



HAL
open science

“Qualcosa da dichiarare?”

Andrea Masala

► **To cite this version:**

Andrea Masala. “Qualcosa da dichiarare?”: Border-voicescape nell’arte di confine. *Fata Morgana*, 2022, 47, pp.57-73. halshs-04348467

HAL Id: halshs-04348467

<https://shs.hal.science/halshs-04348467>

Submitted on 16 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

F A T A
m O R G A N A

quadrimestrale
di cinema
e visioni

47
V O C E



LUIGI
PELLEGRINI
EDITORE



F A T A

m O R G A N A

quadrimestrale
di cinema
e visioni

47

VOCE

ANNO **XV**
N. **47**

MAGGIO
AGOSTO
2022

FATA MORGANA

Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

Direttore Roberto De Gaetano

Comitato scientifico Dudley Andrew, Raymond Bellour,
Sandro Bernardi, Francesco Casetti, Antonio Costa,
Georges Didi-Huberman, Ruggero Eugeni, Massimo Fusillo, Annette Kuhn,
Pietro Montani, Jacques Rancière, David N. Rodowick, Giorgio Tinazzi

Comitato direttivo Marcello W. Bruno, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini (coordinatrice),
Massimiliano Coviello, Daniele Dottorini (coordinatore), Michele Guerra, Angela Maiello,
Bruno Roberti, Antonio Somaini, Salvatore Tedesco, Luca Venzi (coordinatore), Dork Zabunyan

Caporedattore Alessandro Canadè

Redazione Daniela Angelucci, Samuel Antichi, Luca Bandirali, Simona Busni,
Dario Cecchi, Paolo Godani, Andrea Inzerillo, Carmelo Marabello, Pietro Masciullo,
Emiliano Morreale, Alessio Scarlato, Giacomo Tagliani, Christian Uva, Francesco Zucconi

Coordinamento segreteria di redazione Loredana Ciliberto (responsabile), Pietro Renda

Segreteria di redazione Alessandro Calefati, Rosa Alba De Meo, Deborah De Rosa,
Gianfranco Donadio, Alma Mileto, Francesca Pellegrino, Gioia Sili, Nausica Tucci

Direttore Responsabile Walter Pellegrini

Redazione

Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali - Cinema, filosofia e forme di vita
Cubo 17/b, Università della Calabria - 87036 Rende (Cosenza)
E-mail fatamorgana.rivista@gmail.com
Sito internet <http://fatamorgana.unical.it>

Amministrazione - Distribuzione

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI
Via Luigi Pellegrini editore, 41 - 87100 Cosenza
Tel. 0984 795065 - Fax 0984 792672
E-mail info@pellegrineditore.it
Sito internet www.pellegrineditore.it

ISSN 1970-5786 - ISBN 979-12-205-0152-1

Stampato in Italia nel mese di agosto 2022

Abbonamento annuale € 40,00; estero € 50,00; un numero € 18,00
(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti
30 gg. prima della scadenza) Monte dei Paschi di Siena intestato a
Luigi Pellegrini Editore SRL - IT82S010308880000001259627
Pellegrini Editore - Via Luigi Pellegrini editore, 41 - 87100 Cosenza
Per l'abbonamento on line consultare il sito www.pellegrineditore.com

SOMMARIO

INCIDENZE

- 9 **L'incanto di annientare le immagini.**
Conversazione con Mariangela Gualtieri
a cura di Alma Mileto

FOCUS

- 21 **Fonografie della voce.**
Alcune considerazioni media-archeologiche
Nicola Turrini
- 37 **Pensare in risonanza. Voci non-umane,**
tra divenire-animale e logica della sensazione
Jacopo Bodini
- 57 **"Qualcosa da dichiarare?".**
Border-voicescape nell'arte di confine
Andrea Masala
- 75 **Un cinema senza voce? Etica ed estetica del *deafmovie***
Bruno Surace
- 91 **Il *soundscape* femminile nella produzione audio**
di Kaitlin Prest
Marta Perrotta
- 107 **Le vocalità sensibili di Studio Azzurro**
Francesca Pola
- 123 **Voci da non ascoltare. La parola monologica**
nell'opera di Charlie Kaufman
Chiara Scarlato

- 139 **Oro-medialità. Le nuove voci del documentario contemporaneo**
Alma Mileto
- 159 **Di voci (e d'altro) nel cinema di Alice Rohrwacher**
Luca Venzi

RIFRAZIONI

- 177 **La voce muta: *Rasha* di Adrian Paci**
Felice Cimatti
- 185 **"È come rifare nuovamente il film": postsincronizzazione delle voci in *La strada* e *Fellini Satyricon***
Alberto Boschi
- 193 **Voci di rabbia. Su *La rabbia* di Pasolini**
Rosa Alba De Meo
- 203 **Rumore di voci. *Playtime* di Tati**
Valerio Sbravatti
- 211 **La voce degli uomini della pioggia: *Non torno a casa stasera* di Coppola**
Francesco Pellegrino
- 219 **Voci oltre la mimesi: *L'ordre* di Pollet**
Iacopo Bertolini
- 227 **La filiotraduzione materna: *Il sogno della farfalla* di Bellocchio**
Vincenzo Altobelli
- 237 **Il fischio di *Kill Bill*, e oltre**
Marco Cosci
- 245 **La voce nella *New Greek Weird Wave***
Luigi Pezzoli
- 255 **Voci, cantautori e schermi: *Fabrizio De André principe libero***
Luca Bertoloni
- 265 **Il bruciare della voce: *O que arde* di Laxe**
Claudia Barolo

- 273 **Il brusio di un ritratto: *Brigitte* di Ramsay**
Bernadette Piccolo
- 281 **Eco e soundscape in *From the Other Side* di Akerman**
Annalisa Pellino
- 289 **Les voix d'Agnès**
Luca Malavasi
- 297 **"Eco Doesn't": tra Varda e Akerman**
Anna Masecchia
- 307 **Voci canine, sempre presenti**
Elena Mosconi
- 315 *Abstract in inglese*

“Qualcosa da dichiarare?”. *Border-voicescape* nell’arte di confine

Andrea Masala

Introduzione

La protesta dei migranti che, a febbraio 2022, si son cuciti le labbra con ago e filo davanti al confine statunitense-messicano – per quanto d’effetto impattante – non rappresenta certamente una novità in termini di linguaggi di dissenso, specialmente in tema di migrazioni e centri di accoglienza¹. Allo stesso tempo, considerando la dimensione performativa dell’atto², esso assume una forte simbologia, il cui funzionamento opera da proiezione visiva dei confini e dell’esclusione sociale sul piano della voce e della parola. L’immagine delle labbra cucite va a metaforizzare, infatti, un filo spinato che, così come impedisce il movimento dei corpi nello spazio, tiene prigionieri pensieri che, se espressi, eserciterebbero una potente *agency*. Ciò è eloquente di un intricato rapporto tra una dimensione naturale della voce e una socio-politica, la cui indagine è prerogativa primaria del presente saggio. Al fine di comprendere *chi, come e cosa* si dichiara di fronte ai limiti territoriali, quest’ultimo persegue l’obiettivo di ricollocare tale rapporto all’interno dell’espressione artistica contemporanea. In particolar modo, viene qui condotta un’analisi relativa alle diverse adozioni, alle modulazioni e alle implicazioni della voce nella vasta sfera artistico-visuale della Border Art. Si tratta dell’arte relativa al concetto di *border* (confine) in relazione a ogni accezione territoriale, geo-politica, identitaria e concettuale del termine³. L’assunto di base da cui muove la presente ricerca, difatti, orbita

¹ Cfr. B. Banu, *The Silent Exception: Hunger Striking and Lip-Sewing*, in “Law, Culture and the Humanities”, n. 1 (2017), pp. 1-28.

² Fornisce un utile strumento in questo senso R. Schechner, *Performance studies: An introduction*, Routledge, London 2013.

³ Cfr. A.L. Amilhat Szary, *Walls and Border Art: The Politics of Art Display*, in “Journal of

attorno all'idea che volgere e concentrare uno sguardo analitico verso l'adozione della voce da parte dei *border artists* possa garantire un'innovativa angolazione per destreggiarsi all'interno di una stratificata coesistenza di significati in cui è possibile individuare rilevanti accezioni politiche del tema vocale nel genere artistico.

Per tale ragione, muovendo da un sommario *excursus* iniziale attorno alle principali fenomenologie vocali di *performance* e installazioni di Border Art, lo studio ne affronta principalmente la produzione video, ove il rapporto tra voce, immagine, linguaggio e narrazione come portatore di significati politici si fa particolarmente intenso per ragione di peculiarità e potenzialità intrinseche agli stessi strumenti audiovisivi. Il *focus* si colloca, invece, su due casi-studio: il primo consiste nell'analisi del corto *45th Parallel* dell'artista giordano Lawrence Abu Hamdan, presentato per la prima volta alla Toronto Biennial of Arts a marzo 2022. Le modulazioni della voce nella video-narrazione, suddivisa in quattro atti e interamente girata all'interno della Haskell Library and Opera House sul confine statunitense-canadese, offrono infatti l'occasione per una riflessione relativa alla dimensione immaginaria e immaginifica dei confini che contraddistinguono il mondo contemporaneo. Nel secondo si esamina la video-installazione del 2018 *Broken Words* dell'artista italo-albanese Adrian Paci, nella quale i racconti di cinque rifugiati politici siriani vengono presentati non solo come il risultato di una ricerca sugli spazi e sui confini tra voce e silenzio, tra parola ed espressioni facciali, tra oratore e ascoltatore, ma anche come riflesso delle mutate ontologie frontaliere che vedono la linea di confine tra due paesi essere solamente l'ultimo baluardo di una serie di confini processuali da superare a monte.

La lettura delle due opere, piuttosto che agire secondo una comparazione fine a se stessa, è incorniciata nella volontà di evidenziare i rapporti tra voce, suono e immagine in quella che, per comodità terminologica, viene qui definita *Video Border Art*, al fine di differenziare la produzione video-artistica da quella riconducibile ad altri linguaggi. Essa è inoltre finalizzata alla messa in luce di come gli usi della voce si articolano – direttamente e non – entro una fitta trama di spazi estetico-politici che sono contemporaneamente fisici, immaginari, sociali e discorsivi. Un adeguato orientamento tra essi richiede, pertanto, un'ampia interdisciplinarietà che, prendendo le mosse dallo *status quaestionis* sull'arte di confine, faccia anche un diversificato uso delle scienze sociali e dei recenti sviluppi dei *border studies*. Di questi ultimi, soprattutto l'idea di *borderscape*⁴ rappresenta un concetto da cui e

Borderlands Studies", n. 27:2 (2012), pp. 213-228.

⁴ Per approfondimenti più adeguati del termine si rimanda a: C. Brambilla, *Il confine come*

in cui rintracciare i suddetti rapporti, poiché consistente in un approccio analitico che vede il confine territoriale complessivo di un’ampia rosa di discorsi politici e socio-culturali contemporanei alle, spesso tragiche, vicende migratorie. L’accostamento dei concetti di *borderscape* e *SoundBorderscape*⁵, agevolato dall’applicazione teorica della *border aesthetics*⁶, consente l’impostazione di un ragionamento attorno al ruolo della voce come *medium* tra le diverse dimensioni ontologiche dei confini. Essa trova allora riscontro in un neologismo, qui avanzato e proposto come una specifica declinazione in ambito estetico del concetto di *borderscape*: il *border-voicescape*. Il funzionamento strutturale del termine, le cui potenzialità applicative emergono progressivamente in relazione alle opere prese in analisi, agisce secondo un doppio rapporto di scoperta e formazione reciproca del confine, per il quale esso opera simultaneamente da oggetto, sinonimo e strumento per la sua stessa comprensione.

La voce nella Border Art: verso il border-voicescape

Nel 1977, all’interno di una riflessione sull’identità canadese come terra di frontiera, Marshall McLuhan, conformemente ai suoi interessi sui media, definiva il confine come “not a connection, but an interval of resonance”⁷ e avanzava così un’identificazione dei territori di frontiera nel fenomeno fisico della risonanza sonora. Poiché è tra gli obiettivi di questo articolo anche quello di rimuovere la voce da una posizione marginale e secondaria negli studi sui linguaggi della Border Art, tale intuizione può costituire un agile punto di partenza per l’introduzione delle sfumature assunte dal suono e dalla voce in contesti caratterizzati dalla coesistenza di paesaggi politici e naturali: le linee di confine.

Per questa ragione, si rende necessaria un’introduttiva disamina critica di alcuni *key-studies* garantiti da opere meno recenti e non audiovisive della

borderscape, in “Intrasformazione: rivista di storia delle idee”, n. 4:2 (2015), pp. 5-9 e a E. Dell’Agnese, A.L. Amilhat Szary, *Borderscapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics*, in “Geopolitics”, n. 20 (1) (2015), pp. 1-10.

⁵ Cfr. E. Biserna, *SoundBorderscapes: lending a critical ear to the border*, in “antiAtlas Journal”, n. 2 (2017). Per la declinazione alternativa “audio-visual borderscape” si veda invece: C. Brambilla, H. Pötzsch, *In/Visibility*, in *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*, a cura di J. Schimanski, S. Wolfe, Berghahn Books, New York 2017.

⁶ Cfr. *ivi*.

⁷ M. McLuhan, *Canada: the Borderline Case*, in *The Canadian Imagination. Dimensions of a Literary Culture*, a cura di D. Staines, Harvard University Press, Cambridge 1977, pp. 226-248.

Border Art, provenienti dal contesto statunitense-messicano, nelle quali la voce è nondimeno protagonista. Si apre, così, verso una più completa consapevolezza su linguaggi e modalità operative dell'arte di confine, la quale – nata e sviluppatosi negli anni Ottanta nel *southwest* statunitense a partire dalle esperienze *chicane*⁸ – è stata principalmente studiata in merito alle questioni di iconografia⁹, di *site-specificity*¹⁰ e, soprattutto, in termini di rapporti con la geografia¹¹. Nonostante l'affacciarsi di alcuni recenti contributi in merito¹², si percepisce ancora la scarsità di studi che estrapolino, analizzandoli, i singoli linguaggi di questa sfera espressiva in base al funzionamento estetico-sensoriale delle singole opere.

Se il suono assume una posizione tutt'altro che marginale nella Border Art¹³, la voce corre il rischio di passare in secondo piano. Quest'ultima, al contrario, si articola secondo un rizomatico spettro di direzioni, la prima delle quali muove verso una "ricerca dell'altro", ricorrente in installazioni e performance *site-specific* appositamente ideate per un'esecuzione a cavallo delle linee di confine. Ne è esempio oramai classico la celebre opera partecipativa di Terry Allen, eseguita nel 1994 per il festival bi-nazionale *InSite*, sulla barriera di divisione che separa San Diego e Tijuana. L'installazione sulla sommità di due camioncini (parcheeggiati da un lato e dall'altro del confine) di una piattaforma raggiungibile tramite una scaletta, così da escludere l'ostacolo visivo del muro, consente di osservare direttamente il volto dell'interlocutore raggiunto tramite microfoni e megafoni¹⁴. L'opera, dunque, oltre a ragionare poeticamente attorno alla voce come elemento

⁸ Cfr. J.A. Berelowitz, *Border Art Since 1965*, in *Postborder City. Cultural Spaces of Baja California*, a cura di M. Dear, G. Leclerc, Routledge, New York 2003, pp. 143-181.

⁹ Cfr. *The Fence and the River: Culture and Politics at the U.S.-Mexico Border*, a cura di C. Fox, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.

¹⁰ Cfr. *Portable Borders/Mythical Sites: Performance Art and Politics on the U.S. Frontera since 1984*, a cura di I. N. Sheren, University of Texas Press, Austin 2015.

¹¹ Cfr. A.L. Amilhat Szary, M.C. Fourny, *L'art aux limites nationales. Petite lecture géopolitique et géosymbolique des productions artistiques des frontières*, in "Mirmanda revista de cultura revue de culture", n. 27:2 (2010), pp. 213-228.

¹² Cfr. *Confini. Viaggi nell'arte contemporanea*, a cura di G. Bacci, Postmedia Books, Milano 2022.

¹³ Cfr. J.D. Kun, *The Aural Border*, in "Theatre Journal", n. 52:1 (2000), pp. 1-21 e Kun J. D., *Playing the Fence, Listening to the Line: Sound, Sound Art, and Acoustic Politics at the US-Mexico Border*, in *Performance in the Borderlands*, a cura di R.H. Rivera-Servera, H. Young, London, Palgrave Macmillan 2011, pp. 17-36.

¹⁴ Cfr. T. Allen, "Interview for UCSD-TV in "INSITE94", <https://insiteart.org/people/terry-allen>.

capace di oltrepassare i confini geo-politici – e a denunciare velatamente l’incomunicabilità tra i rispettivi governi – prevede un funzionamento imperniato su un’amplificazione vocale non necessaria per via della prossimità dei due van. Essa diviene metafora del confine non come *intervallo* ma, piuttosto, come *cassa* di risonanza, capace di favorire la comunicazione fino alla, seppur illusionistica, eliminazione della stessa divisione territoriale.

Espandendosi, la voce nella Border Art invade in maniera più diretta il terreno politico. Accade in esperimenti meno noti, come il *Freephone Art Project* del 2009, capeggiato dall’artista Micha Cardenas e realizzato con gli studenti della University of California in San Diego. Consistente nella semplice installazione di un telefono nella Lui Velazquez Gallery di Tijuana, situata accanto al muro di confine, l’opera garantisce ai deportati, rilasciati dalle autorità statunitensi in prossimità di questa zona, la possibilità di telefonare gratuitamente alla propria famiglia. L’opera presenta così la voce come un *medium* non tanto tra gli esseri umani, quanto tra la funzione pubblica e quella artistica dell’intervento. Secondo l’artista, infatti, esso si fa carico dei caratteri propri dell’attivismo¹⁵ in quanto «[...] it uses this strategy of building the world we want instead of asking for it, or waiting for the president to do it» e opera così come un «aesthetico-political event»¹⁶. Nel fraporsi tra azione politica e artistica e nel ricondurre l’intera riflessione su un piano concreto, l’opera stimola un dialogo sul ruolo e sulle potenzialità della voce nella de-territorializzazione dello stato nazionale, nonché sulla proiezione dei confini nel diseguale accesso ai mezzi di comunicazione e ai collegamenti da essi garantiti.

Entrambe queste opere rendono evidente l’importanza dell’inserimento del termine *voice* all’interno della definizione *borderscape*: essa veicola l’idea di un *landscape* fisico e mentale in costante trasformazione, immerso in un flusso¹⁷ di continui processi di *delbordering*, nei quali la voce plasma simultaneamente il confine, la nostra concezione di esso e la nostra identità socio-psicologica.

Ciò diviene più chiaro nella *video-performance Border Brujo* di Guillermo Gómez-Peña, in cui l’artista impersona l’omonimo personaggio dalle quindici differenti personalità, che si esprimono alternando inglese, spagnolo

¹⁵ Cfr. *Artivismo. Arte, politica, impegno*, a cura di V. Trione, Einaudi, Torino 2022.

¹⁶ Cfr. D. Haithman, “Freephone Art Project offers the deported a chance to phone home” in “latimesblog”, <https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2009/05/freephone-project.html>

¹⁷ Per l’idea di flusso e paesaggio in trasformazione, il *borderscape* si ispira ai flussi teorizzati da Appadurai. Cfr. A. Appadurai, *Modernità in polvere: dimensioni culturali della globalizzazione*, tr. it., Meltemi, Roma 2001.

e *spanglish*. Nello sciorinare un lungo monologo, *Border Brujo* alterna toni autoritari a balbettii da ubriaco, usa a tratti una voce da soap opera, per poi imitare quella di un mercante di Tijuana e molte altre ancora¹⁸. La voce media, dunque, tra più identità psicologiche e culturali di un singolo individuo, operando da strumento di affermazione identitaria per chi vive costantemente in bilico tra due o più culture. Restituisce così la dimensione di un corpo che non è soltanto creatore di limiti, ma anche principale destinatario dei processi d'ibridazione identitaria generati a seconda della provenienza e della posizione rispetto ai confini territoriali. Conseguentemente, dinnanzi al postulato di Wittgenstein, secondo il quale «i limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo»¹⁹, le diverse voci gridate, sussurrate o cantate da Gómez-Peña possono essere nuovamente intese come la manifestazione del confine come cassa di risonanza d'accezione semantica, che in questo caso amplifica la rappresentazione e la significazione personale del mondo. Il risultato sonoro del vortice di alternanza vocale sviscerato da Gómez-Peña assume, difatti, il suono della voce che ora rimbomba, ora si placa o ripete *in loop* una canzone sentita alla radio, mentre immagina conversazioni future o, al contrario, ne ripercorre di passate. Si tratta della voce incessante e implacabile del pensiero umano che colloca le nostre identità sulla soglia costante tra memoria e immaginazione, tra un qui e un altrove, tra passato e futuro, equipaggiandole così del dono di un'ubiquità spaziotemporale²⁰, che è espressa dall'artista per via di questo *border-voicescape* dalle mille sfaccettature.

In sintesi, la dimensione dello spazio fisico oltrepassato vocalmente da Allen, quello politico denunciato e combattuto da Cardenas e quello psico-identitario modellato da Gomez-Peña, pur mantenendo sempre l'idea di una voce come “ricerca dell'altro”, rafforzano anche la concezione della “voce come *medium*” tra una dimensione concettuale e una fisica del confine. Se, dunque, per i *border studies* il *borderscape* è spesso legato a questioni di in/visibilità dei confini²¹ e di chi li attraversa, la voce nell'arte di confine contribuisce a riportare l'attenzione sugli aspetti di in/udibilità.

¹⁸ D. Cole, *A Linguistic journey to the border*, in “Apples – Journal of Applied Language Studies”, n. 5:1 (2011), pp. 84-85.

¹⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, tr. it., Einaudi, Torino 1989, p. 133.

²⁰ Cfr. D. Mladen, *The tiny lag*, in “Chto Delat newspaper - Languages at/of the border”, n.11:35 (2013).

²¹ Cfr. A. Mountz, *In/visibility and the Securitization of Migration*, in “Cultural Politics”, n. 11:2 (2015), pp. 184-200 e N. De Genova, *Spectacles of migrant 'illegality': the scene of exclusion, the obscene of inclusion*, in “Ethnic and Racial Studies” 36:7 (2013), pp. 1180-1198.

Infatti, nonostante l’incremento costante di strumenti di sorveglianza visiva, come termocamere, scanner, droni e telecamere GPS, la voce va assumendo una posizione sempre più centrale all’interno dei principi di in/esclusione frontalieri²². Non a caso, il passaggio delle dogane internazionali implica spesso nell’immaginario comune il sentirsi porre una domanda diretta, la stessa che dà il titolo a questo scritto: “Qualcosa da dichiarare?”. Essa, si presenta come la voce del confine – o meglio del potere statale localizzato – che, facendo della voce delle guardie di frontiera il suo *medium* prediletto, indaga e decide *chi* e *cosa* sarà destinatario delle funzioni politiche del foucaultiano dispositivo frontaliero. Questa densa rete di connessioni tra geografia, politica e arte informa i casi-studio che si prendono ora in esame, dai quali esce rafforzata la necessità di ragionare in termini di *border-voicescape* nell’ambito del più vasto territorio semantico del *borderscape* e, nello specifico, delle operazioni artistiche ad esso connesse.

Border-voicescapes *narrativi*: Lawrence Abu Hamdan - 45th Parallel

Le potenzialità per più intense implicazioni politiche dell’arte di confine proliferano specialmente in opere *site-specific* per via della cassa di risonanza fornita dalle linee territoriali, come dimostrano le opere precedenti. Per questa ragione, la Haskell Free Library and Opera House, collocata esattamente sulla linea che separa la cittadina statunitense di Derby Line e quella canadese di Stanstead, ha rappresentato nel tempo il sito ideale di importanti progetti, che hanno contribuito all’insorgere, tra le due nazioni, di una scena di Border Art di rilevante risonanza geo-politica²³. Liberamente accessibile da entrambi i paesi senza necessità di *esibire* i documenti, la biblioteca costituisce una singolare entità territoriale, dove le uniche *esibizioni* incoraggiate sono quelle teatrali, artistiche e culturali. Tra esse si inserisce il film di Lawrence Abu Hamdan intitolato *45th Parallel* (secondo la numerazione del parallelo coincidente con il confine USA/Canada), che si inserisce in una più ampia produzione dell’artista legata ai temi i temi di frontiera. *Walled Unwalled* del 2018, *This whole time there were no land mines* del 2017 e *Language Gulf in the Shouting Valley* del 2013, testimo-

²² Cfr. D.M. Weitzel, *Audializing migrant bodies: Sound and security at the border*, in “Security Dialogue” 49:6 (2018), pp. 421-437.

²³ AL. Amilhat Szary, *The Geopolitical Meaning of a Contemporary Visual Arts Upsurge on the Canada-US Border*, in “International Journal, Canada’s Journal of Global Policy Analysis”, n. 67:4 (2012), pp. 951-962.

niano, oltre questo interesse, anche un approccio al tema che è solitamente legato alla dimensione del suono o della voce. Quest'ultima invade gli spazi della Haskell Library nei quindici minuti di *45th Parallel* occupati dalla video-narrazione in quattro atti, affidata dall'artista al regista palestinese-danese Mahdi Fleifel. Egli racconta quattro storie di confine che trovano il loro sostanziale punto di coesistenza proprio nel loro essere il prodotto dei *border-voices* che loro stesse contribuiscono a generare.

La prima, approfittando di una vicenda dai tratti aneddotici relativa a un'attività di contrabbando nella biblioteca, introduce il set del filmato, spiegandone così caratteristiche e funzionamento. La seconda, invece, concerne la drammatica vicenda di Sergio Adrian Hernandez-Guereca, il quindicenne ucciso nel 2010, in territorio messicano, da un proiettile proveniente dal lato statunitense della linea e sparato dall'agente di frontiera statunitense Jesus Mesa Jr. Il verdetto di innocenza nei confronti di quest'ultimo fornisce il pretesto per la tematica del terzo atto: le uccisioni compiute a migliaia di chilometri di distanza attraverso droni militari comandati da remoto dagli USA. L'atto conclusivo, concentrandosi nuovamente sulle sale della Haskell Library, narra il periodo in cui la biblioteca ha operato da zona sicura per l'incontro delle famiglie separate dall'*Executive Order* 13769 (meglio noto come *Muslim Ban*) emanato da Donald Trump nel 2017.



Lawrence Abu Hamdan, still from *45th Parallel*, 2022. Courtesy the artist.

Applicando alle diverse storie una griglia analitica, appositamente costruita in base agli spazi, alle coreografie, alle inquadrature, al pubblico, all'oratore e, soprattutto, alle modulazioni vocali del monologo di Fleifel,



Lawrence Abu Hamdan, still from *45th Parallel*, 2022. Courtesy the artist.

è possibile avanzare un’interpretazione dell’opera come una redistribuzione dell’insieme di questi elementi, a tratti riconducibile a una partizione del sensibile consistente in un rimaneggiamento estetico dei confini *degli e negli* spazi teatrali, reali, ipotetici e narrativi²⁴. Il tutto si presenta tenuto insieme tanto da questioni legate alla visione quanto da aspetti uditivi e contribuisce così alla concezione del *border-voicescape* come una *de/costruzione* del *border* a partire dal *border* stesso. Quest’ultima è *in primis* rintracciabile nella dimensione surreale del racconto, percepibile nell’oscillazione tra confini immaginari e reali durante il primo atto. Essa fa anzitutto leva sull’assurdità della vicenda dei trafficanti d’armi, in cui si può cogliere un’ironica critica celata alle stesse operazioni di sicurezza doganale e, dunque, una smentita dell’effettiva efficacia del *border* davanti alle volontà degli attori che lo attraversano. La spiegazione di come, approfittando dell’immunità garantita dalla biblioteca, i malviventi siano riusciti a nascondere le armi in bagno va assumendo a tratti le sembianze di una storia inventata. L’impressione è inoltre sostenuta da rimandi a scrittrici, cantatori e, soprattutto, dal riferimento a vicende cinematografiche, come al primo omicidio di Michael Corleone ne *Il Padrino*. Le sale deserte della Haskell Library, definita al minuto 02:50 come il “gabinetto illusionista dei due trafficanti”, accrescono i dubbi sull’effettiva esistenza

²⁴ Cfr. J. Rancière, *La partizione del sensibile*, tr. it., DeriveApprodi, Roma 2016.



Lawrence Abu Hamdan, still from *45th Parallel*, 2022. Courtesy the artist.

del luogo, immergendolo così in una dimensione magica. L'intero racconto pare sprofondare progressivamente in uno spirito fiabesco, enfatizzato dalla tipologia dello spazio scelto per questa narrazione. Fleifel, infatti, parla all'interno della sezione di narrativa per bambini sedendo su uno sgabellino e adottando un tono di voce pacato, delicato e ben scandito; in sostanza, lo stesso solitamente adottato per raccontare le favole ai bambini. L'assenza di quest'ultimi ricorda, tuttavia, che l'unico pubblico a cui la storia è somministrata è composto da chi osserva il film, che viene, dunque, qui introdotto alla sfumatura più semplicistica del *border*: la linea tra due paesi, che, peraltro, si manifesta in ripetuti shot dell'adesivo nero che corre, rimarcandola, lungo il pavimento della biblioteca.

La coerenza tra timbro della voce e storia narrata emerge progressivamente nella gravità e nella musicalità alternate dal narratore in base all'argomento della seconda parte. La spiegazione del gioco eseguito dal ragazzo con gli amici (che corrono nel letto del fiume verso il muro statunitense per toccarlo e ripartire daccapo) passa per il ritmo della frase «they raced up and down, and up and down, and up...» che si intinge di un'improvvisa *suspence* nel momento in cui quel "su e giù" è interrotto dall'incombere dello sguardo dell'agente frontaliero. L'elemento riporta automaticamente i confini, e con essi la narrazione, da un piano fiabesco a uno reale. Al minuto 06:27, infatti, Fleifel si alza dalla platea vuota e – rimanendo nel lato sud della linea – comincia ad agevolare il passaggio della sua storia attraverso la gestualità. Egli mima, infatti, il gesto della pistola dell'agente Mesa che,

tenendo fermo per il colletto uno degli amici di Hernandez, mira verso una scenografia pittorica collocata sul palco. Quest’ultima ritrae il luogo della vicenda e insieme alla comunicazione gestuale di Fleifel enfatizza il tema della visibilità nel gioco di sguardi tra il ragazzo e il poliziotto. Si fa più chiara, a questo punto, l’applicazione del termine *border-voicescape* a questo lavoro. Essa trova giustificazione nel fatto che ascoltiamo un oratore, osservandolo tramite un film, mentre si muove in un teatro e indica con la voce, con lo sguardo e con i gesti un dipinto e, contemporaneamente, racconta un video della vicenda girato da un passante. Il video, infatti, non si può vedere, ma solo immaginare dalle sue parole. L’accavallarsi di quest’ampio insieme di regimi scopici e uditivi viene mescolato nella gerarchia spaziale del teatro: chi racconta è contemporaneamente oratore, mimo, attore e pubblico, poiché recita e racconta da una platea vuota rivolgendosi al palco. L’immaginario attore che, nelle menti del pubblico, impersona Sergio Hernandez si dovrebbe trovare, secondo il racconto, dietro la colonna dipinta nella scenografia, da cui occasionalmente si affaccia per sbirciare, fino ad essere raggiunto dal colpo di pistola. In questa lettura, quindi, si riscontra un ruolo della linea frontaliera, del palco e della platea come funzionali all’intera performance, in quanto generatori d’ulteriore confusione. Difatti, Fleifel è fermo sul lato statunitense della linea, anche se il dipinto raffigurante il lato messicano si trova, nella realtà, in Canada. Vi è allora un ribaltamento speculare della cartina geografica, che ricolloca immaginariamente il Messico a Nord degli USA, dovuto al ruolo conferito alla linea. Essa, operando da significante di spazi e confini reali e immaginari, riconduce la riflessione verso i limiti dello spazio narrativo, che mutano nuovamente nel momento della morte del ragazzo, annunciata dal palco e non dalla platea. Ciò è coerente con la gerarchia spaziale dell’oratoria e in questo risponde nuovamente alla redistribuzione della voce nello spazio. Va osservato, inoltre, che il rientro dell’oratore in platea a seguito dell’annuncio coincide con un ulteriore mutamento vocale equivalente all’introduzione degli aspetti giuridici della vicenda. La voce si rivolge ora a un insieme di sedie vuote, come in cerca di un eventuale giudice o avvocato nel pubblico, a cui rivolgersi per difendere Mesa. Le uniche persone chiamate a giudicare l’esito di questo processo sono ancora quelle che osservano e ascoltano il film e che evolvono così dalla dimensione dell’infante sedotto da una fiaba a quello di testimone attivo di una violenta vicenda.

Nell’atto terzo, come la valvola di una radio, il *border-voicescape* modula nuovamente il peso del confine secondo un percorso in crescendo che, paradossalmente, corrisponde al percepibile sfaldamento della sua ontologia concreta, fisica e lineare. Fleifel legge dal palco un foglietto contenente un elenco di nomi di persone innocenti uccise dalle cosiddette “surgical

strikes”. Come segnala la vista aerea di Damasco, nella nuova scenografia alle sue spalle, i droni adottati per tali esecuzioni si inseriscono nel contesto di un rinnovamento tecnologico di dispositivi bellici e di sicurezza che ha oramai invaso anche quello dei controlli frontalieri²⁵. La lettura dell’elenco, eseguita in posizione eretta sul palco e caratterizzata da un tono di voce deciso, conferisce alla narrazione le sembianze di un bollettino di guerra o di un discorso politico e incornicia nuovamente la vicenda di Hernandez in un fenomeno assai più ampio e dai più articolati risvolti geo-politici.

Il *climax* drammatico, vocale e tematico fin qui riscontrabile, va placandosi soltanto nel quarto atto, quando le inquadrature e la storia si concentrano nuovamente sugli spazi della biblioteca e concludono la narrazione con una nota umana e positiva. Alle famiglie musulmane separate dal *Muslim Act* di Trump che si rincontrano nella Haskell Library è consentito parlare, come conferma la citazione, riportata da Fleifel, di un bibliotecario a conclusione del film: «We are a library, but I don’t want to shush you when you haven’t seen your grandmother in forever». Non è secondario che la nota di chiusura abbia a che fare con la questione della voce e del silenzio, rimaneggiati fino al sovvertimento, anche nella realtà esterna alla narrazione, dei confini interni a questo spazio, ricollocati e rimodulati per creare un luogo in cui la voce non si limita a passare attraverso la parola scritta. Ciò corona la posizione centrale del *border-voicescape* come strumento capace di rimodellare i confini in risposta al lavoro di Habdan che – come mostra la griglia interpretativa applicata – non mescola soltanto *lo spazio della voce* dell’oratore, ma anche il modo di udire del pubblico, ora bambino, ora giudice, ora cittadino. Essa, infine, ricolloca i limiti interni al linguaggio filmico per evidenziare una serie di macro-direzioni con cui il *medium* contribuisce, attraverso questa parabolica ascesa e discesa vocale, a sovvertire i limiti estetici, narrativi, reali, ontologici, estetici e politici del *border*.

L’impossibilità di narrare: Adrian Paci, *Broken Voices*

Rilevanti modulazioni del *border-voicescape* trovano spazio in una video-installazione a cinque canali, prodotta dall’artista albanese Adrian Paci nel 2018. I circa sette minuti di *Broken Words* consentono non solo di rintracciare dimensioni smaterializzate e mobili del confine, ma anche di gettare le basi per un discorso sull’impossibilità di narrare esperienze di frontiera con la voce. La centralità nell’esperienza biografica e artistica

²⁵ Cfr. W. Langewiesche, *Esecuzioni a distanza*, tr. it., Adelphi, Milano 2011, p. 84.

dell’autore di tali temi è dettata anche dal suo trasferimento dall’Albania in Italia nel 1997, come segnalano lavori quali *Albanian Stories* del 1997, il ciclo *Home to go* del 2001, *Centro di permanenza temporanea* del 2007 e *The Column* del 2013. Anche se strutturalmente improntato sulla volontà di narrare tali esperienze, il percorso di ricerca artistica di Paci pare muovere recentemente verso una presa di coscienza dei limiti della narrazione, del linguaggio e del dialogo. Ne è esempio il video *Prova* del 2019, in cui cinque uomini ripetono in continuazione la parola “prova”, rivolgendosi, a partire da un colonnato circolare, a un pubblico inesistente, senza mai effettivamente dare inizio a discorso alcuno.

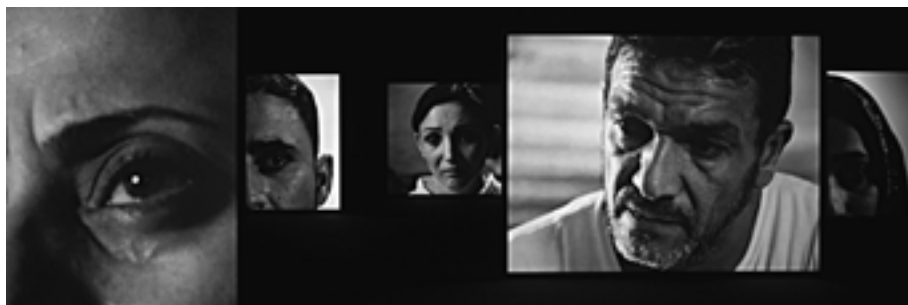
Nel filmare la soglia tra silenzio ed enunciato, *Prova* sintetizza concettualmente elementi che già appaiono in fase germinale in *Broken Words* in relazione alla narrazione di processi di confinamento. In quest’ultima, il *border-voicescape*, oltre a prendere una netta distanza, da un punto di vista linguistico e tematico, dalla cassa di risonanza garantita dalla linea frontaliera, abbandona quasi totalmente le ontologie territoriali del *border*. Attraverso un’espansione dalla dimensione soggettiva della voce a quella collettiva, il video presenta, infatti, il raggio d’azione discorsivo del *border*, ovvero la possibilità di avere voce politica in merito a esso. Nel filmato, cinque profughi siriani (tre donne e due uomini) vengono intervistati con la collaborazione di un traduttore e ciò che vien loro chiesto è unicamente il racconto personale della guerra che li ha spinti a emigrare in Libano.

Ripercorrendo i mutamenti avvenuti in fase di sviluppo dell’opera, è possibile chiarire il complesso meccanismo comunicativo di ciò che sta davanti all’occhio del pubblico: l’accostamento dei cinque primi piani degli intervistati, ripresi in silenzio, mentre riflettono, piangono, si asciugano le lacrime o, semplicemente, sospirano e guardano in faccia l’artista. Si tratta di uno smantellamento del genere dell’intervista, frutto di una scelta fatta da Paci in base alla volontà di non voler interrompere in continuazione con domande gli intervistati per lasciare loro lo spazio di esprimersi liberamente. Sono però le interruzioni necessarie a tradurre il racconto all’artista a strutturare l’intera opera:

[...] these moments of silence when they stopped speaking but they listened their own stories in another language and, of course, their body and their face is full of the expression of the experience of the storytelling that they already told or maybe also preparing... preparing to continue the story, but in the meantime they are also like listening to another language into another voice telling their own story and they found these moments very dense and I decided to... to focus on these moments and to elaborate this space between

the voice of them²⁶.

L'audio non risulta secondario al risultato finale: le voci sono udibili, nonostante le bocche appaiano serrate. La simultanea sovrapposizione di queste all'immagine dei loro silenzi stimola un cortocircuito visivo, uditivo e narrativo per cui diviene impossibile sia individuare una sola voce, sia coglierle e ascoltarle tutte insieme. La perdita della funzione comunicativa della voce in *Broken Words* passa, pertanto, per una ridistribuzione di voci e racconti, secondo la quale gli intervistati sentono la storia appena narrata essere tradotta in un'altra lingua e noi sentiamo le loro storie in lingua originale mentre osserviamo loro, silenziosi, che le ascoltano. Questa compagine di elementi audiovisivi assume i tratti di un mostro vocale col quale è impossibile interfacciarsi e prende le sembianze della "vegetazione vocale" concepita da Michel de Certeau che, come egli sostiene, abbonda anche nelle interviste e che accompagna, in questo caso, i gesti degli intervistati: sospiri, attese, tentennamenti e silenzi fungono da solo indice dell'umana provenienza della voce²⁷. Ancora le parole di Paci favoriscono la comprensione delle motivazioni che sostengono una tale de-costruzione:



La foto è cortesia di Francesca Rossi ed è una foto dell'allestimento della mostra personale *Still Voices* presso il Museum of Art, Haifa, Israele - febbraio 2022

This attitude of somebody who stands in front of something, I mean, not just in front of an artwork, but in front of something with claiming that you have the right to understand, the right to understand is – I think – it's kind of arrogant I think, no? So, to stay in front of somebody who went through a terrible story, and to claim that you

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. M. de Certeau, *Vocal Utopias: Glossolalia*, in "Representations", n. 56 (1996), p. 30.

have the right to understand his story through his or her words and then to say: “Ok, now I understood, you informed me about your terrible story, now I have this story with me, I know it, ok, we are done, let’s go!”. I think there’s something wrong in this relationship, so I preferred to – I mean – this: to activate this... also this frustration of not understanding, this frustration of staying in front of a face – which is quite expressive – without understanding and wondering what she or he is saying²⁸.

Semplificando, la narrazione non può essere *ascoltata* ma solamente *sentita*. Non si deve tuttavia cadere nel semplicistico errore di ritenere le scelte di Paci finalizzate a una censura o, ancora peggio, a una negazione di tali esperienze. Esse, infatti, trovano comunque spazio in una traduzione che, in coerenza con la volontà di restituire la frustrazione dettata dal non comprendere, non è riportata in sottotitoli o in una targhetta accanto all’installazione video. Ciò può essere inteso, anzitutto, come la volontà di evitare il tradimento etimologicamente e inevitabilmente connesso a ogni tipo di traduzione d’impianto linguistico-semantic, di cui il canonico film *Lost in Translation*, diretto da Sofia Coppola nel 2003, è esempio magistrale. Essa permane, infatti, nel passaggio dalla voce allo scritto che, una volta oltrepassato il confine tra le due semiosfere lotmaniane conferma quanto sostenuto da Barthes già nel 1974, ovvero che

ciò che si perde nella trascrizione [...] è molto semplicemente il corpo - almeno quel corpo esteriore (contingente) che, in situazione di dialogo, lancia verso un altro corpo, altrettanto fragile (o in tumulto), messaggi intellettualmente vuoti, la cui sola funzione è, in certo modo, quella di agganciare l’altro (anche nel senso prostitutivo del termine) e di mantenerlo nel suo stato di partner²⁹.

Contrariamente all’idea di censure e negazioni di queste storie, il *border-voicescape* di Paci agisce tanto verso una riflessione sui limiti dell’oralità, quanto verso un tentativo di ricerca di un linguaggio che possa superarla. Tale azione va letta all’interno di un ragionamento sull’effettiva in/comunicabilità con la subalternità, già avanzata da Spivak nel 1988³⁰, che rilancia

²⁸ *Ivi*.

²⁹ R. Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, tr. it., Torino, Einaudi 1986, p. 5.

³⁰ Cfr. G. Spivak, *Can the subaltern speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di C. Nelson, L. Grossberg, University of Illinois Press, Urbana 1988, pp. 271-313.

l'intera opera su un piano politico. Il *border-voicescape* rimarca i confini propri dell'*incomunicabilità*, laddove quest'ultima è da intendere tanto sul piano linguistico-semantico, quanto su quello empatico-emotivo, per il quale le voci delle esperienze di confinamento vissute dai cinque profughi Noor, Hassan, Hawwa, Yusuf e Mariam possono coesistere soltanto tra esse, fino a diventare una voce sola. Quest'ultima voce collettiva, quella delle minoranze, è la stessa che non ha accesso alla vita politica, secondo un principio conforme a quello per cui lo spazio politico è quello delle apparenze e della visibilità. Come sottolinea Adam Budak in merito a *Prova*, dunque, i protagonisti del video si collocano nello «spazio di apparizione arendtiano in cui i processi di costruzione di una civiltà e le politiche del riconoscimento vengono provati e ripetuti»³¹. Con queste due opere Paci rimarca invece l'importanza dello spazio dell'oralità e, soprattutto dell'udibilità come spazi politici attraverso la restituzione della linea sottile tra il *sentire* e l'*ascoltare*, tra l'emettere *suoni vocali* e il *comunicare*.

Note conclusive: le ragioni di un neologismo

Nell'economia del presente lavoro, si son voluti perseguire una serie di obiettivi estremamente interconnessi tra loro, così come intricati appaiono i rapporti evidenziati. Alcune note conclusive si rendono, tuttavia, necessarie per giustificare la proposta di un termine tanto complesso ed articolato quale appare quello di *border-voicescape*. Lo spazio di questo testo non potrebbe effettivamente garantire al termine un adeguato ed esaustivo approfondimento, che richiede, al contrario, ulteriori limature che possano restituire i campi d'applicazione. Tuttavia, in merito ai casi di studio affrontati in questa sede, è possibile giungere a conclusioni soddisfacenti sui i rapporti che questa ricerca si è impegnata a sviscerare dimostrando anzitutto che la plurivalenza ontologica del *border* trova un veicolo fondamentale nella voce, sia in ambito estetico che geo-politico. La proposta del termine *border-voicescape* vuole pertanto inserirsi a cavallo tra i due ambiti, fornendo allo stesso tempo un utile strumento d'analisi per ricerche future d'impianto fenomenologico sulla Border Art. Come hanno dimostrato, nonostante le loro marcate differenze nell'approccio alla de-costruzione dei confini e della voce, l'opera di Hamdan e quella di Paci, il *border-voicescape* non può prescindere da uno stretto rapporto con gli aspetti della visione, quanto piuttosto fungere da significativo *medium* tra essi. Pertanto, la ragione per la

³¹ *Adrian Paci Prova*, a cura di A. Budak, Postmedia Books, Milano 2019.

quale, in questa primaria articolazione terminologica, si è scelto di inserire la parola *voice* tra *border* e *scape* è finalizzata alla restituzione di un ruolo di mediazione tra il confine e i paesaggi fisici e immaginari che emergono nella Border Art.