

ANTONIO CETANI*
IDENTITÀ MESSE A TACERE

1. *Introduzione*

Nel 2020 due ricercatori, Greenwood e Thomson, esperti di fotogiornalismo, interessati a comprendere cosa ci raccontino le immagini relative alla migrazione umana, hanno esaminato tutte le 811 fotografie presentate al concorso *Pictures of the Year International* (POYi) del 2016 per la categoria “Impact 2015 Exodus”, a tema proprio la crisi dei rifugiati in Europa dell’anno precedente. L’analisi ha rilevato come i fotografi, nello scattare le foto, si siano prevalentemente concentrati sulla natura transitoria e vulnerabile dei migranti e sulle differenze tra questi ultimi e lo spettatore (chi guarda la foto):

Overall, the photographs examined reveal a social structure of marked hierarchy where the migrants are largely depicted as vulnerable, in need of (Western) aid, unwelcome and unable to integrate into a new society or geopolitical space. By emphasizing the migration’s scale and highlighting the migrants’ extraordinary efforts to escape conditions in their home countries and achieve a safer, more secure life, the photos illustrate more differences than similarities and visually ‘other’ those depicted [...]. By focusing instead on activities – such as lack of work, constant migration, and the absence of security and shelter – any similarities the migrants’ shared with the viewer are over shadowed by the obvious differences the photographers highlighted (pp.156–157).

I principali temi presenti nelle immagini erano relativi al transito, alle interazioni (prevalentemente tra genitori e figli), all’attesa e ai simboli visivi dell’esodo. Il focus di queste foto – continuano i due ricercatori – è “clearly on the upheaval and hardship experienced by the migrants rather than on their integration or interaction with host cultures” (*Ivi*, p. 157). Anche le emozioni rappresentate evidenziano un senso di rassegnazione, di stanchezza e di sgomento da parte dei migranti. Sono poche le emozioni positive messe in mostra. L’identità del migrante, insieme a qualsiasi tentativo di

* Università di Palermo, antonio.cetani@unipa.it

rappresentare l'integrazione, è messa in secondo piano: solo un piccolo numero di immagini riproduceva scene di attività quotidiane – come la preghiera, lo svago, il consumo di un pasto e la cura di sé –, che secondo gli autori potrebbero favorire “a humanistic, comparative reading” (*Ibidem*) e restituire il lato più umano del migrante. Questa modalità di fotografare chi migra, nonostante il chiaro intento testimoniale, spesso contribuisce alla stereotipizzazione del ruolo tematico del migrante, fino a casi in cui ne viene “silenziata” del tutto l'identità. Inoltre, rafforza la retorica del migrante come persona diversa da noi (persone occidentali), consolidando l'attivazione, all'interno delle nostre società, di frame (Goffman 1974) che vedono il migrante come minaccia o come vittima.

Partendo proprio da questo articolo giornalistico, il seguente lavoro propone di analizzare le strategie di rappresentazione dei migranti, confrontando, in una prospettiva comparativa e diacronica, differenti cataloghi fotografici a tema migrazione. Concentrandoci sullo *spectrum* (Barthes 1980), cioè sul come il soggetto viene messo in scena nella foto, cercheremo di riarticolare le strategie testuali di “silenziamento” dell'identità del migrante, andando alla ricerca di un effetto-silenzio, per poi giungere ad analizzare lavori più recenti che cercano di “ridare parola” al migrante, affermandone l'identità.

2. Il fare fotografico

Ne *La camera chiara* (1980), Barthes definisce la fotografia, il *fare fotografico*, come l'oggetto di tre pratiche (tre emozioni, o tre intenzioni): quella del fare, nella quale l'*operator*, il fotografo, scatta la foto; quella del guardare, dove lo *spectator*, lo spettatore, guarda la foto; e quella del subire, lo *spectrum* della fotografia, il soggetto fotografato. Le tre pratiche si costituiscono attraverso relazioni reciproche (Mangano 2018): l'*operator* con il mezzo fotografico, lo *spectator* con l'immagine fotografata e lo *spectrum* con il fotografo e con sé stesso. A proposito di quest'ultima relazione, dello *spectrum* con sé stesso, scrive Barthes (1980):

Può capitare che io sia guardato senza che lo sappia, [...] Molto spesso però (troppo, per i miei gusti) sono stato fotografato sapendo che lo ero. Orbene, non appena io mi sento guardato dall'obiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di «posa», mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipata-

mente in immagine. Questa trasformazione è attiva: io sento che la Fotografia crea o mortifica a suo piacimento il mio corpo (p. 12).

Lavorare sullo *spectrum* significa, pertanto, prendere in considerazione la relazione intersoggettiva tra fotografo e soggetto fotografato, relazione che modifica le soggettività di entrambi. Ovviamente, l'intersoggettività è prima di tutto presenza relazionale tra corpi come ci ricorda Marrone (2001): "Così come il soggetto è prima di ogni altra cosa un corpo, l'intersoggettività è prima di ogni altra cosa un'intercorporeità" (p. XXIX). Non solo, dunque, nel momento in cui il fotografo si prepara a immortalare un determinato soggetto, la sua percezione è sempre socialmente costruita: "da un lato attraverso l'addestramento che egli ha ricevuto, al modo in cui ha acquistato un certo sguardo attraverso corsi, libri, scuole ecc., ma anche grazie alla visione delle immagini dei maestri; dall'altro è il prodotto di precise dinamiche somatiche e affettive" (Mangano 2018, p. 17). Ma con la sola sua fisicità, il suo essere presente – qualora esso ci sia –, il fotografo è in grado di modificare o meno, dare un effetto di senso diverso alla rappresentazione fotografica.

Le immagini che andranno a comporre il corpus d'analisi sono reportage, foto testimoniali, e la presenza del fotografo sulla scena garantisce credibilità (far credere vero) al discorso: "il soggetto di enunciazione del reportage mette in gioco il proprio corpo, la propria carne sensibile, dato che riferisce di ciò che vede, sente e percepisce nel mentre si trova nel luogo dell'evento, in carne e ossa: solo per tale ragione possiede un'opportuna qualifica per enunciare, per informare" (Fontanille 2004, p. 358). Accanto a queste, il corpus include anche progetti artistici a vocazione critica, premiati o esposti in contesti internazionali. Infine, seguendo Calabrese (2011), alcune di queste fotografie rappresentano situazioni illegali: c'è un'illegalità rappresentata – il viaggio di migrazione attraverso vie d'accesso irregolari – e, qualche volta, un'illegalità alla fonte – lo scatto non autorizzato. Sulla base di queste valutazioni preliminari andremo a sviluppare il nostro lavoro. Più nello specifico, il corpus d'analisi è costituito da una selezione di fotografie professionali dedicate al tema della migrazione, scelte in base alla loro capacità di tematizzare – attraverso modalità differenti – il rapporto tra rappresentazione fotografica e soggettività del migrante. L'obiettivo della selezione non è quello di restituire un quadro esaustivo ma di individuare quei casi in cui il silenzio si configura come effetto di senso: talvolta come negazione della soggettività, altre volte come

tentativo di restituire visibilità al migrante rappresentato. Il corpus, pertanto, funziona come terreno comparativo per osservare l'evoluzione delle "forme del silenzio" all'interno del discorso fotografico sulla migrazione.

3. *Dal silenzio al ridare parola*¹

Cominciamo con l'analizzare due fotografie testimonianza che non rientrano nel genere referenziale ma in quello mitico, alla funzione costruttiva, cioè la fotografia presuppone una realtà d'ordine diverso da quello che vediamo (cfr. Floch 1986; 1990). Le due immagini condividono la scelta, da parte dei fotografi, di utilizzare tecnologie militari impiegate dalla polizia di frontiera, nel tentativo di riprodurne, almeno in parte, il punto di vista. Questa scelta non è meramente tecnica ma profondamente significativa: i dispositivi originariamente progettati per la sorveglianza, il controllo e l'identificazione – ovvero per esercitare potere – vengono qui riutilizzati in chiave artistica e critica. L'obiettivo è quello di svelare i meccanismi attraverso cui il potere "vede" e "controlla" i corpi migranti. Tuttavia, questa strategia presenta una tensione intrinseca. Infatti, se da un lato le immagini denunciano la disumanizzazione e l'annullamento dell'identità dei soggetti, dall'altro, come

1 Le immagini analizzate nel testo sono consultabili online presso i siti ufficiali degli autori o degli enti che ne hanno curato l'esposizione. Benché ciascun progetto fotografico comprenda una serie di immagini, ai fini dell'analisi è stata selezionata una sola fotografia per progetto, alla quale si rimanda attraverso i link di seguito indicati, riportati secondo l'ordine di presentazione nell'articolo. Le fotografie di riferimento sono: *Untitled* (2012), di Seba Kurtis (https://christopheguy.com/storage/artworks/represented-artists/Seba-Kurtis/Heartbeat/_1920x1080_fit_center-center_80/Christophe-Guy-Galerie-Seba-Kurtis-Untitled-Agata.jpg); *Heat Maps* (2016-2018), di Richard Mosse (<https://monovisions.com/wp-content/uploads/2017/02/richard-mosse-heat-maps-02.jpg>); *Migrantes* (2022), di Adam Ferguson (www.worldphoto.org/sony-world-photography-awards/winners-galleries/2022/professional/photographer-year-migrantes-adam#gid=12362&pid=2); *No Stranger Place* (2015), di Aubrey Wade (<https://nostrangerplace.org/jewish-family-finds-syrian-muslim-perfect-guest/>); *The Two Walls* (2018–2023), di Alejandro Cegarra (www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2024/Alejandro-Cegarra/3).

vedremo dall'analisi, l'uso stesso di tecnologie di sorveglianza – che catturano i migranti in modo sfocato, anonimo e sbiadito – rischia di riprodurre visivamente la stessa cancellazione della soggettività che si intende criticare. La prima immagine è stata scattata dal fotografo argentino Seba Kurtis che, facendo leva sull'estetico, vuole mostrarci, nella serie di fotografie dal titolo *Heartbeat* (2012), i ritratti di alcuni rifugiati detenuti nei centri di rimpatrio nel Regno Unito. Manipolando i negativi delle foto in analogico e usando la tecnica della sovraesposizione² della pellicola, Kurtis è riuscito a creare questo effetto che sfoca e sbiadisce l'immagine. L'intento dell'autore è quello di creare un parallelo visivo con il modo in cui la polizia utilizza i rilevatori di battito cardiaco per intercettare i migranti nascosti all'interno dei camion. Questi dispositivi sono in grado di rilevare la presenza umana captando le vibrazioni del battito cardiaco, anche quando i migranti rimangono immobili e silenziosi, riuscendo a percepire ciò che è invisibile ad occhio nudo. La seconda fotografia in esame fa parte della serie *Heat Maps* (2016–2018) del fotografo irlandese Richard Mosse³. In queste immagini l'autore vuole documentare la crisi dei rifugiati del 2015 che ha colpito l'Europa, il Nord Africa e il Medio Oriente. Il fotografo utilizza una termocamera in grado di rilevare le radiazioni termiche a grandi distanze. Questa tecnologia, usata a livello militare per la sorveglianza delle frontiere, restituisce immagini a scala di grigio, dove le parti più calde vengono tradotte con il nero e le parti più fredde col bianco, passando dai gradualissimi livelli intermedi di grigio. Sia la foto di Kurtis che quella di Mosse sono a media densità figurativa: infatti, nella prima riconosciamo in primo piano una donna, dal volto sfocato – non cogliamo i dettagli del suo viso ma riusciamo a intravedere i capelli – seduta su una panchina con un giardino sullo sfondo; nella seconda si distingue un gruppo di migranti ammassati nel cassone di un pick-up, mentre nel-

2 Una foto sovraesposta è un'immagine eccessivamente luminosa. Questo avviene quando entra troppa luce nell'obiettivo, ad esempio perché il diaframma è troppo aperto o la velocità dell'otturatore è troppo lenta. In entrambi i casi, la luce colpisce la pellicola (o il sensore) più del necessario, causando un risultato visivamente troppo chiaro.

3 Per lavori più approfonditi su Richard Mosse si rimanda a Lancioni (2020) e Manchia (2024).

la cabina si trovano altre due persone, probabilmente i trafficanti. Le due aree del veicolo sono nettamente separate e non comunicanti. L'auto è in primo piano rispetto ad uno sfondo sfocato. La posizione dell'osservatore è frontale in entrambe le foto. L'*operator*, il fotografo, si colloca nella foto di Kurtis a pochi metri di distanza dal soggetto fotografato; in quella di Mosse, invece, il fotografo ha scattato da grande distanza, nella totale inconsapevolezza delle persone inquadrature. Riprendendo i giochi ottici di Landowski (1989) possiamo dire che nella prima foto il fotografo *vuole vedere* e il soggetto fotografato *vuole essere visto*, mentre nella seconda chi scatta la foto *vuole vedere* mentre il soggetto fotografato *non vuole essere visto*, andando a riprodurre una sorta di violazione dell'intimità del migrante. A livello aspettuale, per quanto riguarda la foto di Kurtis, la scena è stata immortalata nel momento terminativo del viaggio di migrazione (il migrante è arrivato a destinazione), mentre nel momento durativo per la foto di Mosse, cioè nel suo farsi. La particolarità che accomuna queste due fotografie risiede nell'indistinguibilità dei tratti umani sui volti dei soggetti raffigurati. Sia la ragazza seduta, sia i migranti ammassati nel cassone, insieme ai trafficanti che guidano, non hanno un volto, non se ne riconoscono i tratti. Questi soggetti sembrano dunque svuotati della loro identità, privati di qualsiasi espressione facciale che possa affermare per intero la loro soggettività. Sembrano figure anonime, sospese in un tempo indefinito. È proprio in questa sospensione che si innesta il tema dell'attesa, intesa non solo come pausa temporale, ma come condizione esistenziale: un'attesa che svuota, che priva della possibilità di definirsi come soggetti. In questo senso, l'uso dello sfocato nella fotografia di Mosse produce un semi-simbolismo: l'opposizione, sul piano dell'espressione, sfondo /sfocato/ *vs* primo piano più /nitido/ sembrerebbe rimandare, sul piano del contenuto, all'opposizione "movimento" dello sfondo *vs* "stasi" del veicolo, e delle conseguenti persone che trasporta (i migranti), unica figura "autorizzata" a muoversi. Questi ultimi, dunque, pur essendo trasportati, sono rappresentati come corpi fissi, bloccati in una condizione di attesa forzata, mentre il mondo attorno continua a scorrere. L'attesa diventa così il luogo in cui si perde il volto e, con esso, la possibilità di essere pienamente riconosciuti come persone. Nella fotografia di Kurtis, invece, lo sfocato, – riprendendo le parole

di Dusi⁴ (1999) – “svuotando di peso le scelte figurative che individuano gli attori, [restituisce, ndr] loro un’esistenza semi-otica intrinsecamente attuale o potenziale, nell’indecidibilità della realizzazione (pienezza del corpo della figura) e virtualità (fantasma, ombra, scomparsa della sostanza dell’espressione, della ‘carne’” (pp. 13–14). Anche la scelta dello sbiadito, la perdita del colore originario, nella foto di Kurtis, provoca un effetto di senso di nostalgia: i colori dai toni chiari non sono realizzati, c’è incompiutezza (Marrone 2024). Come se a questa donna mancasse qualcosa che in passato aveva – un’identità realizzata, appunto – e che nel momento dello scatto non può o non sa come raggiungere (mancanza di competenza). Si trova così bloccata in un vero e proprio limbo, in una condizione di attesa.

Concludendo, entrambe le foto tematizzano l’attesa che si presenta al migrante, sia durante che alla fine del viaggio di migrazione, ma, riprendendo Greimas (1983), la foto di Kurtis è un’attesa semplice, il soggetto di stato (la donna migrante) è in attesa di essere congiunto al proprio oggetto di valore: la propria identità, dalla quale è separata; mentre nella foto di Mosse, possiamo parlare di attesa fiduciaria: “L’attesa del soggetto in effetti non è un semplice desiderio, ma si iscrive su uno sfondo anteriore rappresentato dalla *fiducia*: il soggetto di stato “pensa di poter contare” sul soggetto di fare per la realizzazione delle sue “speranze” e/o dei suoi “diritti” (Greimas 1983, p. 222). Ovviamente questa attesa figurativizzata attraverso il “silenzio” dell’identità del migrante, tramite la negazione dei volti (elemento in comune tra tutti gli esseri umani), nonché attraverso l’uso dello sfocato e dello sbiadito, nelle intenzioni dei due fotografi dovrebbe far emergere nello spettatore, per contrappasso, il grande problema della migrazione nell’illegalità e la conseguente disumanizzazione che produce, ma come ben ci dice Simmel (1908) a proposito dello straniero⁵: “la coscienza di avere in comune soltanto ciò

4 Lo sfocato per Dusi (1999) è: “un effetto di senso creato, a livello plastico, da categorie correlate a configurazioni percettive della forma (eidetiche) e categorie correlate alla luce (come la luminosità e la diffusione)” (p. 2).

5 Lo straniero per Simmel è “colui che oggi viene e domani rimane” (1908, p. 821).

che è generale dà una particolare accentuazione proprio a ciò che non è comune” (p. 826), accentuando la percezione delle differenze, rendendo l’altro un estraneo privo di soggettività riconoscibile.

La terza fotografia presa in analisi è stata scattata nel 2022 dal fotografo australiano Adam Ferguson, che proprio con la serie *Migrantes* (2022) ha vinto il titolo di fotografo dell’anno, nel contest *Sony World Photography Awards* organizzato dalla *World Photography Organisation*. Il presidente del concorso ha dichiarato: “By giving his subjects the shutter release Adam hands a certain power to the sitter to make that decision on how to be perceived. These photographs are beautiful, meaningful and kind”. La serie mette in scena autoritratti di migranti in Messico, in attesa del momento giusto per poter attraversare il confine con gli Stati Uniti. L’autore ha deciso di posizionare la macchina fotografica su un treppiede e di collegarvi un cavo di scatto per poi allontanarsi dalla scena al fine di dare la possibilità ai soggetti rappresentati di “controllare la narrazione”, potendo decidere loro come essere percepiti, “ridando parola” alla persona migrante. Nella terza immagine, una delle foto che compone la serie, vediamo una ragazza seduta per terra, all’interno di una delle tende del campo. Ritorna il genere referenziale per la foto testimonianza, cioè una foto a cui non riusciamo a non credere in quanto punta a costruire un effetto di realtà (cfr. Floch 1986; 1990). L’osservatore è frontale. La ragazza ha in mano il cavo di scatto e si nota il filo che lo collega alla macchina fotografica. Scrive Barthes ne *La camera chiara*: “Per me, l’organo del Fotografo non è l’occhio (che m’incute terrore), ma il dito: ciò che è legato allo scatto dell’obbiettivo, [...]” (1980). Dunque, nelle intenzioni dell’autore, questo modo di fotografare cerca di “ridare parola” al soggetto rappresentato attraverso il gesto dello scatto, andando a voler riprodurre un (falso) selfie⁶. Questa fotografia se ad un primo livello sembrerebbe “ridare parola” al migrante, lasciando che sia la persona fotografata a scegliere quando scattare la foto, in realtà non fa altro che inscenare l’autoscatto. L’inquadratura è del fotografo, il cavo e il tasto di scatto rimandano all’istanza di enunciazione – la struttura dell’enunciazione compare nell’e-

6 In un selfie *operator* e *spectrum* coincidono (Mangano 2018).

nunciato –, è un esempio perfetto di enunciazione–enunciata, io fotografo ti do la parola (attraverso il cavo) perché voglio che ti venga data. Inoltre, la scelta di posizionare il tasto dello scatto quasi al centro dell'immagine, mettendolo in rilievo, sottolineandone l'importanza – nonostante stoni – insieme al filo, con il resto dell'immagine, conferma come il focus della rappresentazione sia sull'autoscatto e non sull'identità del migrante. Rispetto alle altre foto esaminate, questa foto è nitida, ad alta densità figurativa, la ragazza interpella lo spettatore attraverso lo sguardo in camera – tutti elementi che riaffermano il tentativo di “ridare parola” al migrante – ma l'attenzione è spostata sull'istanza di enunciazione piuttosto che sulla rappresentazione della persona migrante.

Le ultime due immagini in analisi propongono un netto cambio di paradigma, non soltanto “ridanno parola” al migrante, ma lo rappresentano come soggetto pieno e partecipe. Si tratta dei lavori del fotografo britannico Aubrey Wade e del fotografo venezuelano Alejandro Cegarra. Il lavoro di Wade dal titolo *No Stranger Place* (2015) fa parte della mostra “Out of Frame: Rethinking the visual narratives of migrations in Europe” ideata per riflettere e creare nuove narrazioni più inclusive sulla migrazione e sviluppata in collaborazione con l'*UNHCR*, l'agenzia delle Nazioni Unite per i rifugiati. Nella foto vediamo quattro persone sedute su un divano, i loro corpi sono ravvicinati e, come suggerisce l'ambiente domestico, molto probabilmente si tratta di una famiglia. Una discontinuità visiva, tuttavia, si coglie nella postura del ragazzo le cui gambe, incrociate e sollevate da terra, lo distinguono dagli altri: sappiamo, dalla descrizione della foto, di trovarci davanti a un rifugiato siriano ospitato dalla famiglia. I volti rilassati e a proprio agio dei soggetti ospitanti, che rimano con l'espressione del ragazzo ospitato, così come lo sguardo diretto in camera di tutti e quattro, interpellano lo spettatore, coinvolgendolo e offrendo un'altra narrazione della migrazione. La fotografia non spettacolarizza l'accoglienza né restituisce semplicemente la parola al migrante, ma ne normalizza la presenza, sovvertendo il frame emergenziale tipico della narrazione sulla migrazione: il migrante non è più rappresentato come soggetto in transito o di passaggio, bensì come soggetto stanziale che abita e condivide lo spazio domestico insieme agli altri.

L'ultima foto in analisi è la foto di Cegarra. L'immagine fa parte della serie *The Two Walls* (2018–2023), serie che ha vinto il premio per il miglior progetto a lungo termine del *World Press Photo* 2024. Il fotografo venezuelano – che nel 2017 ha vissuto in prima persona l'esperienza migratoria dal suo paese nativo verso il Messico – attraverso questo progetto intende documentare la difficile situazione dei migranti al confine tra Messico e Stati Uniti. Nella foto, ad alta densità figurativa, vediamo in primo piano una ragazza e un ragazzo guardarsi e sorridersi a vicenda. Alle loro spalle si intravede uno sfondo leggermente sfocato che ritrae la distesa messicana e una catena montuosa. La posizione dell'osservatore è frontale, molto ravvicinata quasi a voler violare l'intimità dei due soggetti. In questa foto emerge una passione euforica, inedita per quanto riguarda la migrazione. Il modo in cui i due giovani si guardano, le espressioni sorridenti, la felicità impressa sui loro volti e le braccia che si intrecciano – unico elemento d'unione tra i due –, ci suggeriscono un sentimento d'amore. La foto, dunque, mette in scena l'amore e lo mostra attraverso i corpi, in particolare i volti, della ragazza e del ragazzo. Questa rappresentazione dell'amore trova un fondamento teorico nelle parole di Landowski (2004), quando descrive le condizioni per accedere a forme di piacere fondate sull'unione e sulla presenza sensibile:

La première condition pour accéder à cette forme de plaisir que nous plaçons du côté de l'amour par opposition à la possession (où, en termes plus techniques, du côté de l'union par opposition à la jonction) réside donc dans la disponibilité qui permet au sujet de saisir le monde comme un espace peuplé de présences sensibles qui font sens, c'est-à-dire de (quasi-) sujets. Peu importe que ces derniers se manifestent actoriellement sous la forme d'êtres humains ou de choses, car de même que les choses ne sont pas de simples objets sensibles, sans « âme », les personnes ne sont pas non plus de purs sujets intelligibles, sans corps. Au contraire, les uns et les autres parlent le même langage complexe, où la saisie du sens est inséparable de l'écoute du sensible (p. 257).

Ciò che rende questa fotografia potente è il contesto implicito: siamo lungo il confine tra Messico e Stati Uniti, luogo emblematico della separazione, della chiusura, del rifiuto; in questo spazio, l'amore non è solo un sentimento, ma un atto di resi-

stenza, perché costruire un legame significa sfidare il significato stesso della frontiera, che separa e isola. L'intimità che vediamo, pur nascendo da un momento autentico tra due persone, non è privata, bensì esibita, politica, performata davanti alla macchina fotografica, trasformando così l'immagine in uno spazio di contro-rappresentazione, dove, invece della paura, dell'isolamento o della clandestinità, emergono una forma di umanità calda, condivisa e pienamente visibile. Come nella foto di Wade, anche qui si punta alla rappresentazione di una situazione quotidiana, e lo si fa mostrando in maniera netta le emozioni sui volti dei soggetti rappresentati. Le persone migranti sono ritratte in un momento di umanità vissuta, in cui sembrano finalmente "riavere parola", essere riconosciute nella loro piena soggettività.

4. *Conclusione*

L'analisi condotta ha messo in luce differenti strategie testuali nella rappresentazione delle persone migranti attraverso la fotografia. Le prime due foto esaminate – quelle di Kurtis e Mosse – evidenziano una modalità che, pur con intento critico, finisce per "silenziare l'identità" del soggetto fotografato. L'uso dello sfocato, la perdita di figuratività, l'assenza di volti riconoscibili contribuiscono a generare effetti di senso che rimandano all'attesa e all'anonimato, collocando la persona migrante in uno spazio sospeso, ai limiti della soggettività. Le fotografie di Wade e Cegarra, invece, adottano un approccio che punta a "riassegnare la parola" al migrante. Attraverso la messa in scena della quotidianità, il riconoscimento delle espressioni facciali e l'emersione di passioni euforiche, queste foto costituiscono una rappresentazione più umana e meno stereotipata della persona migrante. Esse attivano nuovi frame narrativi, non più fondati sull'attesa o sulla distanza, ma sull'incontro, la relazione e la condivisione. Nel mezzo si colloca l'esperimento di Ferguson, che tenta di "restituire parola" al migrante, pur rimanendo ancora ancorato a una struttura di enunciazione controllata dall'autore.

Il silenzio, dunque, che attraversa le fotografie analizzate non coincide mai con una semplice assenza di parola: è un effetto di senso, prodotto da precise scelte enunciative e figurative. Sfocature, volti mancanti, stasi non fanno che inscrivere i corpi mi-

granti in uno spazio di attesa e sospensione, dove la soggettività viene neutralizzata. L'effetto-silenzio, in questa prospettiva, si manifesta come strategia discorsiva: produce una semantizzazione dell'attesa, dell'anonimato, dell'esclusione, contribuendo a rafforzare i frame dominanti che rappresentano il migrante come vittima, minaccia o semplice oggetto dello sguardo altrui.

Bibliografia

- Barthes, R.
 1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris; tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, versione ebook.
- Calabrese, O.
 2011 *La fotografia illegale. Osservazioni su alcune pratiche sociali contemporanee*, in V. Del Marco, I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 35–53.
- Dusi, N., et al.
 1999 *Teoria del quadro*, Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni (Centro internazionale di semiotica e di linguistica), Serie F, Semiotiche visive e audio-visive, Università di Urbino, Urbino.
- Floch, J.-M.
 1986 *Les formes de l'empreinte. Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Steeglitz, Strand, Fanlac, Périgeux*; tr. it. *Forme dell'impronta. Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*, Meltemi, Roma 2018.
- 1990 *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, PUF, Paris; tr. it. *Semiotica marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie*, FrancoAngeli, Milano 1997.
- Fontanille, J.
 2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.
- Goffman, E.
 1974 *Frame Analysis: an essay on the Organization of Experience*, Harper & Row, New York [etc.]; tr. it. *Frame analysis: l'organizzazione dell'esperienza*, Armando, Roma 2001.
- Greenwood, K., Thomson, T.
 2020 *Framing the migration: A study of news photographs showing people fleeing war and persecution*, in "The International Communication Gazette", Vol. 82(2), pp. 140–163.
- Greimas, A.J.
 1983 *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris; tr. it. *Del senso 2. Narrazività, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1984.

Lancioni, T.

- 2020 *La storia nel paesaggio*, in *E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali*, Mimesis, Milano–Udine, versione ebook.

Landowski, É.

- 1989 *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Seuil, Paris; tr. it., *La società riflessa*, Meltemi, Roma 1999.
- 2004 *Passions sans nom*, PUF, Paris.

Manchia, V.

- 2024 *Rilevare per rivelare. Richard Mosse tra visualizzazione e fotografia documentale*, in “Carte Semiotiche”, Annali 8, pp. 25–43.

Mangano, D.

- 2018 *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Carocci, Roma.

Marrone, G.

- 2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.

- 2024 *Della significazione. Testualità. Traduzione, culture*, Mimesis, Milano–Udine.

Simmel, G.

- 1908 *Soziologie: untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker & Humblot, Leipzig; tr. it. *Sociologia*, Meltemi, Milano 2018.

