprio quando pensavano di avercela fatta a lasciarsi la Storia alle spalle. 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. Chi accetta viaggi pericolosissimi in condizioni inumane, attraversando i confini che si frappongono lungo il suo sentiero, non lo fa perché volto al rischio o alla morte, ma perché scappa da condizioni ancora peggiori. O perché sulla sua pelle è stato edificato un mondo che gli appare inalterabile.⁶

Terminando con queste parole il primo capitolo, Leogrande indica fin da subito le principali linee di pensiero che si dipaneranno nel libro e che ritroveremo nell'opera di Giannari e Kourkouta: la questione del presente, dell'adesso che accade, del momento («non erano un prodotto della Storia, erano il suo presente»); il superamento della categoria di vittima, «che non spiega niente della complessa vita degli esseri umani»; infine il tentativo di raccontare dei frammenti e di salvarli. Nei ventisette successivi capitoli, Leogrande raccoglie in effetti alcune schegge di esistenze, «quante più storie riguardassero la frontiera mediterranea e il suo attraversamento, i viaggi in mare e quelli via terra, sentire chi ce l'aveva fatta, e recuperare testimonianze su quelli che non ce l'avevano fatta»⁷. L'autore si domanda che senso abbia tutto questo e come farlo. La risposta da cui partire – come afferma Leogrande nel terzo brano – è che «le frontiere cambiano [...]. Si allarga l'Europa e mutano i punti di ingresso. Scoppiano guerre, cadono dittature, esplodono intere aree del mondo e si aprono nuovi varchi. I varchi a loro volta creano un mondo, una particolare società di confine che definisce le sue regole e i ruoli al suo interno»⁸. Di fronte all'instabilità delle frontiere, «i naufragi sono dei punti fermi, delle voragini, da cui provare a risalire, passo dopo passo, per ricostruire quelle mutazioni»⁹. Un brevissimo capitolo, il quarto, è intitolato come la raccolta stessa, *La frontiera*: qui Leogrande, partendo dalla storia di Hamid, un giovane somalo protagonista del brano precedente, tenta di descrivere ciò che avviene ai bordi dell'Europa:

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

⁶ Ivi, pp. 15-16.

⁷ Ivi, p. 25.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 26.

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.¹⁰

Queste riflessioni ci riportano, solo per una breve incursione, a un'altra opera "visiva", *La crepa* (2017), un reportage che si muove tra la fotografia e il graphic novel. Il fotoreporter Carlos Spottorno e il giornalista Guillermo Abril interrogano i confini dell'Europa, l'incapacità delle istituzioni di gestire le migrazioni, i concetti di difesa e di frontiera. *La crepa* inizia con il racconto della nascita dell'Europa, le idee di pace, prosperità e gloria che avevano accompagnato questo sogno (la libera circolazione di persone e merci, un'unica moneta, un motore economico). Poi la crisi del 2008, le proteste del 2011, le "primavere arabe", l'inizio della guerra civile in Siria, i naufragi nel Mediterraneo. Spottorno e Abril si recano nelle zone più calde delle frontiere europee: la prima destinazione è Melilla, un pezzetto di Spagna in Africa, una lingua di terra sulla costa Nord del Marocco, un'enclave di 12 km quadrati che sulla carta fa parte dell'Unione Europea. Melilla è una città blindata, recintata con muri e filo spinato, considerata la frontiera più discriminatoria al mondo, dove migranti per lo più subsahariani tentano di saltare la rete senza sosta. Ogni giorno passano da questo luogo 35.000 persone: molti si accampano nelle tende militari di là dalla rete; tantissimi *menas*, minori non accompagnati, vivono nelle grotte sulla spiaggia tentando ogni giorno di intrufolarsi sui traghetti per Malaga; infine, quelli che aspettano di saltare dormono in tende fatte con teli di plastica, senza cibo, né acqua, né medicine. Spottorno e Abril vanno poi a vedere la crepa della Tracia, una regione dove si incrociano le frontiere di Grecia, Bulgaria e Turchia. Ma qui i reporter, nonostante le richieste di decine di documenti al governo greco, non possono parlare con nessuno, né fare fotografie, nemmeno entrare nel centro di detenzione che accoglie siriani, afgani, eritrei e algerini. Spottorno e Abril si spostano allora sulla frontiera tra Bulgaria e Grecia. Gli scenari sono sempre gli stessi: recinzioni, telecamere, polizia, filo spinato, tende, centri di accoglienza sovraffollati, storie di guerra e abusi. Anche le domande sono ricorrenti: «"Come facciamo a riprendere il viaggio?"» Di nuovo possiamo solo rispondere: «"Non lo sappiamo"»¹¹. Arriva poi la crepa di Lampedusa, nel marzo 2014: i due reporter partecipano a un'operazione di soccorso a bordo della Grecale, una fregata di 123 metri di lunghezza. Assistono al trasbordo dei passeggeri: «Carlos fa foto e video contemporaneamente. Io smetto di prendere appunti e cerco di fissare tutto nella mente. Entrambi capiamo di assistere a un momento eccezionale. È difficile pensare che presto queste scene diventeranno comuni»¹². Un'altra crepa che i reporter visitano è quella fra Serbia e Ungheria, nel settembre 2015. Anche qui recinzioni, esercito, scontri tra forze di sicurezza e profughi. Spottorno e Abril si recano a Tovarnik, il primo villaggio croato per chi giunge dalla

¹⁰ Ivi, pp. 39-40.

¹¹ C. Spottorno, G. Abril, *La crepa*, Pinerolo, add editore, 2017, p. 53.

¹² Ivi, p. 85.

Serbia, quindi tecnicamente dentro l'Unione Europea, dove transenne e un muro di poliziotti dividono il mondo in dentro e fuori dall'Europa. I migranti vengono fatti passare con il contagocce, smembrando famiglie, dividendo fratelli e facendo perdere gli amici. In quattro giorni, arrivano a Tovarnik quasi 25.000 persone. Poi gli attentati di Parigi: Spottorno sta cenando quando un cameriere avvisa che a pochi metri di distanza è in corso una sparatoria.

È la crepa, gli rispondo. Quest'idea ci girava in testa già da un po'. Percorrendo la frontiera esterna – la grande crepa – abbiamo notato moltissime spaccature nel sogno europeo. C'è l'immensa voragine dei profughi; la breccia dei nazionalismi, la chiusura delle frontiere e la minaccia dell'uscita del Regno Unito dall'Ue, il populismo e l'islamofobia, la crisi che ha opposto il Nord al Sud, la rottura di un blocco di Paesi dell'Est che vedono in Bruxelles la nuova Mosca; il baratro della Siria, dell'Iraq e della Libia. E poi c'è la Russia, un abisso enorme sul quale abbiamo intenzione di affacciarci. «Ci sono delle crepe più grandi e altre più piccole. E sono tutte collegate», mi dice Carlos subito prima dell'attentato. «Se non si riparano quelle, crolla tutta la struttura.»¹³

Spottorno e Abril giungono a Pabrade, sul confine tra Lituania e Bielorussia, pieni di domande; poi al posto di frontiera di Medyka, che separa la Polonia dall'Ucraina: «Con le orecchie che fischiano e l'amaro in bocca – quella sensazione d'impotenza di fronte alla storia che si ostina a ripetersi – lasciamo la base e torniamo in Polonia»¹⁴. L'ultimo viaggio, il più freddo, è, nel gennaio del 2016, a Narva, sul confine tra Estonia e Russia; poi in Finlandia: «Carlos fotografa febbrilmente le crepe del Baltico cercando in esse le crepe dell'Europa. Ghiaccio spezzato secondo i capricci del caso, frammenti bianchi alla deriva»¹⁵. Arrivano fino a Ivalo, la base militare più a nord di tutta l'UE. Il reportage si conclude con la fotografia di una famiglia afgana e due camerunensi arrivati insieme su questo confine, stivati dentro una Lada: «Non possiamo parlare con loro. Sono le leggi europee. Posano sulla linea di frontiera per una foto. I loro volti, i vestiti pesanti, le valigie, la neve tutto intorno dicono più di mille parole. È come guardarsi allo specchio. Quando li guardiamo vediamo il nostro mondo»¹⁶.

La consapevolezza, presente nel testo di Leogrande così come nell'opera di Spottorno e Abril, che le crepe e le distanze fisiche, culturali, sociali e politiche impediscano la comprensione del dolore altrui innerva il saggio di Susan Sontag *Davanti al dolore degli altri* (2003): dopo essersi interrogata, senza sosta, sull'utilità di queste immagini – se sia davvero necessario guardarle, se si diventa persone migliori dopo averle viste, se ci insegnano davvero qualcosa o se semplicemente ci confermano ciò che già sappiamo (o vogliamo sapere) – l'autrice conclude così:

Questi morti mostrano un supremo disinteresse per i vivi: per quelli che hanno tolto loro la vita, per i testimoni – e per noi. Perché mai dovrebbero cercare il nostro sguardo? Che cosa avrebbero da dirci? «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

¹³ Ivi, pp. 112-113.

¹⁴ Ivi, p. 137.

¹⁵ Ivi, p. 161.

¹⁶ Ivi, p. 170.

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.¹⁷

Come suggerisce anche Leogrande, l'assenza dell'esperienza rende impossibile la comprensione tra esseri umani. E tuttavia, come avviene guardando l'ultima immagine del reportage di Spottorno e Abril – una famiglia afgana di cinque persone e due camerunensi – per un attimo, rispecchiandoci nei loro sguardi, riusciamo forse a vedere il nostro mondo (l'Oriente, le guerre, l'Africa, la Russia, l'Europa). «Abbiamo iniziato il viaggio senza sapere esattamente cosa avremmo trovato. Torniamo a casa con la sensazione di doverlo raccontare»¹⁸. Leogrande, Spottorno e Abril, Giannari e Kourkouta (come si vedrà fra poco) sentono la forte necessità di raccontare, di mostrare ad altre persone quello che hanno visto o sentito. Non per insegnare qualcosa o condividere una verità, ma per domandarsi insieme se e come poter comprendere il dolore altrui; come poter ribaltare, anche solo per un attimo, la propria prospettiva. Come afferma giustamente Milani, «la constatazione della scarsa incidenza della letteratura sulle decisioni politiche non è per Leogrande una sconfitta della narrativa e del giornalismo ma si pone come condizione ineliminabile dalla quale ogni volta ripartire per raccontare la realtà»¹⁹. Leogrande si interroga nel corso di tutto il testo sulle stesse questioni:

Come evitare di essere parte di un enorme processo di spettacolarizzazione?
 Cosa raccontare, su cosa fissare davvero lo sguardo, per sottrarsi a tale rischio?
 Come scansare il rischio di dire il già detto, di scivolare nella reiterazione delle tragedie che, viste da una certa distanza, come dalla costa in mezzo ai bagnanti, possono apparire tutte uguali?
 Come farsi testimone dell'unicità di ogni ferita?
 No, non è “testimone” la parola adatta. È ormai un termine talmente affettato, talmente convenzionale, da apparire soffocato dalla retorica e dal macigno dell'ufficialità.²⁰

Se queste riflessioni – cosa raccontare, qual è il senso delle immagini? E soprattutto *come* raccontare²¹ in un modo che sia diverso da quello della narrazione dominante e che non si faccia esso stesso veicolo di reiterazione di tragedie – compaiono in più punti del testo, solo

¹⁷ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 108-109.

¹⁸ C. Spottorno, G. Abril, *La crepa*, cit., p. 171.

¹⁹ F. Milani, *Vedere, non vedere. Alessandro Leogrande e lo sguardo di Caravaggio*, cit., p. 210.

²⁰ A. Leogrande, *La frontiera*, cit., pp. 145-146.

²¹ Si veda ancora Milani: «gli incontri con persone che hanno raccontato la propria esperienza della migrazione costringono lo scrittore ad interrogarsi maggiormente sul valore della testimonianza, scisso tra ciò che è in grado di vedere e ciò che gli è impossibile vedere, tra ciò che vorrebbe mostrare al lettore e ciò che è ben evidente ma l'opinione pubblica preferisce non vedere. Si tratta allo stesso tempo di un problema politico e metodologico» (F. Milani, *Vedere, non vedere. Alessandro Leogrande e lo sguardo di Caravaggio*, cit., p. 196). Milani riporta un'intervista di Leogrande rilasciata a Francesco Ferri in occasione dell'uscita del libro, dove lo scrittore afferma: «Scrivendo *La frontiera*, mi sono reso conto dell'inefficacia di certe narrazioni piatte o omologanti. Alla luce di ciò, è necessario porsi alcune domande, artistiche e politiche: come riarticolare le biografie? Dove ci si posiziona? 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» (*Ibidem*).

nell'ultimo capitolo de *La frontiera* Leogrande fa ricorso a un'immagine che non è una fotografia o un video di una tragedia che vuole narrare, bensì un dipinto di Caravaggio. Attraverso quest'opera, lo scrittore affronta il tema del posizionamento di fronte al dolore degli altri e della possibilità di raccontarlo, come spiega Zucconi:

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.²²

Osservando *Il martirio di San Matteo* nella cappella Contarelli della chiesa di San Luigi dei francesi, Leogrande afferma: «In quella scena di cruda, assoluta, improvvisa violenza si affollano le nostre debolezze di fronte al mistero del male. Tra le pieghe dell'opera si cela l'enigma del non agire»²³. L'autore descrive il dipinto («l'attimo prima della mattanza, l'istante prima che la violenza si compia») e si sofferma sulla reazione degli astanti: «Si sentono le grida, la tensione ferina, l'odore acre della paura. La scena è affollata di gente che si ritrae dalla mano del boia. Chi scappa, chi urla, chi inciampa nella fuga, chi alza a sua volta le mani. [...] La violenza estrema atterrisce. Atterrisce la sua epifania priva di alternative. Al massimo si grida, si scappa, ma raramente si è pronti a intervenire»²⁴. L'unico che riesce a fissare la violenza che sta per compiersi è un uomo con la barba, Caravaggio autoritratto:

quella porzione di tela (quella in cui compare il volto barbuto) mi sembra un manifesto. Una riflessione incandescente sulla violenza del mondo, e sul rapporto che instaura con essa chi la osserva. C'è un dolore misto a commiserazione nel suo sguardo: un'infinita tristezza. A differenza degli altri spettatori Caravaggio non fugge, guarda la vittima perché non può fare altro che stare dalla sua parte e vedere come va a finire ciò che si sta per compiere. Ha già intuito tutto, ma non interviene. Sa di non poter intervenire, di non poter fermare quella spada. La sua commiserazione è ancora più pericolosa perché totalmente impotente. [...] 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.²⁵

²² F. Zucconi, *Davanti all'immagine del dolore degli altri: Caravaggio, Sontag, Leogrande*, cit., p. 113 e 116.

²³ A. Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 309.

²⁴ Ivi, p. 310.

²⁵ Ivi, p. 311.

Il personaggio di Caravaggio autoritratto è l'unico che riesce a osservare la violenza del mondo, ma questo 'coraggio' non serve a nulla: è tragicamente consapevole di non poter intervenire. Leogrande si domanda allora: «Si può ridurre il male? Si possono creare delle zone libere all'interno delle quali il suo impatto sia meno devastante?»²⁶. La risposta ha a che fare innanzitutto con l'idea di 'esperienza individuale': «saltare i muri è innanzitutto un'esperienza individuale. Alla base di ogni viaggio c'è un fondo oscuro, una zona d'ombra che raramente viene rivelata, neanche a se stessi»²⁷. A questa esperienza individuale se ne legano però altre: un viaggiatore ha bisogno di incontrare un altro viaggiatore, «perché solo un altro viaggiatore può capire il peso delle parole che pronunceranno, solo un altro viaggiatore può indicargli la strada della leggerezza. Tutti gli altri restano sempre a qualche metro di distanza, sulla terraferma, incapaci di afferrare il senso di ciò che viene detto»²⁸. Leogrande si avvia alla conclusione dell'ultimo brano de *La frontiera* con questa riflessione:

Bisogna farsi viaggiatori per decifrare i motivi che hanno spinto tanti a partire e tanti altri ad andare incontro alla morte. Sedersi per terra intorno a un fuoco e ascoltare le storie di chi ha voglia di raccontarle, come hanno fatto altri viaggiatori fin dalla notte dei tempi. [...] Quella parola indica una linea lunga chilometri e spessa anni. Un solco che attraversa la materia e il tempo, le notti e i giorni, le generazioni e le stesse voci che ne parlano, si inseguono, si accavallano, si contraddicono, si comprimono, si dilatano. È la frontiera. Per molti è sinonimo di impazienza, per altri di terrore. Per altri ancora coincide con gli argini di un fortino che si vuole difendere. Tutti la mettono in cima alle altre parole, come se queste esistessero unicamente per sorreggere le frasi che delineano le sue fattezze. 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.²⁹

Il dipinto di Caravaggio diventa fondamentale perché il pittore inserisce il proprio sguardo dentro l'opera; anzi, inserisce il proprio corpo. L'utilizzo del *Martirio di San Matteo* serve a Leogrande non solo per pensare alla questione della testimonianza (*chi* guarda la violenza, *come* guardare la violenza) e di conseguenza sull'efficacia della forma del reportage come restituzione di una complessità; l'opera di Caravaggio serve per riflettere sulla possibilità di entrare nel dolore, nel pensiero del migrante, condividere un'esperienza che da individuale diventa collettiva. Vorremmo allora mettere l'accento non tanto sull'inefficacia e l'impotenza dello sguardo, piuttosto sulla presenza del corpo di Caravaggio dentro al quadro e sulle conseguenze che tale presenza può portare nella comprensione dell'immagine. Caravaggio è lì, completamente dentro alla scena: se pensiamo al soggetto non come dato predefinito bensì come posizione, il corpo diventa l'unico mezzo attraverso cui è possibile l'accesso alla realtà e ad altre realtà³⁰. Leogrande ci dice che Caravaggio mette il proprio corpo dentro l'orrore, e solo da questo luogo

²⁶ Ivi, p. 312.

²⁷ Ivi, p. 313.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, pp. 313-314.

³⁰ «Lungi dal rivaleggiare con lo spessore del mondo, quello del corpo è viceversa l'unico mezzo che ho io di andare al cuore delle cose, facendomi mondo e facendole carne» (M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1964), Milano, Bompiani, 2009, p. 152).

ha la possibilità di accedere a un altro punto di vista. Ma come fanno Leogrande, Giannari e Kourkouta a mettere i loro corpi dentro? O meglio: come noi che guardiamo possiamo riconoscere le tracce che segnalano la presenza del loro punto di vista, e seguendo queste tracce possiamo, anche solo per un attimo, intercettare e adottare un diverso sguardo? Se in Leogrande questo ‘stile’ risiede nell’utilizzo di Caravaggio dell’ultimo capitolo – che diventa quasi manifesto di tale posizionamento – in Giannari e Kourkouta si assiste a una scelta autoriale composta attraverso cui è possibile fare esperienza di un punto di vista altro.

2. *Spettri del presente*

Il film della poetessa Niki Giannari e della regista Maria Kourkouta, *Des spectres hantent l'Europe*, è stato girato nel campo di fortuna di rifugiati e migranti di Idomeni, nel marzo 2016, nei giorni in cui la commissione europea decide la chiusura della rotta dei Balcani. Più di 15000 persone si ritrovano bloccate alla frontiera greco-macedone; i binari del treno che attraversano la frontiera vengono occupati dai migranti fino all’evacuazione del campo da parte della polizia greca, il 27 maggio 2016. L’opera, come affermano le realizzatrici nella *Lettera allo spettatore* che accompagna il film, si presenta come un’‘esperienza’ per lo spettatore. Zucconi lo definisce «il film con più ingressi e uscite di campo della storia del cinema», e descrive così la prima inquadratura: «si osserva un terreno brullo, tagliato in due da uno stradello fangoso. Per diversi minuti la macchina da presa resta immobile, mentre decine, centinaia di uomini, donne e bambini attraversano il campo da destra a sinistra e da sinistra a destra. Indossano perlopiù abiti tecnici, stivali, scarpe da trekking. Spingono bagagli, passeggini, carrozzine»³¹.

Nei primi mesi del 2016, Giannari e Kourkouta stanno lavorando alla produzione di un film sulla Guerra civile greca degli anni Quaranta; decidono però di cambiare soggetto e inoltrarsi nel presente: anche a Idomeni le persone sono devastate dalle conseguenze di guerre civili. Durante lo svolgimento di *Des spectres hantent l'Europe*, avviene una serie di ‘spostamenti’ di posizione e di pensiero, che portano la spettatrice e lo spettatore a modificare il punto di vista. Il film è infatti costruito in tre capitoli, che affrontano in maniera diversa la domanda che assillava anche Leogrande: ‘come porsi di fronte al dolore altrui?’. Nel primo, la questione sul come facciamo a posizionarci di fronte a quello che vediamo e al tempo stesso starci dentro trova soluzione nella scelta dei lunghi piani sequenza statici che si soffermano in maniera apparentemente monotona su alcune scene, come le attese e le file per mangiare, bere una tazza di tè, consultare un medico, chiacchierare sotto la pioggia vicino a tende inzuppate: «nous avons choisi les plans longs parce que nous n’avons pas trouvé d’autre manière de se tenir face à ce que nous voyions devant nous, et de rester aussi dedans»³². Nel secondo capitolo, Giannari e Kourkouta compiono invece una diversa scelta: lo sfondo prende corpo in primo piano e le

³¹ F. Zucconi, *Spettrologia del confine. Su Des spectres hantent l'Europe di Kourkouta e Giannari*, «Fata Morgana. Quadimestrale di cinema e visioni», anno XII, n. 36, settembre-dicembre 2018, p. 258.

³² *Entretien avec Maria Kourkouta et Niki Giannari*, par Jitka Lanssperkova, dok.revue, in *Des spectres hantent l'Europe. Textes et entretien*, Paris, Les Éditions de Minuit.

inquadrature si rivolgono a gruppi di migranti che manifestano sulle rotaie, occupando i binari. Ci si sofferma sui loro volti, le loro parole e i cartelli che espongono. I migranti spiegano la loro posizione spesso guardando in camera, creando uno spazio ‘politico’ che si stratifica su quello ‘geografico’ osservato nel primo capitolo. A questi, si aggiunge lo spazio ‘storico’ del terzo capitolo, dove avviene un cambiamento ancora più radicale: dal colore si passa al bianco e nero e il formato diventa quello dei 16 mm. Le immagini sono prese dallo stesso luogo, e provengono da un medesimo presente; tuttavia, l’effetto è quello di un passato mai passato. Le immagini scorrono in silenzio, ad accompagnarle la voce di Lena Platonos che legge la poesia di Giannari *Lettre de Idomeni*, mentre vediamo bambini giocare al pallone («J’ai honte devant les enfants | qui, têtus, se donnent émus à la vie»), donne sedute attorno a un fuoco («J’ai honte devant ces femmes»), ragazzi fumare nelle tende («J’ai honte devant les hommes qui se hâtent pour devenir | comme nous, en Allemagne»³³), un padre che abbraccia il figlio piccolo, una ragazza che si gira per sorridere alla telecamera mentre stende i panni, bambine che scherzano bevendo da bicchieroni di plastica. La voce *off*, con estrema delicatezza, ci parla di un luogo dove ci si ritrova immobilizzati – non potendo andare né avanti né indietro –, di un desiderio che non può essere vinto nemmeno da esilio, prigionia o morte. Le persone di Idomeni, che chiedono solo di passare, sono descritte come «figures insistantes de notre généalogie oubliées»³⁴. Se il tempo storico da una parte si dilata, dall’altra non può che essere compresso in un inevitabile presente: «Le jour où la frontière s’est fermée, Walter Benjamin s’est donné la mort. | S’il arrivait un jour avant ou un jour après? | Car personne n’arrive à la frontière | un jour avant ou un jour après. | On arrive dans le Maintenant»³⁵. La riflessione sul tempo è centrale in tutto il film: l’idea di opera ‘esperienziale’ consiste infatti nell’accettazione che, come affermano Giannari e Kourkouta nella già citata *Lettera allo spettatore*, «chaque jour était comme si on assistait à un événement historique, à un point de l’Histoire dans toute son intensité»³⁶.

Il film intende salvare un’immagine di quello che sta accadendo, come il momento in cui a una persona viene impedito di proseguire nella traversata proprio quando, sotto i suoi occhi, dei treni commerciali passano la frontiera. *Des spectres hantent l’Europe* vuole restituire la forza e il desiderio di queste persone che camminano nel fango, in un’attesa interminabile; desidera custodire tutti quei frammenti di immagini (come i piedi che si tengono saldi nonostante le giornate passate a camminare nel fango) prima che si trovino perduti, dimenticati nel buco nero della Storia; intende, infine, proporre – quasi per ogni inquadratura – un’immagine collettiva:

nous avons voulu que chaque cadre du film soit une image collective et jamais personnalisée des gens d’Idomeni. [...] Nous avons voulu parler en images et en paroles de tout ce que nous avons senti là-bas, dans cette période donnée ; de tout ce qui est né en nous, à travers la forme de ces visages, de ces gestes, du regard, du silence. Nous avons voulu témoigner ce qui se passait à cette frontière de l’Europe et faisait changer notre propre regard, puisque nous sentions fortement que

³³ G. Didi-Huberman, N. Giannari, *Passer, quoi qu’il en coûte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 17.

³⁴ Ivi, p. 13.

³⁵ Ivi, pp. 16-17.

³⁶ M. Kourkouta, N. Giannari, *Lettre au spectateur*, in *Des spectres hantent l’Europe. Textes et entretien*, cit.

ce qui se passait dépassait largement le moment historique donné et ne concernait plus seulement ces réfugiés. Il concernait nous-mêmes et les traces de notre généalogie oubliée.³⁷

L'idea di immagine collettiva – che non significa massa – e il concetto di un tempo che oltrepassa il momento storico per proiettarsi nel futuro, ma soprattutto per spingersi in un passato che riguarda tutti noi e i nostri antenati, sono i temi sui quali si sofferma Georges Didi-Huberman in un saggio, preceduto dalla poesia che viene letta durante le ultime scene del film, dedicato all'opera di Giannari e Kourkouta. Didi-Huberman propone l'idea che i rifugiati non facciano altro che ritornare, perché appartengono alla nostra genealogia: «lorsqu'un spectre nous apparaît, c'est notre propre généalogie qui est mise en lumière, en cause et en question. Un spectre serait donc notre "étranger familial". Son apparition est toujours réapparition. Il est donc un *être ancestrals*»³⁸. Da quale memoria e da quale storia provengono questi spettri? A quale emozione e impensato della nostra storia ci fanno accedere?

Les « spectres » qui aujourd'hui « hantent l'Europe », à Idomeni et ailleurs, sont bien les revenants d'un temps passé : d'un temps qui est parvenu jusqu'à nous, qui passe à travers nous alors même qu'il ne « passe » toujours pas vraiment – c'est-à-dire se coince comme un os dans nos gorges, fait office de refoulé, de symptôme et, donc, de retour du refoulé – dans les choix politiques et les discours de l'Europe contemporaine. Toute histoire transforme ce qui la précède, mais aucune histoire n'est « terminée » pour la simple raison que ce qui vient après demeure hanté, pour le meilleur ou pour le pire, par sa propre mémoire.³⁹

Didi-Huberman si serve delle riflessioni di Hannah Arendt (in particolare il testo *Nous autres réfugiés*, scritto all'inizio del 1943), Walter Benjamin e Paul Celan per riflettere sui temi affrontati da Giannari e Kourkouta. Le immagini del film sono definite da Didi-Huberman portatrici di una contro-fatalità, nel momento in cui riescono non solo a tornare verso di noi, abitandoci come fantasmi, ma anche a farci agire diversamente. L'immagine (che sia visiva o poetica) diventa contro-fatale quando «*remonte le temps*, cela veut dire aussi qu'elle propose une possibilité autre, une bifurcation dans l'histoire. Cela veut dire qu'elle émet une hypothèse nouvelle. Que par son jeu imaginaire elle *rejoue le destin*»⁴⁰. Giannari e Kourkouta, nel corso di un'intervista, affermano infatti: «l'idée de faire un film vient d'un besoin de trouver les images et les rythmes d'une profondeur historique, dont l'état présent des choses porte, si on veut le regarder, toutes les traces»⁴¹. Le due realizzatrici non vogliono fare un film su un'attualità 'calda', bensì proporre delle immagini che, quasi in automatico, si legano ad altre immagini *brillantes* tanto del passato

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ G. Didi-Huberman, N. Giannari, *Passer, quoi qu'il en coûte*, cit., p. 32.

³⁹ *Ivi*, p. 62.

⁴⁰ *Ivi*, p. 60.

⁴¹ *Entretien avec Maria Kourkouta et Niki Giannari*, par Jitka Lanssperkova, dok.revue, in *Des spectres hantent l'Europe. Textes et entretien*, cit.

quanto del futuro: una sorta di *immagine dialettica*⁴² dove avviene un'unione fulminea tra passato, presente e futuro. L'immagine del piede nel fango diventa allora il momento di un'esperienza, un attimo di conoscibilità, un luogo della storia che, attraversando il tempo, squarcia il presente. Si potrebbe pensare che a essere un'immagine dialettica è la frontiera stessa, quale luogo dove si condensa – o meglio si rovescia – l'adesso e ciò che è stato; il punto dove si raccolgono i 'rifiuti della storia' e qui possono essere salvati e resi visibili.

3. Prospettive

Leogrande con *La frontiera* e Giannari e Kourkouta con *Des spectres hantent l'Europe* inseriscono il proprio punto di vista all'interno dell'opera; al tempo stesso operano, per dirla con Merleau-Ponty, una 'molteplicità prospettica'⁴³ o, per dirla con Viveiros De Castro, un 'prospettivismo'. Per l'antropologo brasiliano, «conoscere significa "personificare", assumere il punto di vista di ciò che deve essere conosciuto, o meglio, di *colui* che deve essere conosciuto [...] La forma dell'Altro è la persona»⁴⁴. Per Viveiros de Castro il prospettivismo – definito un «manierismo corporeo»⁴⁵ non significa che c'è una realtà e molti punti di vista che la colgono in maniere diverse (questo sarebbe un semplice relativismo); al contrario: c'è solo un punto di vista (che è quello "umano"), ma ad assumere questo punto di vista sono *esseri diversi*⁴⁶. Se la prospettiva è una sola (chiamata da Viveiros De Castro «unità spirituale»), c'è tuttavia una molteplicità di mondi, data dalla diversità corporale (ovvero la molteplicità di corpi che si affacciano su questa prospettiva).

Se è vero che queste riflessioni sono condotte in riferimento allo sciamanesimo amerindiano, possiamo tuttavia soffermarci sulla suggestione relativa al punto di vista: l'operazione poetica di inserire il proprio corpo dentro la realtà abitata da altri corpi – che solitamente vediamo in un certo modo perché ne siamo fuori – rimane fondamentale. In Leogrande

⁴² «L'immagine dialettica è un'immagine balenante. Ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'adesso della conoscibilità. La salvezza, che in questo modo – e solo in questo modo – è compiuta, si lascia compiere solo in ciò che nell'attimo successivo è già irrimediabilmente perduto» (W. Benjamin, *I passages di Parigi* (1982), Torino, Einaudi, 2002, p. 531).

⁴³ Dalle note di lavoro di *Il visibile e l'invisibile*: «il significato è sempre lo scarto: ciò che l'altro dice mi sembra pieno di senso perché le sue *lacune* non sono mai là dove sono le mie. Molteplicità prospettica» (M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 204).

⁴⁴ E. Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale*, cit., p. 47.

⁴⁵ «Ciò che noi, qui, chiamiamo il "corpo", non è dunque una fisiologia distintiva o un'anatomia caratteristica; è un insieme di maniere e di modi di essere che costituiscono un habitus, un ethos, un etogramma. Tra la soggettività formale delle anime e la materialità sostanziale degli organismi vi è questo piano centrale che è il corpo, il quale, in quanto fascio di affetti e di capacità, sta all'origine delle prospettive. Lontano dall'essere un essenzialismo spirituale del relativismo, il prospettivismo è un manierismo corporeo» (Ivi, p. 58).

⁴⁶ «Gli animali e gli spiriti vedono se stessi come umani: si percepiscono come (o diventano) esseri antropomorfi quando sono nelle proprie case o villaggi ed esperiscono le proprie abitudini e caratteristiche nella forma di cultura: vedono il proprio cibo come cibo per umani (i giaguari vedono il sangue come birra di manioca, gli avvoltoi vedono i vermi all'interno della carne marcescente come pesci grigliati ecc.), i propri attributi corporei (pelliccia, penne, artigli, becchi) come decorazioni corporee o strumenti culturali, vedono i propri sistemi sociali organizzati allo stesso modo in cui lo sono le istituzioni umane (con capi, sciamani, cerimonie, metà esogamiche ecc.)» (E. Viveiros de Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 33-34).

assistiamo alla presenza del corpo di Caravaggio dentro il quadro; in Giannari e Kourkouta ci troviamo di fronte a un segno autoriale che sceglie lunghi piani sequenza, salva dei frammenti – il piede nel fango – dalla Storia, mostra immagini che suscitano altre immagini, passate e future. Ci restituiscono scene dove non ci riconosciamo, dandoci la possibilità di fare un’esperienza che è tale nel momento in cui si attua una «messa in variazione della nostra immaginazione»⁴⁷. Se alla fine de *La crepa* i reporter, guardando l’esiguo gruppo di migranti, scrivono di vedere il proprio mondo, Giannari propone, in conclusione alla sua poesia, un ribaltamento di questa prospettiva: adesso sono loro che guardano noi:

Ils passent et ils nous pensent.

Les morts que nous avons oubliés,
 les engagements que nous avons pris et les promesses,
 les idées que nous avons aimées,
 les révolutions que nous avons faites,
 les sacrements que nous avons niés,
 tout cela est revenu avec eux.
 Où que tu regardes dans les rues
 ou les avenues de l’Occident,
 ils cheminent : cette procession sacrée
 nous regarde et nous traverse

Maintenant silence.
 Que tout s’arrête.

Ils passent.⁴⁸

⁴⁷ «Una vera antropologia [...] “ci restituisce un’immagine di noi stessi nella quale non ci riconosciamo” [...], dato che ogni esperienza di un’altra cultura ci offre l’occasione di sperimentare la nostra stessa cultura: e molto più che una variazione immaginaria, si tratta di una messa in variazione della nostra immaginazione» (E. Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale*, cit., p. 29).

⁴⁸ G. Didi-Huberman, N. Giannari, *Passer, quoi qu’il en coûte*, cit., p. 21.