

L'inferno del confine: fantasmi e visioni in *Carne y Arena*

Camilla BALBI
Università IULM, Milano

Federico CANTONI
Università IULM, Milano¹

Riassunto

Attraverso una prospettiva che coniuga l'analisi mediologica e storico-artistica con studi storici e di testimonianza, il lavoro proposto analizza l'opera di Alejandro Iñárritu *Carne y Arena* (2017), discutendo come il ricorso alle nuove tecnologie di *virtual reality* (VR) e *mixed reality* aggiunga un nuovo e importante capitolo alle narrazioni della migrazione tra Messico e Stati Uniti. Dopo aver tracciato un percorso genealogico delle differenti modalità attraverso cui viene narrato il confine e il suo attraversamento –culminante con l'installazione di Iñárritu– si mostrerà come, al confine tra incorporazione e disincorporazione, presenza e assenza, la posizione spettatoriale costruita dal regista messicano sia quella del viandante dantesco, in un suggestivo e inesplorato dialogo con l'immaginario narrativo centroamericano contemporaneo, che interpreta il viaggio migratorio come catabasi.

Parole chiave: migrazione Messico-USA, immaginario della frontiera, *Carne y Arena*, Alejandro Iñárritu, *mixed reality*.

Abstract

Through a perspective that combines mediological and art-historical analysis with historical and testimonial studies, our work analyses Alejandro Iñárritu's *Carne y Arena* (2017), discussing how the use of innovative virtual reality (VR) and mixed reality technologies adds a new and important chapter to the narratives of migration between Mexico and the United States. After tracing a genealogical path of the different ways in which the border and its crossing is narrated –culminating with Iñárritu's installation– it will be shown how, at the border between incorporation and disincorporation, presence and absence, the spectatorial position constructed by the Mexican director is that of Dante's wayfarer, in an evocative and unexplored dialogue with the contemporary Central American narrative imaginary, which interprets the migratory journey as a catabasis.

Keywords: Mexico-US Migration, Border Imagery, *Carne y Arena*, Alejandro Iñárritu, Mixed Reality.

¹ Il lavoro è frutto della riflessione comune degli autori. Sono tuttavia da attribuirsi alla dott.ssa Camilla Balbi i paragrafi III e IV e al dott. Federico Cantoni i paragrafi I e II. Introduzione e conclusioni nascono invece dal lavoro di scrittura congiunta dei due autori.

Quando vidi costui nel gran deserto,
 “Miserere di me”, gridai a lui,
 “qual che tu sii, od ombra od omo certo!”.
 (*Divina Commedia, Inferno, I, 64-66*)

INTRODUZIONE: UN IMMAGINARIO TRANSMEDIALE

Le riflessioni contemporanee sui fenomeni migratori concordano nel presentare la migrazione e il suo racconto come un oggetto di studio complesso, attraversato da una pluralità di pratiche, discorsi e media.

Pratica strutturalmente votata alla messa in discussione dei confini, reali e mediali, il racconto migratorio rifiuta di essere analizzato con le categorie consuete della storia della letteratura, dell'arte o del cinema, sfuggendo a qualsiasi tentativo di riduzione ad una sola forma espressiva stabile. Piuttosto, è nel concetto di semiosfera (Lotman, 1985) –spazio nel quale i diversi sistemi di segni in una cultura possono sussistere e generare nuove informazioni– che lo studio della medializzazione dell'esperienza migratoria può trovare una cornice interpretativa e giungere alla costituzione di un immaginario intrinsecamente transmediale.

Il presente lavoro, che coniuga prospettive mutate dalla semiotica, dalla narratologia e dai *visual studies*, si propone di analizzare una delle esperienze migratorie più drammatiche del nostro tempo – 'attraversamento del confine tra Messico e Stati Uniti dove, dal 2014, si stima abbiano trovato la morte 2403 migranti²– mettendo in dialogo la sua medializzazione letteraria e artistica.

L'oggetto del presente contributo –*Carne y Arena*, opera di *mixed reality* sulla migrazione presentata da Alejandro Iñárritu alla settantesima edizione del festival di Cannes– è stato ampiamente analizzato dal punto di vista storicoartistico (Trione, 2019), semiotico (Dusi; Rizzoli, 2019) e della teoria dei media (Casetti; Pinotti, 2020); la prospettiva qui adottata sceglie invece di collocare l'opera all'interno di un immaginario più ampio, che questa condivide con la letteratura messicana contemporanea dedicata al dramma migratorio. Ne emerge uno scenario autenticamente transmediale, in cui le tecnologie più recenti sembrano incontrare le medesime visioni e incubi che animano la letteratura di confine.

Carne y Arena recupera –in medializzazioni nuove– antiche inquietudini, portandole per la prima volta, in un gesto insieme politico e decoloniale, sotto gli occhi, e la pelle, del pubblico occidentale.

COORDINATE GEO-STORICHE

Dal punto di vista storico il processo migratorio³ che interessa la zona di confine tra Messico e Stati Uniti non costituisce un fenomeno recente. La nascita della frontiera

² Il dato, riferito solo alle morti documentate fino al 2020, è fornito dal Missing Migrant Project (MMP), progetto dell'International Migration Organization (IOM) <https://missingmigrants.iom.int/>.

³ Mi riferisco al fenomeno migratorio tra Messico e Stati Uniti in termini di 'processo migratorio' spondo la distinzione operata da Jorge Durand tra 'processo', 'schema' (*patrón*) e 'modello migratorio'.

che separa i due stati risale infatti al Trattato di Guadalupe Hidalgo, stipulato tra i due paesi nel 1848. Nonostante la fondazione istituzionale, la frontiera è andata definendosi progressivamente come spazio fisico e simbolico attraverso un lungo processo di costruzione sociale (Massey; et al., 2009: 33), tanto che è solo dopo la fondazione della U.S. Border Patrol nel 1924 che la frontiera assume una consistenza concreta.

Nel corso dei suoi 170 anni di storia, il processo migratorio tra Messico e Stati Uniti si è articolato in maniera differente a seconda delle diverse configurazioni del rapporto tra forze sociali, politiche ed economiche da entrambi i lati del confine, alternando “periodi di circa vent’anni ciascuno, che segnano un movimento pendolare di apertura e controllo” (Durand, 2016: 33, traduzione mia)⁴.

Se fino al 1986 il processo migratorio, dunque, alternò momenti di intenso transito e periodi di irrigidimento dei controlli di frontiera, l’emanazione dell’*Immigration Reform and Control Act (IRCA)* da parte del governo Regan fu un vero e proprio spartiacque. L’*IRCA* prevedeva infatti la regolarizzazione di un ingente numero immigrati *indocumentados* già stanziati negli Stati Uniti, con lo scopo di disincentivare l’attraversamento illegale della frontiera, ora controllata in maniera più rigida. I risultati dell’emanazione della legge furono tuttavia ben diversi da quelli attesi: l’effetto principale dell’*IRCA* non fu tanto la diminuzione del flusso migratorio in entrata, quanto quella dei rientri in Messico⁵ in virtù delle nuove difficoltà nell’attraversare la frontiera. La legge prevedeva inoltre la possibilità per i migranti regolarizzati di estendere la cittadinanza ai propri familiari, di fatto stimolando l’aumento di immigrazione legale (Genova, 2012: 229).

Al fine di contrastare l’ingresso di immigrati irregolari, il governo statunitense introdusse una serie di strategie molto più rigide rispetto agli anni precedenti. Innanzitutto, a questi soggetti furono negati alcuni servizi pubblici –in particolare sanitari e educativi– e furono previste sanzioni per chi assumeva lavoratori *indocumentados*. La vera svolta, tuttavia, fu un considerevole stanziamento di fondi nel 1993, convogliati nell’allestimento di operazioni di controllo⁶ di piccoli segmenti della frontiera (Cornelius, 2009: 2-18). Queste iniziative, il cui scopo era la detenzione di migranti irregolari come forma di prevenzione dissuasiva (Aquino Moreschi, 2012: 10),

Secondo l’antropologo messicano uno schema migratorio è “un profilo accomodato a una realtà e a un periodo storico precisi”, mentre un modello migratorio è “ciò che dovrebbe idealmente essere il flusso [migratorio] secondo gli obiettivi di una politica migratoria”. Il processo migratorio, invece, implica un lavoro di analisi delle interazioni sociali, temporali e spaziali che conformano il fenomeno migratorio, al fine di definirne le fasi di sviluppo (Durand, 2016: 16-19, traduzione mia).

⁴ Durand identifica sei periodi in cui si articola il processo migratorio Messico-Stati Uniti: l’era dell’*enganche* (1884-1929), l’era delle deportazioni (1930-1941), l’era del *Programa Bracero* (1942-1964), l’era degli *indocumentados* (1965-1986), l’era della ‘grande scissione’ (1987-2007) e il periodo di riforma migratoria (2007-2014).

⁵ Fino all’emanazione dell’*IRCA* era pratica comune che i migranti messicani ritornassero in patria alla fine di periodi di lavoro più o meno lunghi negli Stati Uniti.

⁶ Tra le più note si segnalano l’Operazione *Hold-the-line* tra El Paso e Ciudad Juárez (anni Novanta), l’Operazione *Gatekeeper* nella zona di San Diego (1994), l’Operazione *Safeguard* in Arizona (1995), l’Operazione *Río Grande* e la *Arizona Border Control Initiative* (Aquino Moreschi, 2012: 10-11).

diedero in realtà scarsi risultati⁷: l'aumento dei controlli sui principali varchi della frontiera⁸ non fermò il fenomeno migratorio, che si spostò verso altre porzioni del confine meno vigilate, ma più impervie. Il transito iniziò ad avvenire infatti attraverso i grandi deserti di Sonora e Chihuahua, con drammatiche conseguenze: tra il 1993 e il 2003 si stimano circa 3.500 decessi (Alonso, 2007: 153), dovuti principalmente a disidratazione, ipotermia o insolazione.

A seguito dell'attacco terroristico dell'11 settembre 2001 la frontiera sud divenne un tema prioritario per gli Stati Uniti, in quanto percepita come uno dei punti di maggior rischio per la sicurezza del paese a causa della giustapposizione discorsiva che il governo statunitense elaborò tra la figura, nuova e minacciosa, del terrorista e quella dell'immigrato *indocumentado* (Artola, 2005: 137). La prima iniziativa introdotta dal governo Bush dopo l'attentato fu il *Patriot Act*, che includeva un intero capitolo dedicato alle azioni di protezione della frontiera: aumento del personale di ispezione e pattuglia, maggiori investimenti tecnologici per il controllo del confine e irrigidimento delle regolazioni d'accesso (142). Il *Patriot Act* prevedeva inoltre la limitazione o la sospensione di alcune libertà e diritti costituzionali dei migranti, permettendo l'istituzione di processi senza motivi giuridici, che spesso sfociavano in deportazioni (Aquino Moreschi, 2012: 19). All'irrigidimento dei controlli non conseguì una diminuzione del flusso migratorio, che si consolidò definitivamente nei cammini alternativi dei deserti, creando nuove vie di transito estremamente pericolose⁹.

NARRAZIONI E IMMAGINARIO DELLA FRONTIERA

Al cambiamento nella configurazione dei percorsi di migrazione dopo l'*IRCA* e il *Patriot Act* corrisponde anche un cambio nell'immaginario della frontiera e nelle narrazioni che ne conseguono. Prima dell'emanazione delle due leggi, infatti, la maggior parte delle narrazioni dedicate all'attraversamento della frontiera –seppur mettendo a tema le difficoltà imposte dal viaggio– tendenzialmente narrano l'esperienza in termini avventurieri. Si tratta di racconti in cui il narratore, vero e proprio eroe, mette in scena il proprio valore nel superare le avversità che si presentano durante il viaggio, giungendo infine alla meta (García Ortega; Necochea Gracia, 2015). Questo tipo di narrazioni trattano il tema del *cruce* della frontiera attraverso lo spazio regolamentato dei varchi istituzionali, specialmente Tijuana (Gewecke, 2012: 119-124).

⁷ L'unico vero effetto delle operazioni fu quello di permettere ai governi l'elaborazione di una retorica anti-immigrazione e al contempo di non perdere l'accesso a manodopera straniera a basso costo (Pécoud; Guchteneire, 2005: 143).

⁸ Attualmente i varchi sorvegliati sulla frontiera tra Messico e Stati Uniti sono quarantadue (Arquino Moreschi, 2012: 12). I più transitati sono quelli attorno cui sono nate le città di frontiera –Tijuana-San Diego, Ciudad Juárez-El Paso, Nuevo Laredo-Laredo– al punto tale che prima dell'*IRCA* circa l'85% degli immigrati messicani entrava negli Stati Uniti attraverso questi varchi (Genova, 2012: 227).

⁹ Esempio è il caso della città di Altar, nello stato di Sonora, che dopo l'11 settembre diviene uno dei principali punti di partenza per la traversata del deserto, lunga quattro giorni, verso l'Arizona (Anguiano; Trejo, 2007).

A titolo di esempio si ricorda il romanzo *Tijuana In* (1932) di Hernán de la Roca (pseudonimo di Fernando de Corral), che dal sottotitolo della prima edizione (rimosso poi nella seconda del 2005) –“La novela del juego y del placer”– mostra immediatamente le caratteristiche che porteranno Berumen a definirlo “un romanzo di avventura mediocre e un romanzo rosa della peggior specie” (2003: 243, traduzione mia): de la Roca costruisce infatti tutta la narrazione attorno al *cruce* della frontiera che separa San Diego e Tijuana operato dalla protagonista Gloria de Zaragoza, messicana di origine ma nativa californiana, che corrisponde a una lenta discesa verso la corruzione morale attraverso una serie di rocambolesche avventure che la porteranno a vivere una vita all’insegna della trasgressione erotica, del gioco d’azzardo, dell’alcol e della droga. Tijuana viene dunque presentata come un luogo empio, connotato da un’atmosfera tenebrosa e fumosa, dove i nordamericani bianchi e puri vengono sedotti e portati alla corruzione della propria rigida moralità (López Arámburo, 2005: 45).

Il *cruce* della frontiera dagli Stati Uniti al Messico è narrato anche nel romanzo breve “Todo lo de las focas” di Federico Campbell, incluso nella raccolta *Tijuanenes* (1982). In questo caso però la narrazione non si concentra, come in de la Roca, su chi compie l’attraversamento, bensì sullo sguardo di un narratore intradiegetico messicano che vede chi passa in un senso, ma è conscio di non poter compiere lo spostamento inverso. Nel testo di Campbell, Tijuana non è descritta nella sua referenzialità di luogo geografico concreto, bensì diventa una “ciudad-ficción” (Gewecke, 2012: 122), un vero e proprio collage di esperienze attraverso cui il narratore sovrappone il presente vissuto e quello desiderato.

In ottica diametralmente opposta si muove la narrativa di Luis Humberto Crostwaite, che nella raccolta *Marcela y el rey. Al fin juntos* (1988) descrive Tijuana nella sua concretezza di spazio di frontiera in cui si muovono (o vorrebbero muoversi) i protagonisti dei racconti.

Dagli anni Ottanta, a causa dello spostamento dei flussi migratori in zone non regolamentate, il tono delle narrazioni subisce un profondo mutamento, sintomo di un altrettanto radicale cambiamento dell’immaginario costruito attorno alla frontiera. Se nelle narrazioni precedenti all’*IRCA* la frontiera, precisamente localizzata nei varchi, assume le caratteristiche di “nonluogo”¹⁰, dopo il 1986 il suo tracciato inizia progressivamente a sfumarsi nell’arido paesaggio del deserto. L’attraversamento non è più un momento puntuale, ma un processo che implica l’ingresso in uno spazio totalmente eterotopico¹¹. Attraversare il deserto significa sottoporsi a un vero e proprio rito di passaggio: all’ingresso in questo scenario corrisponde uno “stato di

¹⁰ Marc Augé definisce “nonluoghi” gli “spazi costituiti in rapporto a certi fini [...] e il rapporto che gli individui intrattengono con questi spazi” (2009: 106), spazi che “si definiscono anche attraverso le parole e i testi che ci propongono; insomma attraverso le loro modalità d’uso, che si esprimono a seconda dei casi in modo prescrittivo [...], proibitivo [...] o informativo” (108).

¹¹ Con il termine ‘eterotopia’ Foucault designa “quegli spazi che hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l’insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano” (2020: 767), configurandosi quindi come “negazione di tutti gli altri spazi” (2006: 25)

espropriazione” (Aquino Moreschi, 2012: 24, traduzione mia), tipico della fase liminale¹² dei riti di passaggio, che riduce il migrante a “nuda vita”¹³ alla mercé dei cosiddetti *polleros*, soggetti che richiedono ingenti somme ai migranti per guidarli nel tragitto e che spesso, in realtà, li derubano o li abbandonano nel deserto (García Vázquez; et al., 2007: 110).

La metafora che meglio traduce questo nuovo immaginario della frontiera nei testi che la narrano è senza dubbio quello dell’inferno dantesco. Sin dall’epoca coloniale la letteratura ispanoamericana mostra un costante interesse e un intenso dialogo con la *Commedia* (Perassi, 2019: 33-51), tuttavia in epoca contemporanea si assiste a “una rinnovata ‘commozione’ dantesca: per la I cantica, ovviamente, ad uso della restituzione di un’immagine totalizzante del mondo che coincide con quella dell’inferno” (Perassi, 2021: 528). La *Commedia* diviene una matrice interpretativa, un ipertesto che genera innumerevoli ipotesti “là dove il ricorso alla mimesi si rivela insufficiente per dire ciò che si è posto al di fuori della lingua: il pianto, il grido, il terrore, l’orrore” (529). L’inferno della *Frontera Norte* trova dunque un suo modello interpretativo in quello dantesco, come testimoniano tutta una serie di opere tanto artistiche, quanto letterarie, che dialogano più o meno direttamente con la *Commedia* nella forma dell’epigrafe o della citazione.

A titolo di esempio si citano *Amarás a dios sobre todas las cosas* di Alejandro Hernández (2013), in cui l’autore testimonia il proprio viaggio (e quello di molti altri soggetti che nelle pagine del testo prendono parola) dal sud al nord del Messico a bordo della cosiddetta ‘bestia’¹⁴ –che reca in epigrafe “Dejad, todos los que entráis, toda esperanza. Dante Alighieri / Inscripción a la entrada del infierno / Infierno III, 9 / *Divina Commedia*”– e *Las tierras arrasadas* di Emiliano Monge (2015), che costruisce la propria trama, sempre dedicata al tema migratorio, divisa in tre libri e ambientata durante tre giorni come la *Commedia*, attorno a quarantanove citazioni dantesche,

¹² Secondo Van Gennep “i riti passaggio si configurano necessariamente come a) riti di separazione o preliminari, b) riti di margine o liminali, c) riti di aggregazione o post liminali: i primi agevolano il distacco dell’individuo da una situazione originaria, i secondi lo collocano in uno stato di sospensione, i terzi assecondano la sua introduzione [...] nella nuova categoria sociale” (Remotti in Van Gennep, 2012: XIX). La fase liminale consiste quindi in una sorta di limbo, in cui i partecipanti al rito hanno perso i propri attributi sociali, senza averne ricevuti di nuovi.

¹³ La ‘nuda vita’ non è “la semplice vita naturale, ma la vita esposta alla morte” (Agamben, 1995: 98): “non è semplicemente la vita naturale riproduttiva, la *zoé* dei greci, né il *bíos*, una forma di vita qualificata; è [...] la [...] zona di indifferenza e di transito continuo tra l’uomo e la belva, la natura e la cultura (121).

¹⁴ ‘La bestia’, noto anche come ‘tren de la muerte’, è il nome di una rete ferroviaria mercantile utilizzata principalmente per il trasporto di combustibili, cemento, minerali e materie prime alimentari, tristemente nota in quanto mezzo di trasporto di ingenti numeri di migranti (originari per lo più di El Salvador, Guatemala e Honduras) in viaggio dalla frontiera sud del Messico verso il confine con gli Stati Uniti. Il viaggio, non autorizzato dallo stato messicano, è estremamente pericoloso, effettuato in condizioni precarie ed espone i migranti a una serie di rischi, primo fra tutti il traffico illegale di esseri umani. Ciononostante, si stima che annualmente il numero di migranti che sceglie questa via si attesti tra i 400.000 e il mezzo milione (Sorrentino, 2012), primariamente per il basso costo economico del viaggio e per il fatto che il tragitto del treno permette di evitare 48 centri di detenzione e numerosi posti di blocco (Riediger-Röhm, 2013).

costruendo “un palinsesto di citazioni nel quale il verso dantesco eternizza la pena degli umili e dei dimenticati” (Perassi, 2021: 532).

È in questo quadro interpretativo che si inserisce anche l'oggetto del presente contributo: *Carne y Arena* l'opera presentata da Alejandro Iñárritu e Emmanuel Lubezky al Settantesimo festival di Cannes nel 2017¹⁵.

CARNE Y ARENA: VIRTUALLY PRESENT, PHYSICALLY INVISIBLE

Variamente definita come “installazione post-cinematografica”, esempio di “film-making interattivo” (Casetti; Pinotti, 2020: 193), “simulazione” (Adelman, 2019: 1100), “installazione sperimentale” (Dusi; Rizzoli, 2019: 82), audiovisuale (Martínez Cano, 2018: 161), l'opera del regista messicano trasporta la tradizionale narrazione di confine, letteraria e cinematografica, sopra descritta in una dimensione fruitiva ‘altra’, altamente medializzata, in cui lo spettatore è chiamato a fare esperienza di un incontro diretto, ‘embodied’, con i migranti che attraversano il confine tra Messico e Stati Uniti. La struttura dell'opera, concepita come un trittico (Iñárritu, 2020: 606), è tra i più coraggiosi esempi contemporanei di *mixed reality*: un “virtuality-continuum” (Milgram; Kishino, 1994: 2) in cui reale e virtuale dialogano in modo complesso: l'attraversamento del confine diegetico si accompagna così a un programmatico sconfinamento tra reale e virtuale, segni iconici, aniconici (Casetti; Pinotti, 2020: 195) e indicali, e posizioni testimoniali.

Ad una prima sala buia, con dei cartelli esplicativi su cui è possibile leggere la metodologia seguita dall'artista, segue un secondo ambiente freddo e inospitale, che evoca le *hoteles*: sovraffollati spazi di confinamento dove i richiedenti asilo vengono installati per un periodo di tempo indefinito (fino a diversi giorni), con cibo insufficiente, senza accesso ai servizi igienici, spesso soggetti a maltrattamenti (Riva, 2017: 14). Qui, il fruitore dell'opera è chiamato a lasciare le scarpe e proseguire scalzo; accanto a lui le vere scarpe, spaiate, logore, perse dai migranti nell'attraversamento del deserto e raccolte da quelle associazioni che cercano di tenere viva la memoria di chi non raggiunge il confine, spegnendosi in quello che è stato definito l'“America's secret graveyard” (Hannaford, 2017). Poi un ambiente buio, ricoperto di sabbia. Si indossa l'attrezzatura necessaria¹⁶ ad accedere alla realtà virtuale. Seguono sei minuti di esperienza immersiva, divisi in tre sequenze: lo ‘spettatore’ cammina nel deserto accompagnato da figure fantasmatiche di migranti. Avatar virtuali, i migranti sono immagini sintetiche realizzate –con la tecnica del motion capture– a partire dai gesti e dalle espressioni di migranti veri, chiamati dal regista a rinunciare il trauma dell'attraversamento del confine¹⁷. Nella

¹⁵ L'installazione è stata in seguito destinata a una fruizione museale itinerante, e presentata –in un vero e proprio tour tutt'ora in corso– in diverse istituzioni, come Fondazione Prada a Milano e il LACMA a Los Angeles (2017-2018).

¹⁶ Si tratta di uno zaino dotato di Nomadic Modular System, un visore Oculus Rift e auricolari (Trione, 2019: 464).

¹⁷ “First, I interviewed hundreds of migrants. Then, using a technique called ‘mocap’ –a means of three-dimensional capture of moving bodies– we recorded twelve of these people re-enacting their experience of crossing the border. Everything you are hearing and seeing in the work –the voices and the movement

scena irrompe la polizia di frontiera: macchine, elicotteri, mitragliatrici, vento, luci, rumori. Qualcuno viene colpito, i migranti si gettano a terra. Taglio: una sequenza onirica, astratta. I migranti sono seduti attorno a un tavolo che si è materializzato nel deserto. Il legno inizia lentamente a deformarsi, fino a prendere le sembianze di una nave che affonda. “Un tentativo di rappresentare come mi sentivo rispetto all’attraversamento dei confini. La mia nota personale su quello che ne penso” (Iñárritu, 2020: 609). Al culmine del caos, i migranti spariscono. Lo spettatore è solo nel deserto, alle prime luci dell’alba. È possibile rimuovere il visore, recuperare le scarpe. Una piccola stanza, che ricorda ancora la *bielera*, conduce a un ultimo ambiente, buio. Qui, delle piccole nicchie contenenti i ritratti cinematografici dei migranti. Sui ritratti, la testimonianza scritta delle loro storie.

TRA RAPPRESENTAZIONE E RIPRESENTAZIONE

La scelta di aprire l’installazione con le scarpe dei migranti non sopravvissuti alla traversata –tracce dei corpi che le indossavano, e oggetti considerati nella cultura visuale contemporanea come vere e proprie icone del trauma (Arnold-de Simine, 2013: 82)– connota fortemente l’opera in senso memoriale, facendola dialogare da lontano con i luoghi deputati al ricordo di tragedie diverse: l’Auschwitz Memorial, il memoriale per gli ebrei ungheresi di Budapest, gli interventi dedicati alla memoria di Srebrenica a Belgrado o delle vittime di femminicidio in molti luoghi del mondo. In effetti, è possibile considerare *Carne y Arena* anche come un’opera testimoniale, che costruisce su di sé una forma discorsiva e mediale nuova per raccontare il trauma del confine, che “esige paradigmi di pensiero, di rappresentazione e di risemantizzazione adeguati alla portata dei cambiamenti in atto” (Trione, 2019: 465).

L’opera –che è, insieme, rappresentazione e ripresentazione dell’esperienza della migrazione– è anche un’interrogazione attorno alla domanda più complessa che il contemporaneo pone ai *trauma studies*: “si può semiotizzare l’esperienza traumatica in forma di racconto e di rappresentazione, o essa può solo essere riproposta mimeticamente attraverso una sua ripresentazione per così dire ‘diretta’?” (Violi, 2014: 90).

Carne y Arena riflette su questi temi in una sorta di *horror vacui* semiotico, in cui immagini, procedimenti, stili, media e dispositivi si alternano e collassano l’uno sull’altro, sfiorando il trauma e parlando, in ultimo, della sua irrepresentabilità.

L’ambiente immersivo, dove ha luogo il vero e proprio *re-enactment* dell’esperienza del confine da parte dei migranti, è insieme il luogo dove si realizza la massima convergenza tra visitatore e vittime, e il luogo più irrealista di tutti. Al senso di realtà veicolato dall’assenza di cornice proprio della *virtual reality* (VR) è contrapposta la consapevolezza di trovarsi al cospetto di immagini del tutto prive di referenti: il deserto

of the bodies– is real. These were not people reproducing a reality or dramatizing something. It was intensely emotional for them to recreate and re-tell their stories. Mocap captured exactly what they did, movement that we transformed into a three-dimensional environment where the visitors could be present with them” (Iñárritu, 2020: 609).

di Iñárritu non corrisponde a nessuna porzione di mondo reale, non sono ‘immagini di’ qualcosa, non rispondono alle logiche spazio-temporali della nostra realtà. Arranchiamo nella sabbia con i migranti, abbiamo la loro paura, davanti a noi le tracce virtuali dei loro corpi veri nel deserto, siamo nel trauma, e, insieme, siamo soli, nel vuoto. La dimensione del confine come eterotopia, “spazi diversi, [...] luoghi altri, una specie di contestazione, al tempo stesso mitica e reale, dello spazio in cui viviamo” (Foucault, 2020: 770), e del trauma come *acting out*, *re-enactment* compulsivo e afasico dell’esperienza traumatica da parte delle vittime, diventano –nell’uso che Iñárritu fa della VR e della tecnologia *mocap*– parte integrante dell’esperienza spettatoriale.

Uno spettatore, quello di *Carne y Arena*, che si trova in una posizione complessa. L’esperienza della VR, ‘*empathy machine*’, racconta il trauma in una chiave ri-presentativa, in cui –in un modo sicuramente problematico dal punto di vista etico¹⁸– il visitatore non è più nella posizione del testimone, ma viene costruito attraverso un’identificazione con la vittima (Violi, 2014: 331). Al contempo, l’aspetto imperfetto, frustrato, di tale identificazione è continuamente sottolineato, ed esasperato, dal medium stesso della realtà virtuale.

D’Aiola (2019: 1-9) sottolinea infatti come lo spettatore sia “physically invisible” non soltanto ai migranti, ma anche a sé stesso: il visore impedisce di guardarsi, ad esempio, i piedi o le mani, in forte contrasto con gli stimoli aptici, come la sabbia, a cui si è sottoposti. Il corpo dello spettatore è, nell’opera, continuamente chiamato in causa (a volte con vere e proprie strategie da cinema ‘delle attrazioni’, con la polizia che punta una pistola contro di noi) per essere poi subito negato, invisibilizzato, a sé stesso e agli altri. Alla grande partecipazione emotiva fa da contrappunto una passività impotente e strutturale dello spettatore all’interno della scena; avvicinandosi ai migranti, è possibile attraversarli, come fantasmi.

L’ambiente virtuale, nel momento in cui sembra proporre un’identificazione corporea e sensoriale con le vittime, pone l’attenzione anche sull’impossibilità di tale identificazione, sull’irrimediabile alterità della condizione spettatoriale, sulla natura sempre mediata della testimonianza. L’immedesimazione imperfetta offerta dalla VR, e l’intensità emotiva dell’esperienza virtuale, denunciano dunque –nel momento stesso in cui se ne servono– i limiti dell’empatia nel racconto del trauma. Alla frustrazione della ‘identificazione imperfetta’ e allo shock emotivo dell’ambiente virtuale, segue il confronto ‘canonico’, rappresentativo, con l’alterità delle vittime, lontanissime dallo spettatore nell’ambiente con i video-ritratti e le testimonianze scritte.

Variazioni non soltanto mediali, ma propriamente narrative, su uno stesso soggetto, che mettono in scena –potremmo dire per eccesso, nell’ipertrofia iconica, segnica ed emotiva che realizzano– la distanza irriducibile tra l’evento, la sua testimonianza e la sua memoria prostetica.

Molti interpreti di *Carne y Arena* ne hanno sottolineato la dimensione di epos moderno (Trione, 2019: 468), avvicinandola, ad esempio, a grandi narrazioni come l’*Odissea*. Nell’uso che Iñárritu fa della realtà virtuale e della posizione spettatoriale nel

¹⁸ Sugli abusi dell’empatia negli ambienti di VR e il *toxic embodiment* si veda Nakamura (2020: 47-64).

racconto del confine, sembrerebbe possibile individuare anche un'altra memoria letteraria, sempre di matrice epica: quella della *Divina Commedia*.

In un movimento che avvicinerebbe dunque la poetica del regista di Birdman alle coeve narrazioni neotestimoniali di frontiera della letteratura messicana contemporanea, Iñárritu –in un'opera dedicata, in ultimo, all'impossibilità di dire il trauma– ricorre al poema dantesco “per dire ciò che si è posto fuori dalla lingua” (Perassi, 2021: 528). La scelta del regista non è, tuttavia, quella di ricorrere a precise citazioni iconiche, a metafore dantesche o a prelievi testuali: la ‘commozione’ per la *Commedia* trova invece, suggestivamente, la sua strada in prospettiva mediale.

Lo spettatore di *Carne y Arena* è, infatti, l'unica figura ‘in carne ed ossa’ all'interno della realtà virtuale e, al contempo, l'unico ad essere estraneo, testimone passivo, ai tormenti dei ‘fantasmi’ (“ombra od omo certo?”, Canto I, vv. 66) che incontra nel deserto allucinato dell'opera. Dietro la complessa posizione spettatoriale proposta da *Carne y Arena* –in cui il visitatore è insieme testimone dei tormenti ri-agiti dalle vittime, e vittima vicaria, in un processo di imperfetta identificazione empatica– lavora la metafora del viandante dantesco. Troviamo così, all'interno dell'opera, anche il ricorrere e l'attualizzazione di veri e propri topoi della *Commedia*, come la scoperta dell'impossibilità di un rapporto tattile con le ombre (se provi a toccare i migranti, li attraversi e vedi apparire un cuore luminoso), in un'esperienza che ricorda da vicino il motivo dantesco degli ‘abbracci mancati’.

In continuità con le scelte della narrazione di confine contemporanea, Iñárritu ricorre dunque, in un'opera che pure apparirebbe massimamente ‘immediata’ e ‘presentativa’ del trauma della migrazione, anche alla tradizione letteraria. E tuttavia si tratta di un piano –quello metaforico– che non tocca il livello dei contenuti, ma piuttosto quello mediale, che si fa espressivo. Una memoria testuale segreta dunque –insieme universale e radicata nell'immaginario di frontiera centroamericano– sembra lavorare all'interno dell'opera, incarnandosi nella sua complessa costruzione mediale. Costruendo il suo spettatore come ‘viandante’, Iñárritu non dialoga soltanto con l'immaginario letterario a lui contemporaneo, ma rivela anche le potenzialità narrative, e le valenze simboliche e metaforiche, che abitano, e attivano in modi imprevisi, le sue scelte medialità, dischiudendo un panorama che gli studi di immaginario sembrano dover iniziare a considerare maggiormente. È nel parlare dell'esperienza del racconto del trauma, di cosa significhi ri-attraversare l'inferno e soffrire con i fantasmi che lo abitano –pur rimanendo, in ultimo, irrimediabilmente estranei tanto a quell'inferno, quanto alle sue sofferenze– che l'esperienza *V/R* si salda con la metafora letteraria del viandante dantesco, in un affresco straordinariamente lirico e politico di una delle maggiori tragedie del nostro tempo.

CONCLUSIONI: UNA FERITA APERTA

Nei pochi anni trascorsi dalla prima presentazione di *Carne y Arena* al Festival di Cannes, l'opera non è stata al riparo da letture critiche che hanno interpretato con scetticismo le intenzioni di Iñárritu. In effetti, il regista ha esplicitamente sottolineato

l'intenzione di mettere il fruitore 'nei panni' dei migranti che attraversano illegalmente il confine, permettendogli di 'provare' l'umiliazione a cui questi ultimi sono sottoposti. È proprio a causa della sua dichiarata politicità che l'opera si è esposta tuttavia, negli ultimi anni, a rilievi che ne hanno evidenziato le fallacie e il carattere eticamente problematico. Detto in altri termini, la domanda che si pongono una serie di critici è quanto sia lecito parlare di 'esperienza del dramma della migrazione' di fronte ad un'opera che viene esperita per poco tempo (sei o sette minuti), attraverso un visore, in un'apposita sala a migliaia di chilometri dai luoghi in cui il dramma rappresentato continua a consumarsi¹⁹.

Eppure, proprio la collocazione delle strutture scelte per ospitare l'opera sembra legittimarne una lettura dalla profonda valenza politica. Se –come descrive vividamente la scrittrice e accademica femminista *chicana* Gloria Anzaldúa– “The U.S.-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds” (1987: 3), allora *Carne y Arena* diviene vettore di questa ferita, installandola in spazi culturalmente connotati (musei, fondazioni, festival), in località altrettanto connotate (Europa, Canada e Stati Uniti). Il teatro di *Carne y Arena* sono i luoghi della cultura occidentale, spazi 'rassicuranti' per eccellenza, “non solo in riferimento agli oggetti, alle persone e agli spazi ma anche, anzi più ancora, alle narrazioni e alle epistemologie che le sostengono” (Grechi, 2021: 2). Ed è appunto la dimensione apollinea e rassicurante di questi spazi che esplose nella *mixed reality* allucinata di Inárritu.

Lungi dal proporre qualsiasi tipo di sutura, l'intenzionalità politica dell'opera risiede precisamente nel 'far sanguinare' questa ferita in luoghi che, altrimenti, difficilmente entrerebbero in contatto con il dramma della migrazione. Dramma che, nella sequenza onirica in cui appare, nell'ambiente virtuale, una barca in procinto di affondare, non riguarda più solamente gli *indocumentados*, ma anche la tragedia dei migranti che perdono ogni anno la vita lungo le coste del Mediterraneo. Non soltanto denuncia di un contesto particolare, ma viaggio esistenziale attraverso la violenza del nostro tempo. È a questa dimensione archetipica dell'opera che è funzionale anche la memoria letteraria a cui ricorre Inárritu. La citazione della *Commedia* rivela infatti un'operazione condotta –come si è visto– anche su un altro livello: 'sporcando di sangue' un immaginario tutto occidentale, quello della catabasi (omerica e virgiliana, ma soprattutto dantesca), di cui *Carne y Arena* si appropria per dar conto del tragico destino delle migliaia di vite stroncate nel silenzio, fisico e metaforico, del deserto.

'Riemersi' dal deserto di Inárritu rimangono numerosi interrogativi irrisolti: si tratta davvero di una strategia eticamente accettabile per raccontare il trauma del confine? È possibile parlare di *Carne y Arena* in termini decoloniali, o al contrario i 'sette minuti all'inferno' rischiano di diventare una sorta di *passapartout* per una catarsi etica dello spettatore occidentale? È così che immaginiamo il passaggio della memoria per le prossime generazioni, in un futuro in cui la *mixed reality* si inserisce con naturalezza sempre maggiore all'interno degli ambienti mediali che abitiamo? Dobbiamo prepararci

¹⁹ Si veda in proposito l'introduzione di D'Angelo (2020).

a rinegoziare categorie d'analisi consolidate come quelle di testimonianza, rappresentazione ed empatia?

Carne y Arena solleva queste domande senza pretendere di offrire risposte stabili o definitive. Non indica una via, ma disorienta e smarrisce programmaticamente il suo viandante, rivelando l'insufficienza delle strutture epistemiche e narrative di partenza davanti alla violenza del reale. Il richiamo ad un immaginario condiviso e intelligibile per il fruitore occidentale non funge pertanto da bussola: la "diritta via" è e resta smarrita, ed è proprio nello smarrimento che *Carne y Arena* trova la sua ragion d'essere. Usciti da *Carne y Arena* dell'opera non rimane nulla, non sono ammesse foto o riprese di alcun tipo: solo il ricordo allucinato di un deserto, e il sospetto che l'inferno siamo noi.

BIBLIOGRAFIA

- ADELMAN, A. Rebecca (2019): "Immersion and Immiseration: Alejandro González Iñárritu's *Carne y Arena*", *American Quarterly*, 71: 4, pp. 1093-1109.
- AGAMBEN, Giorgio (1995): *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi.
- ALONSO, Guillermo (2007): "¿Terrorismo gringo? Antropología de la globalización y la migración clandestina en la frontera México-Estados Unidos", in Miguel Olmo (a cura di): *Antropología de las fronteras. Alteridad, historia e identidad más allá de la línea*, México: El Colef, pp. 153-188.
- ANGUIANO, María Eugenia; TREJO, Alma (2007): "Vigilancia y control en la frontera México-Estados Unidos. Efectos en las rutas de flujo migratorio internacional", *Papeles de Población*, 51, pp. 45-75.
- ANZALDÚA, Gloria (1987): *Borderlands/La frontera: the new mestiza*, San Francisco: Aunt Lute.
- AQUINO MORESCHI, Alejandra (2007): "Cruzando la frontera: Experiencias desde los márgenes", *Frontera Norte*, 24:47, pp. 7-34.
- ARNOLD-DE SIMINE, Silke (2013): *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*, London: Palgrave Macmillan.
- ARTOLA, Juan (2005): "Debate actual sobre migración y seguridad", *Migración y Desarrollo*, 5, pp. 136-150.
- AUGÉ, Marc (2009): *Nonluoghi*, Milano: Elèuthera.
- BERUMEN, Humberto Félix (2003): *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte/Librería El Día.
- BEUGNET, Martine; HIBBERD, Lily (2020): "Interview with Alejandro G. Iñárritu", *Screen*, 61:4, pp. 604-614.

- CASETTI, Francesco; PINOTTI, Andrea (2020): “Post-cinema Echology.”, in José Moure; Dominique Chateau (a cura di): *Post-cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 193-217.
- CORNELIUS, Wayne (2009): “Muerte en la frontera. La eficacia y las consecuencias ‘involuntarias’ de la política estadounidense de control de la inmigración, 1993-2000”, *Este país*, 199, pp. 2-18.
- D’AIOLA, Adriano (2019): “Virtually Present, Physically Invisible: Virtual reality immersion and emersion in Alejandro González Iñárritu’s *Carne y Arena*”, *Senses of Cinema*, 87, pp. 1-9.
- D’ANGELO, Paolo (2020): *La Tirannia delle Emozioni*, Bologna: Il Mulino.
- DURAND, Jorge (2016): *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*, Città del Messico: Colegio de México.
- DUSI Nicola; RIZZOLI, Damiano (2019): “Experiencing the Presence: Degrees of Closeness in the Digital Biographies of Migration”, *Cinergie. Il cinema e le arti*, 16, pp. 79-93.
- FOUCAULT, Michel (2020): *Estetica dell’esistenza, etica, politica. Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985*, Milano: Feltrinelli [edizione digitale].
- FOUCAULT, Michel (2006): *Utopie. Eterotopie*, Napoli: Cronopio.
- GARCÍA ORTEGA, Martha; NECOECHEA GRACIA, Gerardo (2015): “Relatos sobre el cruce de la frontera entre México y Estados Unidos a través del siglo XX”, *Contemporánea*, 4.
- GARCÍA Vázquez, Nancy J.; et al. (2007): “Movimientos transfronterizos México-Estados Unidos: Los polleros como agentes de movilidad”, *CONfinés*, 3:5, pp. 101-113.
- GENETTE, Gérard (1997): *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino: Einaudi.
- GENOVA, Valentina (2012): “Migración entre México y Estados Unidos: historia, problemáticas, teorías y comparación de interpretaciones”, *Norteamérica*, 7:1, pp. 223-238.
- GRECHI, Giulia (2021): *Decolonizzare il museo: mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Milano: Mimesis.
- GEWECKE, Frauke (2012): “De espacios, fronteras, territorios: topografías literarias de la Frontera Norte (México)”, *Iberoamericana*, 12:46, pp. 111-127.
- HANNAFORD, Alex (2017): “Missing in the US desert: finding the migrants dying on the trail north”, *The Guardian*, 20 agosto.
- HERNÁNDEZ, Alejandro (2013): *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, Messico: Tusquets.
- LACAPRA, Dominick (2001): *Writing history, writing trauma*, Baltimora: Johns Hopkins University Press.
- LANDSBERG, Allison (2004): *Prosthetic Memory*, New York: Columbia University Press.
- LÓPEZ ARÁMBURO, María del Consuelo (2005): “Mujer y nación. Una historia de la educación en Baja California. 1920-1930”, *Frontera Norte*, 17:34, pp. 37-65.
- LOTMAN, Jurij (1985): *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio: Venezia.

- MARTÍNEZ CANO, Francisco Julián (2018): “Impresiones sobre *Carne y Arena*: práctica cinematográfica y realidad virtual”, *Miguel Hernández Communication Journal*, 9, pp. 161-190.
- MASSEY, Douglas S.; et al. (2009): *Detrás de la trama. Políticas migratorias entre México y Estados Unidos*, Messico: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- MILGRAM, Paul; KISHINO, Fumio (1994): “A taxonomy of virtual reality visual displays”, *IEICE Transactions on Information Systems E77-D*, 12, pp. 2-15.
- MONGE, Emiliano (2015): *Las tierras arrasadas*, Messico: Literatura Random House.
- NAKAMURA, Lisa (2020): “Feeling good about feeling bad: virtuous virtual reality and the automation of racial empathy”, *Journal of Visual Culture*, 19:1, pp. 47-64.
- PÉCOUD, Antoine; GUCHTENEIRE, Paul (2005): “Migración sin fronteras: una investigación sobre la libre circulación de personas”, *Migraciones Internacionales*, 3:2, pp. 137-166.
- PERASSI, Emilia (2019): “En el pecho encerrada una tormenta: apropiaciones dantescas en la literatura latinoamericana contemporánea”, *Letteratura e Letterature*, 13, pp. 33-51.
- PERASSI, Emilia (2021): “Lasciate ogni speranza. Note alla citazione dantesca nella narrativa latinoamericana. Miguel Bonasso, Alejandro Hernández, Emiliano Monge,”), in Simone Ferrari; Emanuele Leonardi (a cura di): *Rutas Atlánticas. Redes narrativas entre América Latina y Europa*, Milano: Milan University Press, pp. 527-535.
- RIEDIGER-RÖHM, Lara (2013): “¿México: ruta de la muerte o camino hacia una vida mejor?”, *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, VIII:16, pp. 167-182.
- RIVA, Sara (2017): “Across the border and into the cold: *bieleras* and the punishment of asylum-seeking Central American women in the United States”, *Citizenship Studies*, 21:3, pp. 309-326.
- SORRENTINO, Joseph (2012): “Train of the Unknowns. Crossing the Border Isn’t as Hard as Getting to It”, *Commonweal Magazine*, 26 novembre.
- TRIONE, Vincenzo (2019): *L’opera interminabile: arte e XXI secolo*, Milano: Einaudi.
- VAN GENNEP, Arnold (2012): *I riti di passaggio*, Torino: Bollati Boringhieri.
- VIOLI, Patrizia (2014): *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*, Milano: Bompiani.