

On the Bride's side?

Fra politica della dislocazione ed etica del posizionamento

“L’immaginazione è oggi un palcoscenico per l’azione, non solo per la fuga”.
(Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, 1996)

Summary: ONE THE BRIDGE’S SIDE? BETWEEN POLITICS OF DISPLACEMENTS AND ETHICS OF LOCATION

This paper aims at critically exploring the network geographies underlying the production, distribution and consumption of the Italian docu-film On the Bride’s side. Through a successful crowdfunding campaign and hundreds of screenings throughout Europe, the docu-film has given rise to a wide diasporic public sphere. It is here that mainstream practices and alternative imaginations combine each other and unveil the complex and contested production of the cultural field.

Keywords: On the Bride’s side, cultural geography, media and migrations, regimes of visibility, banal location, diasporic public spheres.

La sposa a Venezia: *white carpet* e regimi di visibilità

Il 4 settembre 2014, in occasione della settantesima edizione della Mostra d’Arte Cinematografica di Venezia, la Sala Grande del Palazzo del Cinema è luogo del debutto sul grande schermo di *Io sto con la sposa/On the bride’s side*, il docufilm nato dalla collaborazione tra Antonio Augugliaro, regista e montatore italiano, Gabriele del Grande, giornalista e autore del blog *Fortress Europe*, e Khaled Soliman Al Nassiry, poeta e sceneggiatore palestinese. Lo sbarco a Venezia è accompagnato da un nutrito corteo di spose, che secondo una formula già consolidata nelle precedenti proiezioni esprimono il proprio sostegno al documentario e al gesto politico che lo sorregge attraverso il ricorso ad un travestimento che è ad un tempo esposizione mediatica e performance politica. Ottanta spose sfilano così sul *red carpet*, rivendicando sotto la luce dei riflettori e quella dei flash fotografici il proprio indiscutibile posizionamento e preparando la scena per il debutto veneziano di *Io sto con la sposa*. Un viaggio durato quattro giorni e oltre tremila chilometri attraversa lo schermo della Sala Grande, mostrando agli oltre mille spettatori presenti il gesto di disobbedienza creativa messo in atto da un gruppo di italiani, siriani e palestinesi che nel novembre del 2013 ha deciso di sfidare le politiche migratorie della Fortezza Europa e di sfilare attraverso i suoi confini in abiti da cerimonia,

inscenando un finto corteo nuziale, da Milano a Stoccolma.

La tappa veneziana di *Io sto con la sposa* rappresenta solo uno degli snodi della complessa geografia reticolare che ha regolato la produzione del film, ne ha promosso la diffusione e condizionato la ricezione. Partire da questo luogo, tuttavia, ci permette di intravedere alcuni degli intrecci che una riflessione geografica non può permettersi di trascurare e di avere un accesso privilegiato ai discorsi e alle pratiche che intorno al documentario sono stati in vario modo prodotti. Luogo di elevata esposizione mediatica e di dense significazioni culturali, il Festival del Cinema di Venezia offre una scena sulla quale la questione della visibilità si impone con forza. Qui la tensione fra il soggetto e il luogo della rappresentazione, fra l’invisibilità politica del primo e l’ipervisibilità mediatica del secondo, si fa cortocircuito e interruzione. Se i corpi e le storie di Abdallah, Manar e Alaa, Mona e Ahmed e di tutti gli altri profughi che oggi cercano una via di accesso all’Europa sono quotidianamente oscurati e rimossi dalla scena politica, le immagini e i resoconti dello sbarco a Venezia di *Io sto con la sposa* suggeriscono la riapertura di uno spazio di possibilità per quei corpi e per quelle storie, che nel luogo della rappresentazione ritrovano un’occasione di visibilità che era stata loro negata. È lungo il *white carpet* veneziano che il regime di (in)visibilità¹ proprio della scena po-

litica viene infatti sfidato dall'immagine filmica e dal suo concreto avere luogo, è su quello schermo – sugli altri che l'hanno preceduto e su quelli che verranno – che si fa vedere ciò che non aveva modo di essere visto, che si fanno contare e raccontare coloro che oggi non sono in alcun modo contati nella Fortezza Europa né raccontati nei suoi discorsi e nelle sue immagini.

Io sto con la sposa, per dinamiche di produzione, soggetto rappresentato e reti di distribuzione, offre un terreno denso di implicazioni per gli studi sui media e la mobilità, che nell'ultimo decennio hanno attratto l'attenzione di geografi e studiosi di scienze sociali (Cresswell & Dixon, 2002; Moores, 2012; Morley, 2002). Il viaggio da Milano a Stoccolma e i suoi effetti geopolitici, le storie di migrazione dei suoi protagonisti, la geografia diffusa e molteplice che ne contraddistingue la produzione, le dinamiche *social* di distribuzione e promozione, sono alcuni degli assi lungo i quali verrà condotta l'analisi. In particolare, calcando una distinzione cara alla geografia dei media (Ortoleva, 1996), la ricognizione toccherà tre differenti luoghi – rappresentazione, produzione e distribuzione –, pur nella consapevolezza dell'impossibilità di isolare gli uni dagli altri e della necessità di riconoscerne sovrapposizioni e allacciamenti (Couldry e McCarthy, 2004). È a partire da questi luoghi che cercheremo di riconfigurare la relazione fra estetica e politica e di rileggere criticamente i regimi di visibilità che la sottendono.

Documentare la migrazione: cortei nuziali e derive umanitarie

L'incontro da cui *Io sto con la sposa* prende le mosse ha luogo a Milano, in un bar nei pressi della Stazione Centrale. È qui che Abdallah Sallam, palestinese nato e cresciuto in Siria e in fuga dalla guerra, si imbatte per caso in Kalthed Soliman Al Nassiry, Tareq al Jabr e Gabriele del Grande, e sentendoli parlare in arabo decide di chiedere loro informazioni sui treni per Stoccolma. Abdallah è uno dei sopravvissuti al naufragio del 3 ottobre 2013, nel quale persero la vita oltre trecento migranti a poche miglia dal porto di Lampedusa². L'obiettivo – per lui come per molti altri – è di raggiungere la Svezia, ed è a partire da quell'incontro del tutto fortuito che il suo progetto assumerà una piega non prevista.

Attraversare l'Europa in abiti da cerimonia: "quale poliziotto di frontiera chiederebbe mai i documenti ad una sposa?"³. L'idea arriva all'improvviso, la sua attuazione le fa immediatamente

seguito. Nel progetto vengono coinvolti altri quattro siriani palestinesi: Mona al Ghabra e il marito Ahmad Abed, Alaa al-Din Bjerimi e il figlio Mc Manar. E la sposa, naturalmente. Tasnim Fared, un'attivista palestinese con passaporto tedesco. Così, all'alba del 14 novembre 2013, davanti allo stesso luogo in cui era avvenuto l'incontro con Abdallah, ventitré persone fra italiani, siriani e palestinesi si danno appuntamento per intraprendere il proprio viaggio verso Stoccolma. La stazione di Milano, il passaggio attraverso la rete a Ventimiglia sul confine italo-francese, e poi Marsiglia, l'autostrada che taglia il Lussemburgo e la Germania fino a Bochum, e da lì Copenaghen, Malmö e infine il treno per Stoccolma: le tappe del viaggio scorrono veloci e senza interruzioni sotto gli occhi dello spettatore. Un gruppo di insoliti contrabbandieri in abiti da cerimonia e una storia di migrazione travestita da *road movie*: *Io sto con la sposa* mette in scena immagini dissonanti, mescola registri e ambientazioni, nel tentativo di svelare le violente contraddizioni inscritte nella Fortezza Europa e nelle sue politiche migratorie.

Nonostante l'espedito fiabesco che lo incornicia, *Io sto con la sposa* è anzitutto un documentario di migrazione. In una suggestiva disamina dei rapporti fra il genere documentaristico e l'esperienza della mobilità nel periodo della cosiddetta crisi globale⁴, T. J. Demos individua in uno squilibrio di rappresentabilità e nei conseguenti tentativi di correzione il significato politico del documentario contemporaneo. La questione della rappresentazione artistica di coloro che non sono politicamente rappresentati viene esplicitata attraverso due interrogativi (Demos, 2013, p. XVIII):

What in other words are the image conditions for those consigned to the realm of the bare life? And how have artists invented empowering systems of imagery to analyze and challenge the potential existential reduction that state of exceptions entails?

Riprendendo le categorie agambeniane di nuda vita e stato di eccezione⁵, l'autore attribuisce all'arte e alla sua capacità di produrre immagini il compito di sfidare le condizioni di visibilità imposte e di rinegoziare i limiti della rappresentazione in cui le vite dei migranti e di coloro i quali sono spogliati di ogni diritto politico rimangono confinate. Se l'artista può inventare sistemi di immaginazione alternativi e dissonanti, è soprattutto sul terreno della rappresentazione documentaristica che oggi questa sfida si traduce in artefatto.

Intervenendo sul rapporto fra realtà e finzione, il documentario può rivelarsi capace di intro-



durre possibilità alternative nell'ordine del reale. Attraverso l'elemento finzionale che sempre vi è coinvolto, la rappresentazione documentaristica apre al campo delle azioni possibili, producendo non soltanto visioni differenti ma anche nuovi regimi di verità relative e contingenti, che insinuandosi nelle pieghe del regime mediatico dominante ne mettono in discussione la pervadente unicità (Steyerl, 2003; Williams, 1993).

Io sto con la sposa, in linea con le leggi del genere documentaristico, mette in gioco il reale e il finzionale ma lo fa in una forma del tutto peculiare. L'elemento finzionale che sempre è implicato nel documentario, viene qui dilatato al punto da farsi cornice della rappresentazione e motivo portante dell'opera. Come abbiamo avuto modo di anticipare, i protagonisti sono chiamati ad inscenare un finto matrimonio e a travestire il proprio percorso migratorio da corteo nuziale. Questo ribaltamento dei tradizionali equilibri che regolano il genere documentaristico ha a mio avviso ricadute profonde tanto sulla rappresentazione quanto sulla sua ricezione. L'immagine del passaggio attraverso la rete sul confine italo-francese in abiti da cerimonia produce in tal senso una sfasatura all'interno del tradizionale repertorio di immagini della migrazione, specie nelle sue forme cosiddette irregolari. La finzione non si sostituisce qui al reale – la scena dell'attraversamento del confine non ha nulla di fiabesco – ma si sovrappone ad esso, instaurando una tensione muta ma produttiva fra l'immagine filmica e la sua controparte codificata nell'immaginario dello spettatore.

Pensare *Io sto con la sposa* come un puro gesto di resistenza estetica e politica significherebbe tuttavia mancare il senso dell'operazione intorno alla quale il docufilm è costruito. Prendendo spunto dall'analisi di due film indipendenti realizzati nei primi anni Settanta da gruppi locali sull'East End londinese, Gillian Rose si sofferma sulla necessità di superare il modello dicotomico che divide il campo culturale in pratiche egemoniche e controegemoniche e di riconoscere invece l'ibridismo che sempre lo connota. In questo senso – osserva Rose – non c'è pratica di resistenza che possa essere compresa senza esplorare le forme della sua relazione ibrida con la rappresentazione dominante (Rose, 1994, p. 50). Se infatti ammettiamo che il campo culturale è sempre attraversato da assi e relazioni sociali differenti (classe, genere, razza, sessualità ecc.), qualunque modello dicotomico non può che rivelarsi inadeguato ai fini dell'analisi. Non esiste prodotto culturale che non ricada almeno in parte nei codici di rappresentazione dominanti. *Io sto con la sposa*, in questo senso, non fa

naturalmente eccezione. Nonostante la radicale presa di posizione contro le politiche migratorie italiane ed europee e la suggestiva operazione di sabotaggio che la storia porta sulla scena, alcuni elementi della rappresentazione rivelano quanto certi schemi siano radicati al punto da essere difficili da superare. Fin dall'inizio del film e a più riprese durante il suo svolgimento, gli organizzatori del viaggio enfatizzano la distribuzione asimmetrica dei rischi che gli italiani da una parte e i siriani palestinesi dall'altra corrono durante il percorso. Se ai secondi toccherebbe “al massimo” un rimpatrio in Italia, i primi andrebbero invece incontro a ben più pesanti ripercussioni legali per favoreggiamento dell'immigrazione clandestina. A rischiare sono soprattutto loro, gli italiani, gli stessi che detengono le carte, pianificano il percorso, guidano le automobili e, in definitiva, si assumono la responsabilità del viaggio. L'eroe – sembra ancora una volta suggerire la rappresentazione – è bianco, maschio e occidentale. Agli altri non resta che seguirlo e, fra una tappa e l'altra, provare a raccontarsi.

Veniamo così ad un altro punto in cui tentativi di resistenza e logiche di potere si riallacciano rivelando la propria sostanziale interdipendenza. Uno dei rischi spesso implicati nella costruzione del discorso sulla migrazione è connesso ad un interesse che potremmo definire umanitario per le storie di chi ne fa esperienza. Sono molti gli esempi recenti di film, documentari, inchieste e servizi che rispondono al desiderio mediatico di storie e racconti ora dagli esiti drammatici, ora dai contorni fiabeschi. Lasciando da parte le questioni legate alla violenza della ri-narrazione e allo squilibrio fra il soggetto autoriale (giornalista, scrittore, regista) e il soggetto che viene ridotto ad oggetto del suo sguardo o del suo discorso⁶, uno degli effetti più rischiosi della cosiddetta storia di interesse umanitario è la rimozione delle implicazioni politiche ed economiche in cui questa è implicata. È proprio attraverso questa rimozione che le responsabilità del soggetto autoriale, vale a dire il suo più o meno diretto coinvolgimento nel contesto in cui quelle stesse storie di migrazione si inscrivono, possono essere taciute. Il ritratto individuale e spesso fortemente emozionale offerto nella rappresentazione cancella così la potenziale complicità dello spettatore in quegli schemi geopolitici e strutture socio-economiche senza i quali è impossibile comprendere la maggior parte delle storie di migrazione del nostro tempo (Demos, 2013, pp. 206-8). Il naufragio del 3 ottobre nelle parole e nelle iscrizioni di Abdallah all'interno di un rudere sul confine italo-fran-

cese, la vita nel campo profughi di Yarmouk durante la guerra nel sofferto resoconto di Tasnim, l'attraversamento notturno del mar Mediterraneo nel racconto di Alaa lungo l'autostrada, sono alcuni dei momenti in cui l'empatia fra lo spettatore e i protagonisti sullo schermo si fa massima, e la distanza carica di responsabilità fra l'uno e gli altri sembra di colpo annullarsi. Per provare a comprendere le ragioni di questa dinamica e la sua funzione strategica è necessario spostare ancora lo sguardo, e addentrarci nelle geografie che hanno autorizzato e regolato la produzione di *Io sto con la sposa*.

#iostoconlasposa: produzioni dal basso e posizionamenti banali

Con i suoi 98.151 euro raccolti in poco più di due mesi, *Io sto con la sposa* ha dato luogo ad un'importante operazione di crowdfunding⁷. Più di 2.500 donatori provenienti da 38 Paesi differenti hanno da maggio a luglio del 2014 permesso agli autori di coprire le spese di realizzazione e di presentare il docufilm al Festival del Cinema di Venezia, una tappa, come abbiamo visto in apertura, per molti versi decisiva all'interno di questo percorso. Una piattaforma Indiegogo, una pagina Facebook e un canale su Youtube⁸ articolano lo spazio virtuale attraverso cui viaggiano i trailer del film, le campagne per il crowdfunding, le sponsorizzazioni degli eventi e i commenti alle principali notizie su confini e migrazioni. Ed è all'interno di questo spazio reticolare e diffuso che la questione del posizionamento si lega alle esigenze di produzione in forme sulle quali è necessario soffermarsi.

Io sto con la sposa sottintende un gesto politico che per funzionare su larga scala ha bisogno di essere sostenuto da un'robusta operazione di marketing mediatico. Dall'inizio della campagna fino ad oggi la richiesta di posizionamento inscritta nel titolo del film ha abitato le home dei social network, attraversato studi televisivi e interviste radiofoniche, popolato blog e quotidiani⁹. In breve tempo, come si legge in un passaggio del Press Book consultabile on line, "#iostoconlasposa è diventato un trend"¹⁰. L'ipotesi che intendo qui suggerire è che le esigenze di sponsorizzazione legate alla campagna di crowdfunding abbiano inciso in profondità sulla trama della rappresentazione e sulle strategie che la sorreggono.

L'urgenza di un posizionamento e il suo insopprimibile significato politico sono da sempre al centro della campagna di sostegno che intorno a

Io sto con la sposa è stata costruita. Perché questa campagna potesse avere una risonanza il più possibile ampia e differenziata è stato a mio avviso necessario alleggerire la questione del posizionamento di alcune delle sue principali implicazioni. Fin dalla sua formulazione più classica, la politica del posizionamento è legata da una parte al riconoscimento di un'inevitabile parzialità, dall'altra ad una decisa assunzione di responsabilità (Rich, 1996). È nella riflessione di Donna Haraway, però, che questa triangolazione si increspa, complicandosi. È impossibile riposizionarsi – scrive la teorica femminista nel suo *Manifesto Cyborg* – senza essere responsabili del movimento che si fa (Haraway, 1999, p. 116). Il posizionamento non è semplicemente la scelta di una posizione e di tutto quel che ne consegue. Esso è anche un movimento carico di tutto quel che lo precede. È nella consapevolezza del dove eravamo, del dove scegliamo di stare e in tutto quel che si apre fra i due che il posizionamento può farsi gesto politico e responsabilità collettiva.

Io sto con la sposa fa leva su una formulazione della teoria e della politica del posizionamento strategica, orientata cioè ad un'ampia ricerca del consenso e modellata intorno alle sue esigenze. Perché #iostoconlasposa possa divenire un trend, la questione della responsabilità va riorientata lungo direttrici differenti da quelle proposte da Haraway. Gli insistiti richiami all'urgenza di prendere posizione rispetto alle politiche europee sulla migrazione, di agire e di disobbedire, chiamano infatti in causa una responsabilizzazione limitata al presente e alle sue immediate proiezioni future. Non c'è traccia del dove eravamo, né dei movimenti tutt'altro che lineari che ci hanno spinto a riposizionarci, ma soprattutto non c'è traccia della consapevolezza che la responsabilità di quei riposizionamenti e di quei percorsi non può essere rimossa, perché è solo in essa che gli appelli alla solidarietà possono fare spazio all'impegno politico. Stare con la sposa, oggi, in Italia e in Europa, non comporta solo una volontà di azione nel presente, ma anche una necessaria ancorché sofferta capacità di responsabilizzazione per quel che è stato, per un passato di violenza coloniale e di squilibri geopolitici in cui questo presente, con i suoi territori ed i suoi flussi, è fatalmente imbrigliato.

Laddove il passato irrompe nel viaggio lo fa, come abbiamo visto, in forma di storie: narrazioni individuali e cariche di sofferenza, in corrispondenza delle quali la prossimità empatica dello spettatore raggiunge i suoi vertici. Questa prossimità comporta sempre un rischio, perché –



riprendendo le parole di Susan Sontag – «Ci sembra di non essere complici di ciò che ha causato la sofferenza. La compassione ci proclama innocenti, oltre che impotenti» (Sontag, 2003, pp. 88-9). Se il passato ricade nell’empatico, ogni responsabilità viene rimossa, rimandata a quel che ci sta innanzi. Ne deriva quello che si potrebbe definire un *posizionamento banale*, privato del trauma dello spiazzamento e dell’intralcio irrisolto dei suoi legami. Lo spettatore di *Io sto con la sposa* non viene mai messo sotto accusa, la sua complicità nelle maglie della storia è rimossa, annullata nell’empatia verso una sofferenza di cui non è responsabile. Il nemico è altrove, non rappresentato e non localizzabile. In sala, invece, quel posizionamento deve poter essere rivendicato da chiunque, senza esitazioni né dissidi. Un messaggio semplice e di portata universale, un’adesione immediata e sostanzialmente aproblematica. Del resto, quale spettatore occidentale potrebbe mai rifiutarsi di stare con la sposa?

È in forza di questo posizionamento banale che la strategia politica di *Io sto con la sposa* può dispiegarsi. La semplicità della storia e dell’appello che in essa è contenuto rappresenta infatti il prodotto di una specifica strategia, di cui il meccanismo di produzione del film, dal basso e partecipato, è uno dei motori principali. Per essere finanziato in tempi brevi, *Io sto con la sposa* ha bisogno di uscire dalla cerchia piuttosto ristretta in cui è tradizionalmente confinata la circolazione di questo genere di documentari, e di raggiungere altre scale e altri pubblici, anche a costo di sacrificare parte di quella problematicità che sempre attraversa il campo della politica culturale.

Re-immaginare il reale: reti di distribuzione e sfere diasporiche

Nell’introduzione al suo *Modernità in polvere*, Arjun Appadurai individua nell’interazione fra nuovi media e migrazione di massa la forza capace di sostenere l’opera dell’immaginazione e di trasformarla in un potente spazio di contesa, che eccede lo spazio nazionale e ne mette radicalmente in crisi la centralità:

[...] la mediazione elettronica e la migrazione di massa segnano il mondo presente non perché siano forze tecnicamente nuove, ma in quanto forze che sembrano spingere (e a volte costringere) l’opera dell’immaginazione. Esse creano assieme specifiche irregolarità dato che gli spettatori e le immagini sono contemporaneamente in circolazione. [...]

Da questo punto di vista, sia le persone che le

immagini si incrociano spesso in modo imprevedibile, al di là delle certezze domestiche e del cordone sanitario degli effetti mediatici locali e nazionali (Appadurai, 2001, pp. 17-8).

Da una parte all’altra della superficie di proiezione un movimento difficile da contenere agita immagini e persone, scartando la familiarità propria degli spazi domestici, locali o nazionali. E nel solco di questa relazione mobile e imprevedibile fra spettatori migranti ed eventi mediatici che emergono e con forza sempre maggiore si impongono nuove sfere pubbliche diasporiche, comunità diffuse e transnazionali che gravitano intorno ad immaginazioni e progetti dal significato culturale ma soprattutto politico. L’immaginazione a partire dalla quale Appadurai costruisce il proprio ragionamento, infatti, ha sempre luogo entro una dimensione plurale e condivisa, perché è soltanto qui che essa può creare convergenze e farsi gesto, azione, cambiamento. Il valore politico dell’immaginazione sta nella sua capacità di superare non soltanto i confini della nazione ma anche quelli dell’individuo, di trasformare cioè desideri, legami, aspirazioni in vere e proprie rivendicazioni collettive (Appadurai, 2001, pp. 22-6).

Durante l’anno trascorso dal lancio del progetto, *Io sto con la sposa* facendo leva su quella cruciale articolazione fra media e migrazioni è riuscito ad intervenire sull’opera dell’immaginazione e a condensare intorno a sé una comunità di persone per molti aspetti vicina a quel che Appadurai definisce una sfera pubblica diasporica. La micro-collettività rappresentata sullo schermo – un gruppo di italiani, siriani e palestinesi e il loro gesto di disobbedienza creativa – diviene il riferimento a partire dal quale un’altra, più ampia, collettività possa articolarsi al di là dello schermo, nella vita e nella politica di tutti i giorni. Gli spazi dentro e attraverso i quali questa comunità si riunisce sono molteplici: pagine Facebook, sale di proiezione, aule universitarie, carceri, manifestazioni, festival, canali televisivi. La distribuzione del film si declina nella forma di una tournée: una serie di proiezioni-evento, spesso in presenza di uno o più protagonisti e sempre seguiti da un dibattito, un’intervista, una riflessione.

Perché questa sfera diasporica possa estendere i propri confini e inglobare un numero sempre maggiore di soggetti, l’immaginazione cui fa riferimento deve essere costruita secondo specifiche strategie. Sui tentativi di facilitazione messi in atto per quanto riguarda la domanda di posizionamento abbiamo già detto. Questa ricerca di un’adesione che sia il più possibile immediata si manifesta anche in altri punti del film, in parti-

colare nella scelta di privilegiare una narrazione positiva della migrazione, capace di scartare il registro drammatico che spesso prevale in questo genere di rappresentazioni. Così, il viaggio viene scandito da feste, musiche, concerti improvvisati¹¹, declamazioni poetiche e brindisi. Un richiamo alla bellezza, che è anche la ricerca – forse in alcune scene eccessivamente enfatizzata – di un’alternativa al cupo ed emergenziale regime di visibilità in cui l’esperienza della migrazione, specie nelle sue declinazioni massmediatiche, viene trasmessa. Anche il discorso sulla differenza culturale viene fortemente stemperato dentro e attraverso la rappresentazione, e lascia piuttosto spazio ad un’immaginazione in cui le somiglianze fra i protagonisti prendono il sopravvento, in cui l’uguaglianza fra esseri umani viene rivendicata come antidoto alle distinzioni che frontiere e passaporti inscrivono sulla superficie del mondo. “Il cielo è di tutti” – proclama Tasnim lungo il viaggio verso Stoccolma. Ancora una volta, lo spettatore è chiamato ad annullare la distanza, a distogliere lo sguardo dalla differenza, anzitutto dalla propria. E il delicato gioco del posizionamento, fatto di dislocazioni e spiazamenti, corre il rischio di scivolare in un più semplice meccanismo di identificazione, calibrato su empatie e affinità.

Se media e migrazioni rappresentano oggi un terreno cruciale per la produzione di nuove immaginazioni, è nel documentario che questa triangolazione rivela il suo senso più politico (Demos, 2013; Gierstberg, 2005; Renov, 1993, 1999). Intervenedo sul reale in forma creativa, introducendo nella trama della rappresentazione elementi di finzione e supplementi immaginativi, il documentario può infatti divenire un laboratorio di visioni alternative e narrazioni dissonanti. Distante dall’essere un riflesso trasparente della realtà così come si presenta, la scrittura documentaristica agisce sul mondo, rappresentandolo piuttosto così come dovrebbe essere. È in questa negoziazione fra reale e immaginato che il possibile irrompe nell’ordine del necessario e che l’estetica si fa politica. Attraverso una geografia composta di viaggi reali e luoghi virtuali, confini territoriali e vincoli affettivi, tappeti bianchi e cieli condivisi, *Io sto con la sposa* ha forgiato un’immaginazione capace di conquistare fasce differenziate di pubblico e di raccogliere adesioni intorno al progetto politico che lo sostiene. Se da una parte la ricerca di consenso sembra avere un’indiscutibile rilevanza politica, dall’altra questa ha alleggerito le responsabilità dello spettatore e assottigliato lo spazio della critica. Perché la cornice visuale e narrativa entro cui è confinata l’esperienza mi-

gratoria venga radicalmente messa in questione è oggi indispensabile continuare a sovrapporle e contrapporle altre immaginazioni, capaci di mostrare anzitutto a noi stessi che altri modi e altri mondi di esistenza sono non soltanto possibili ma addirittura necessari.

Bibliografia

- Agrawal A., Catalini C. e Goldfarb A., *The Geography of Crowdfunding*, NET Institute Working Paper No. 10-08, Cambridge, 2010.
- Appadurai A., *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi Editore, 2001 (ed. or. *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996).
- Barnett C., *Culture and Democracy. Media, Space and Representation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.
- Couldry N. e McCarthy A., *MediaSpace: place, scale and culture in a media age*, London and New York, Routledge, 2004.
- Cresswell T. e Dixon D., *Engaging film: geographies of mobility and identity*, Boston, Rowman & Littlefield, 2002.
- Demos T. J., *The migrant image. The art and politics of documentary during global crisis*, Durham and London, Duke University Press, 2013.
- Didi-Huberman G., *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010 (ed. or. *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009).
- Gierstberg F. (a cura di.), *Documentary Now!: Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts*, Rotterdam, NAI Publishers, 2005.
- Hall S., *Codifica e decodifica nel discorso televisivo*, in Hall S., *Il soggetto e la differenza*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 33-50.
- Haraway D. J., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1999 (ed. or. *From Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991).
- hooks bell, *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Jay M., *Scopic regimes of modernity*, in Foster H. (a cura di), *Vision and visibility*, Seattle, Bay Press, 1998, pp. 3-28.
- Lawton K. e Marom D., *The Crowdfunding Revolution: How to Raise Venture Capital Using Social Media*, New York, McGraw Hill Professional, 2012.
- Moore S., *Media, place and mobility*, London, Palgrave Macmillan, 2012.
- Morley D., *Home territories: media, mobility and identity*, London and New York, Routledge, 2002.
- Ortoleva P., *A geography of the media since 1945*, in Forgacs D. e Lumley R. (a cura di), *Italian Cultural Studies: an introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 185-198.
- Rancière J., *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, in «New Left Review», 14, 2002, pp. 133-151.
- Renov M., *Theorizing Documentary*, New York, Psychology Press, 1993.
- Renov M., *Documentary horizons: an afterworld*, in Gaines M. e Renov M. (a cura di), *Collective visible evidence*, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 1999, pp. 313-26.
- Rich A., *La politica del posizionamento*, in «Mediterranean», 1996, 2, pp. 15-22.
- Rose G., *The cultural politics of place: local representation and oppositional discourse in two films*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 1994, 19, 1, pp. 46-60.
- Sontag S., *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003



(ed. or. *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003).

Steyerl H., *Documentarism as politics of truth*, in «European Institute for Progressive Cultural Politics», 2003, pp. 11-27.

Williams L., *Mirrors without memories: truth, history, and the new documentary*, in «Film Quarterly», 1993, 46, 3, pp. 9-21.

Note

¹ Con l'espressione *regime di visibilità* si intende da un lato rimarcare la dimensione culturale e sempre costruita che caratterizza il campo del visuale, dall'altro riportare l'immagine ad un'intenzionalità politica che non si limita a regolare quel che viene mostrato, ma che interviene sulle condizioni di quel che può e, soprattutto, non può essere mostrato. Per una ricognizione bibliografica sull'argomento si vedano M. Jay, *Scopic regimes of modernity* (Jay, 1988), J. Rancière, *The aesthetic revolution and its outcomes* (Rancière, 2002); G. Didi-Huberman, *Come lucciole. Una politica delle sopravvivenze* (Didi-Huberman, 2010).

² Per un resoconto dettagliato di quanto accaduto il 3 ottobre al largo di Lampedusa si rimanda a: http://www.repubblica.it/cronaca/2013/10/03/news/lampedusa_bruca_un_barcone_strage_di_migranti-67817611/.

³ Il dialogo e le altre informazioni sulla genesi del film sono tratti dal sito ufficiale di *Io sto con la sposa* (<http://www.iostoconlasposa.com/>).

⁴ Con l'espressione *global crisis* l'autore fa riferimento all'era di crescente disuguaglianza economica e di flussi migratori in aumento che contraddistingue la globalizzazione post-11 settembre.

⁵ Si rimanda al testo di Giorgio Agamben *Homo Sacer* (1995).

⁶ Immaginando un dialogo fra i due, la scrittrice afro-ameri-

cana bell hooks traduce così il discorso del soggetto autoriale: «Non c'è bisogno di sentire la tua voce, quando posso parlare di te meglio di quanto possa fare tu. Non c'è bisogno di sentire la tua voce. Raccontami solo del tuo dolore. Voglio sapere la tua storia. Poi te la ri-racconterò in una nuova versione. Ti ri-racconterò la tua storia come se fosse diventata la mia, la mia storia. Sono pur sempre autore, autorità. Io sono il colonizzatore, il soggetto parlante, e tu ora sei al centro del mio discorso» (hooks, 1998, p. 71).

⁷ Sul fenomeno del crowdfunding, sui modi in cui ha trasformato l'iniziativa imprenditoriale e sulle sue relazioni coi social media si rimanda al volume di K. Lawton e D. Maron *The Crowdfunding Revolution* (Lawton & Marom, 2012). Sulle implicazioni geografiche del crowdfunding cfr. A. Agrawal, C. Catalini, A. Goldfarb *The Geography of Crowdfunding* (Agrawal, Catalini, & Goldfarb, 2011).

⁸ Il sito web del crowdfunding con i relativi contenuti è consultabile all'indirizzo: <https://www.indiegogo.com/projects/iosto-con-la-sposa-on-the-bride-s-side--2#/story>; per la pagina Facebook: <https://www.facebook.com/pages/IO-STO-CON-LA-SPOSA/614167855342727?fref=ts>; per il canale Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UC7jvHNvciWRdAOK9ZC5cL2A>.

⁹ Nella settimana precedente alla stesura di questo articolo (18-24 giugno) l'hashtag #iostoconlasposa è stato postato 361 volte raggiungendo più di tre milioni di users. Su keyhole.co è possibile visualizzare anche la provenienza geografica dei post in termini percentuali (<http://keyhole.co/>).

¹⁰ http://www.iostoconlasposa.com/bulletin/sites/default/files/sites/default/files/presskit/_IO_STO_CON_LA_SPOSA_pressbook_web_IT_24sett.pdf.

¹¹ In particolare, l'esibizione in un locale di Marsiglia del giovane Mc Manar e il suo rap contro la condizione di spossamento del popolo palestinese rappresentano uno dei momenti più significativi del film.