



A CORPO SCOMPARSO

L'EPIFANIA DELL'OGGETTO DI NAUFRAGIO MIGRATORIO TRA METAMORFOSI ESTETICHE E PERFORMATIVE

Rosaria Ruffini

ABSTRACT. This article examines the epiphany of the migrant shipwreck object as a surrogate for disappeared bodies within the Mediterranean migration regime. Starting from the 2013 Lampedusa tragedy and focusing on the case of the *Augusta* wreck—later exhibited as *Barca Nostra* at the 2019 Venice Biennale—the study analyses how debris such as boats and life jackets undergo aesthetic, ritual, political, and commercial metamorphoses. Drawing on Performance Studies, anthropology, semiotics, and critical border theory, the essay investigates the ambiguous status of these objects oscillating between waste and relic, testimony and spectacle, activism and commodification. Through case studies ranging from Christoph Büchel's installation to Ai Weiwei's monumental life-jacket works and ritual reuses of wreck wood, the article argues that migrant objects acquire relational performativity while simultaneously risking aestheticization and semantic depletion. Ultimately, the proliferation of these objects within European cultural spaces exposes a necropolitical asymmetry: objects are preserved, monumentalized, and circulated, while migrant bodies remain unrecognized, unidentified, and politically marginalized.

PAROLE CHIAVE: Migrant Shipwreck Objects; Necropolitics; Border Spectacle; Performative Aesthetics; Material Culture and Migration



a stagione dei naufragi mediterranei si conta a partire dal 2013. È dal 3 ottobre di quell'anno, giorno del naufragio di circa 370 persone a poche miglia dal porto di Lampedusa¹, che inizia il funebre conteggio dei morti, che oggi si attesta a circa 30.000², migliaia più e migliaia meno, con un'approssimazione non innocente³. Il Mediterraneo, considerato come il più grande cimitero d'Europa, diventa metafora diffusa e terreno di indagine critica⁴. In questo scenario i corpi inghiottiti dal mare e dall'oblio, scompaiono anche politicamente e performativamente sostituiti da tracce e segni. Sulla scena teatrale, in particolare, «gli assenti, gli indisponibili, i morti e gli scomparsi fanno la loro comparsa attraverso forme di surrogazione» (Martin 2006: 10). Ed ecco emergere oggetti spiaggiati, resti, relitti, salvagenti e giubbotti di salvataggio che si moltiplicano e vanno a comporre una nuova iconografia ricorrente del contemporaneo (Ruffini 2025).

L'oggetto migratorio è sempre più presente mediaticamente in ambito politico, rituale, museale e culturale; dal giubbotto

di salvataggio osteso da Papa Francesco a favore di telecamere, alla pagella del ragazzino maliano annegato citata più volte dal Presidente della Repubblica Sergio Mattarella⁵. Simboli rituali o civili che materializzano immaginari collettivi.

Questi oggetti si insinuano anche nella pratica artistica e, in particolare, in quella sfera intima e segreta che è la creazione. Sbarcano in primis nell'ambito delle arti visive, diventando materia di esposizioni e installazioni. Il loro statuto ambiguo ne fa l'oggetto di discussioni, provocazioni, interrogazioni critiche, etiche, rappresentative. L'oggetto del naufragio oscilla così tra lo status di residuo-spazzatura (De Léon 2013) e quello di reliquia collettiva (Mazzara 2019).

L'articolo affronta l'emergenza di un'estetica dell'oggetto di naufragio attraverso un approccio critico interdisciplinare che coinvolge Performance Studies (Schechner 2013, Meerzon 2020) e la letteratura critica dedicata all'oggetto migratorio, tra antropologia (De Léon 2015; Yi-Neumann, Lauser et al. 2022) e semiotica (Alexandre-Garner e Galitzine-Loumpet 2020).

L'indagine sulla performatività relazionale attivata dagli oggetti reperiti lungo la rotta migratoria affronta alcuni casi-studio

1 Il naufragio del 3 ottobre 2013 segna, secondo il sociologo Guido Nicolosi, uno spartiacque nei processi di mediatizzazione delle narrazioni simboliche e iconografiche del fenomeno migratorio (Nicolosi 2016).

2 Le cifre sono fornite annualmente dall'Organizzazione internazionale per le Migrazioni (OIM) e dall'Agenzia delle Nazioni Unite per i rifugiati (UNHCR).

3 La mancanza di un conteggio preciso da parte dei governi e delle istituzioni è un sintomo della mancata assunzione di responsabilità che tende a normalizzare la morte nel Mediterraneo come un evento tragico o una fatalità, anziché considerarla un problema politico strutturale. La studiosa Leanne Weber (2010) utilizza la nozione di 'regime di autoevidenza' per dimostrare come la carenza di statistiche complete e accurate contribuisca all'accettazione sociale delle morti legate al confine.

4 L'espressione viene mediatizzata, in Italia, soprattutto dall'uso ripetuto che ne fa Papa Francesco, a partire dal suo discorso al Parlamento europeo a Strasburgo, il 25 novembre 2014. In quel periodo, anche Martin Schulz, ex presidente del Parlamento europeo, ha utilizzato l'espressione 'cimitero' riferita al Mediterraneo in diverse occasioni. Nel decennio precedente, l'espressione era stata utilizzata dalla sociologa Delle Donne nel suo libro *Un cimitero chiamato Mediterraneo* (2004). La definizione è oggetto di critica in ambito scientifico, perché spinge a una lettura umanitaria e depoliticizzata dei naufragi che oscura le responsabilità politiche e le omissioni deliberate dei soggetti istituzionali. In particolare, il collettivo Forensic Oceanography, che indaga le violazioni dei diritti umani e le morti dei migranti nel Mediterraneo, segnala che questa espressione rischia di essere utilizzata dalle istituzioni europee come pretesto per giustificare la militarizzazione dello spazio mediterraneo (Pezzani 2020).

5 Il Presidente Mattarella ha citato in varie occasioni ufficiali il cosiddetto 'ragazzo della pagella' annegato con la sua pagella cucita all'interno della giacca; la più recente nel suo discorso per l'inaugurazione dell'anno accademico 2025-2026 della Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale, a Napoli, il 28 Novembre 2025: «Nell'appartamento in cui vivo al Quirinale c'è il ritratto di un ragazzino sul fondo del mare, poco più che un bambino, circondato da animali marini che lo elogiano per la pagella. Il disegno non nasce dalla fantasia del disegnatore, ma da un episodio ben conosciuto. Dieci anni fa un vecchio peschereccio carico di molte centinaia di persone è affondato. Erano un migliaio di persone, si stima, tutte annegate. Il Governo italiano nei mesi successivi ha fatto riportare lo scafo in superficie ed esaminare i corpi recuperati. Una dottoressa ha esaminato il corpo di questo ragazzino 14enne del Mali e si è resa conto che c'era qualcosa cucito nella fodera della giacca che indossava, pensava fosse un documento. Ma non era un passaporto, era la sua pagella. Quando guardo quel disegno, mi domando chi sarebbe diventato e cosa abbiamo perduto con la sua morte e quella di tanti altri».

esemplari di liminalità irreparabile: come il relitto di Augusta, *monstrum* che incarna l'impossibile transizione tra ambito legale, estetico, museale e rituale. A questo si affiancano i giubbotti di salvataggio, analizzati nella loro metaforfosi da tecnologie funzionali ad attrattori estetici ipervisibilizzati.

L'articolo considera anche i nodi critici che coinvolgono dinamiche di appropriazione, stereotipi e tropi rappresentativi, sottolineando in particolare come la produzione di immagini sulla migrazione sia strettamente legata alle politiche governative e alle narrazioni mediatiche prodotte sulla migrazione, in un circolo vizioso di immagini e immaginario che si autoalimenta (Szorenyi 2006). Se, come afferma Judith Butler (2007), l'eccesso di rappresentazione mobilita l'empatia dello spettatore e l'emozione incline alla manipolazione piuttosto che il suo pensiero critico, la sovrapproduzione di immagini di naufragi migratori tende a 'scaricarli' semanticamente rendendoli prodotti estetici fruibili culturalmente. L'epifania dell'oggetto migratorio in bilico tra estetiche, politiche e dimensioni etiche, è particolarmente frequente nei paesi di transito migratorio come l'Italia e negli spazi di soglia migratoria, lì dove i passaggi si stringono e si fanno obbligati e pericolosi: spiagge e valichi, che raccolgono gli avanzi di quei corpi scomparsi la cui materialità, sia in vita che in morte, è problematica e, in fondo, marginale.

1. BARCA NOSTRA: PER UN'INQUADRATURA EUROPEA DELL'OGGETTO MONSTRUM MIGRATORIO

Nei Wunderkammer e nei gabinetti delle meraviglie dell'Europa tra il XVI e il XVIII secolo si esponeva l'inaudito, lo straordinario, l'inqualificabile, il *monstrum*,

in una discontinuità spaziale e narrativa che mirava a sconcertare, interrogare e ammonire. Un dispositivo percettivo non troppo lontano dallo sconcerto e stupore provocati dall'esposizione alla 58. Biennale d'Arte di Venezia del relitto di Augusta, un peschereccio a tre piani affondato nel Mediterraneo con un carico di circa 1000 persone⁶. Un esempio di *monstrum* del XXI secolo. Un impensabile non catalogabile. Un sarcofago di metallo contenente un numero imprecisato di cadaveri. Bara collettiva. Opera d'arte. Monumento. Monito civile? La liminalità di quest'oggetto sembra non poter adattarsi in alcuna categoria, né inquadrarsi in alcuna forma, conferendole uno statuto di illegittimità spaziale o di ruolo. Basti pensare alle complesse vicende legali, burocratiche e critiche che lo coinvolsero e ne fanno un caso esemplare di ciò che ogni oggetto di naufragio migratorio rappresenta e veicola.

Il relitto-oggetto alto circa 23 metri e colmo di un immenso carico di morte, è stato protagonista del naufragio più tragico nella storia del Mediterraneo quando, nella notte del 18 aprile 2015, cola a picco a sud di Lampedusa con circa mille persone quasi tutte rinchiusi nella stiva e nella sala macchine. L'enormità della tragedia e della sua eco (L'Unione europea convoca per il 23 aprile 2015 un Consiglio Europeo straordinario urgente che riunisce i Capi di Stato e di governo) suscita una reazione inedita e unica da parte del governo italiano che, per la prima volta nel caso di un naufragio di migranti, decide di recuperare il relitto e procedere all'identificazione dei resti delle vittime.

Con un'operazione gigantesca costata circa 10 milioni di euro⁷, il 30 giugno 2016, la Marina Militare italiana recupera il relitto dal fondale e lo porta alla base

6 Il peschereccio naufragò il 18 aprile 2015 con a bordo circa 1000 persone. Oltre ai 28 superstiti, furono recuperati circa 700 cadaveri.

7 Il dettaglio delle spese per il recupero del relitto fu reso noto nel giugno del 2016, nel corso di una conferenza stampa del contrammiraglio della Marina Militare Pietro Covino, che riportò un finanziamento di 9,5 milioni di euro, disposto dalla Presidenza del Consiglio per l'operazione di recupero del relitto. Dichiarò: «Nella prima fase, relativa all'ispezione del relitto, sono stati spesi un milione e 400 mila euro; nella seconda, legata alla progettazione del recupero, il finanziamento è stato di 1 milione e 600 mila euro, nell'ultima fase che comprende la mobilitazione dei mezzi, il costo è stato di 6 milioni e mezzo di euro». Le autopsie e le identificazioni delle salme furono coordinate e condotte perlopiù gratuitamente dall'équipe guidata da Cristina Cattaneo, della sezione di Medicina legale dell'Università di Milano. Cfr. s.a. 2016, *Naufragio aprile 2015: nel relitto 250-300 corpi; spesi 9,5 milioni*, in «Agi», 30 giugno 2016, https://www.agi.it/cronaca/news/2016-06-30/naufragio_aprile_2015_nel_relitto_250-300_corpi_spesi_9_5_milioni-904350/ consultato il 20 ottobre 2024.

navale di Melilli, in Sicilia, per procedere all'estrazione e all'identificazione dei cadaveri imprigionati. Questa iniziativa, che sarebbe sembrata scontata se i cadaveri fossero stati europei o occidentali, acquista, nel caso di 'corpi migranti', un carattere politico che divide e polarizza⁸, svelando le dinamiche di razzismo postcoloniale che circondano la questione migratoria. L'eccezionalità dell'operazione di recupero dei corpi è intrapresa audacemente dal primo ministro dell'epoca, Matteo Renzi, con l'intenzione di segnare uno spartiacque in materia di gestione e salvataggio nel Mediterraneo. Una svolta dai connotati fortemente performativi, scenografici e drammaturgici, capace di riscrivere una narrativa politica. «E' un atto di rispetto, ma anche un avvertimento all'Europa», dichiarava allora il Premier spingendo l'Europa verso l'acquisizione di norme comuni, e facendo dell'Italia un paese che apre nuove linee di azione.

In realtà l'atto si compie grazie soprattutto all'ostinata dedizione dell'anatomopatologa Cristina Cattaneo, che per anni, con l'Istituto Labanof di Milano, ha intrapreso una battaglia per garantire i diritti essenziali all'identificazione, la degna sepoltura e la conservazione e archiviazione di informazioni utili alla futura identificazione dei corpi, come previsto dal diritto internazionale (Cattaneo 2018). La posizione scientifica e militante di Cattaneo dall'enorme portato etico, civile e culturale, lavora a una concreta decolonizzazione del pensiero sul corpo e, soprattutto, a una decolonizzazione della morte. Infatti, alla stregua di 'rifiuti' (Mbembe 2011), i cadaveri dei migranti hanno un destino ben diverso da quello dei cadaveri di cittadini europei. Recuperati raramente, quando emergono, non sono oggetto di identificazione, di esame autoptico o ispezione. Né vengono archiviati, per il successivo riconoscimento incrociato, i loro dati post-mortem composti dagli oggetti trova-

ti sul corpo, campioni di tessuto, test del DNA, come avviene per i cittadini europei.

Accatastati in hangar, palestre o magazzini, i loro cadaveri vengono trasportati in camion frigoriferi da una parte all'altra della penisola, per trovare sepoltura accompagnati perlopiù solo con un codice identificativo. E se non fosse per l'iniziativa solerte e la militanza di privati cittadini, operatori funebri e guardiani cimiteriali che offrono spazi, finirebbero in fosse comuni (Nicolosi 2016; Rygiel 2016).

Perciò la gigantesca operazione legale, economica, burocratica, politica, e performativa di recupero del relitto e dell'identificazione, catalogazione, archiviazione degli oggetti e corpi ivi contenuti, che coinvolse la Marina Italiana, i Vigili del Fuoco, la Croce Rossa Italiana, l'Università di Milano, con il Laboratorio di Antropologia e Odontologia Forense, alcune autorità nazionali e locali come l'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana e il Comune di Augusta, resta nella storia europea come un modello (M'charek and Sara Casartelli 2019; Piscitelli et al. 2016; Grotti e Brightman 2021)

Eppure, questa azione che voleva segnare una svolta nella percezione e gestione del naufragio migratorio, rimase unica. Per i numerosi naufragi successivi, nessuna operazione di recupero di corpi sarà intrapresa. Neanche i corpi che vengono trasportati sulle coste dalle maree sono oggetto di operazioni di identificazione. E neppure nel caso del naufragio di Cutro, il 26 febbraio 2023, che vede perire circa un centinaio persone, molti dei quali minorenni, non viene presa alcuna misura, ma addirittura i cadaveri emersi vengono trasportati nella notte in diverse regioni italiane, all'insaputa dei parenti che sono costretti a una macabra caccia al tesoro per scoprire dove fossero stati sepolti i loro cari⁹.

Perciò il caso di questa nave è esemplare delle criticità che emergono nella definizione, nella gestione e nella spazializzazione

⁸ L'operazione valse un'interpellanza parlamentare dell'allora senatore Carlo Giovanardi. Cfr. s.a. 2016, *Recupero vittime naufragio*, Giovanardi: *Il governo giustifichi quei 9,5 milioni di euro*, in «La Repubblica», 1 luglio 2016. https://www.repubblica.it/politica/2016/07/01/news/naufregio_interpellanza_giovanardi-143212000/ consultato il 20 ottobre 2024.

⁹ Comitato 3 ottobre 2023, *Le vittime di Cutro hanno diritto a una degna sepoltura e i familiari a un luogo in cui piangerle*, «Il Fatto Quotidiano», 4 Marzo 2023 <https://www.ilfattoquotidiano.it/2023/03/04/le-vittime-di-cutro-hanno-diritto-a-una-degna-sepoltura-e-i-familiari-ad-un-luogo-in-cui-piangerli/7085499/> consultato l'11 ottobre 2024.

dell'oggetto testimoniale del naufragio migratorio. Infatti, una volta svuotato del suo contenuto di cadaveri, oggetti e documenti, il peschereccio viene liberato dal sequestro giudiziario e diventa un imponente impensabile, già per definirne la legittima proprietà¹⁰ e le funzioni. Il relitto è un oggetto che grida scandalo con la sua sola presenza, in una sorta di incarnazione oscura e immediata dell'idea di agattività di Bruno Latour (2005). E nello stesso tempo, una negazione paradossale della nozione di boundary object (Star e Griesemer 1989)¹¹, quasi fosse incapace di assumere un'identità in base ai contesti. Diventando perciò, una volta emerso, un problema semantico. Dove sistemarlo? In che ambito e ruolo? Che segno dargli?

La *mostruosità*, la non-posizionabilità e la non-definizione di questo oggetto lo condannano ad anni di *impasse* in un'incerta situazione di semiabbandono, fin a quando si fa avanti l'ipotesi della demolizione. La soppressione dell'oggetto impensabile. E mentre il *Comitato 18 aprile* si oppone, proponendo di costruire un 'giardino della memoria' per ospitare il relitto come 'simbolo di tutte le tragedie migratorie', nel maggio del 2018, un'iniziativa civica lancia una petizione proponendo di portare il relitto in corteo, attraverso i confini nazionali europei per il diritto alla libera circolazione. Una sorta di Marco Cavallo di Franco Basaglia e Giuliano Scabia (Scabia 2024) che attraversi la città in un

corteo per la libertà e i diritti delle persone segregate e razzializzate da catalogazioni burocratiche¹².

Queste iniziative restano senza seguito, e nell'ottobre del 2016, il governo italiano propone di trasportare il relitto dello scafo a Bruxelles per esibirlo dinanzi alla sede della UE, come oggetto-monito, rivolto alle autorità dell'Unione. L'anno successivo, con un emendamento alla legge finanziaria, il governo stanziava 600mila euro nella manovra 2017 per il suo trasferimento, questa volta a Milano, presso l'Università UniMi. Ma anche questa iniziativa si blocca, di fronte alle polemiche suscitate e alla mobilitazione del *Comitato 18 aprile* che insorge chiedendo che i 600mila euro stanziati «vengano utilizzati per salvare vite umane in mare e si lasci il relitto ad Augusta»¹³.

La nave rimane immobile per anni e lo stallone richiama l'attenzione di un artista svizzero noto per la sua pratica di metamorfosare la semantica degli oggetti, e per la sua pungente critica alle istituzioni e autorità, Christoph Büchel¹⁴. Questi, in una delle sue radicali e provocatorie operazioni artistiche che agiscono sullo spazio e sulle rappresentazioni, elabora l'ambizioso progetto di trasferire lo scafo da Augusta a Venezia per esibirlo alla Biennale del 2019 intitolata *May you live in interesting times*, in programma dall'8 maggio al 24 novembre.

10 Dopo il recupero, il relitto fu portato alla stazione NATO di Melilli, in Sicilia, e la Presidenza del Consiglio dei Ministri e il Ministero Italiano della Difesa, che ne era formalmente il proprietario, approvarono il passaggio di proprietà dell'imbarcazione al Comune di Augusta. Nello stesso periodo, nel 2016, venne fondato il *Comitato 18 Aprile* che univa diverse realtà civiche dell'area siracusana, con lo scopo di preservare la memoria della tragedia e di partecipare alla gestione del relitto.

11 Con 'boundary object' si intende un 'oggetto di confine' che fa parte di molteplici mondi sociali e facilita la comunicazione tra di essi. Ha un'identità diversa in ogni mondo sociale in cui abita (Star e Griesemer 1989, p. 409).

12 Il 25 febbraio 1973, il medico Franco Basaglia e l'artista Giuliano Scabia, insieme alla comunità di pazienti psichiatrici di Trieste, escono dal manicomio rompendone letteralmente il muro di cinta e portando in processione un grande cavallo in cartapesta, chiamato Marco Cavallo.

13 Comitato 18 aprile, *Comunicato stampa*, 18 dicembre 2017. <https://www.rsu.unimi.it/?p=1131> consultato l'11 ottobre 2024.

14 L'opera più recente di Christoph Büchel, *Banco dei Pegni*, esposta a Palazzo Grassi a Venezia nel 2024, è una poderosa accumulazione critica di migliaia di oggetti del passato che si snodano senza soluzione di continuità. «Come un fantasma inghiotte il visitatore dentro una trappola temporale. Viviamo grazie agli oggetti, e malgrado loro, Büchel chiama gli oggetti al banco dei testimoni e ci mostra la loro forza evocativa, il loro potenziale critico, spesso la loro verve demistificatoria; ne fa altrettanti portavoce di una realtà che, attraverso una sinfonica installazione, si offre a noi come un caleidoscopio, come una foresta di segni e di significati, come un cervello denso di sinapsi che partono in tutte le direzioni. Non bisogna prendere sottogamba le poderose accumulazioni "inventate" da Büchel. Non sono capricci formali, non si tratta per lui di creare effetti estetici. Sono discorsi portati avanti con l'ostinazione di uno storico, un sistema semiotico di segni duri, forme-dichiarazioni» (Angerame 2024). Cfr. anche Chiodi 2024.

Grazie all'ausilio del Comune di Augusta, l'artista ottiene da parte del Consiglio dei Ministri, e tramite il Ministero della Difesa, il comodato d'uso dello scafo per la durata di un anno, nell'ambito del progetto speciale *Barca Nostra* curato da Maria Chiara Di Trapani e dal *Comitato 18 Aprile*.

Dopo un trasferimento del relitto lungo i mari Ionio e Adriatico che diventa il soggetto del documentario intitolato *Barca Nostra-the boat beyond the sea* girato dal regista Luca Lucchesi (prodotto da Road Movies di Wim Wenders), lo scafo viene esposto negli spazi della Biennale. Sistemato in un passaggio esterno obbligato nell'Arsenale di Venezia, il relitto incombe come monito, spettro vuoto e doloroso. Un sarcofago di morte e di latta sventrata, insediato nel cuore di una delle più prestigiose esposizioni d'arte a livello globale; la cui sola presenza emana una potenza di senso, esempio concreto di ontologia orientata all'oggetto soggettivizzato assolutamente (Harman 2024).

Con una provocante dislocazione che non interviene sulla forma, Büchel supera il consolante concetto di monumento collettivo e commemorativo, dedicato alle vittime, e si rivolge in maniera frontale, sfrontata e diretta allo spettatore (Bishop 2005). Lo stesso titolo dell'opera *Barca Nostra*, che riprende il nome dell'operazione navale europea di salvataggio e controllo delle frontiere *Mare Nostrum* (interrotta proprio pochi giorni prima del tragico naufragio), si posiziona come dinamica relazionale tra l'oggetto e lo sguardo 'nostro'. Il relitto è un frammento visivo e materiale della disperazione.

Adepto perito della cultura materiale, Büchel non concettualizza, né inquadra il simbolico e il medianico, ma apre spietatamente il sipario su un fantasma, mostra l'elefante nella stanza. Senza spiegazioni, quadri o letture, lo piazza lì. Muto. In un'afasia che rispecchia quella del corpo migrante. E non a caso molte delle critiche che giungono in ambito artistico sono rivolte proprio alla mancanza di una didascalia descrittiva che accompagni «l'opera» e spieghi «l'origine e la storia tragica» (Mazzara 2020). Dunque un deficit semantico.

L'esposizione più inquietante della Biennale di Venezia [...] Büchel ha scelto di non fornire etichette o didascalie per la nave arrugginita. È vero che nel catalogo della Biennale ci sono informazioni sulla barca e sulla sua storia, ma solo una piccola parte dei visitatori lo acquista. I frequentatori della mostra mangeranno e beranno all'ombra di questa nave (è posizionata vicino a un bar) senza alcuna idea della tragedia che vi si è svolta. Senza sapere che è il luogo in cui centinaia di persone sono morte perché non siamo riusciti a risolvere una delle crisi più urgenti del nostro tempo (Ruiz 2019).

Eppure è proprio la negazione di un confortante quadro interpretativo, tragico, umanitario e normalizzante a fare di *Barca Nostra* una trappola semantica che si inserisce nel circuito del consumo estetico e obbliga lo spettatore di fronte all'iperbole dell'indifferenza. Il malessere provocato da *Barca Nostra* a visitatori e critici, non nasce da mera provocazione, ma dallo spaesamento, dal rifiuto della memorializzazione, in una forma di 'affermazione sovversiva' (Inke e Sasse 2006) che adotta il linguaggio e i paradigmi del sistema in modo estremo e alienante. Il concettualismo performativo di Büchel (Glauner 2019) proibisce di dichiarare *Barca Nostra* come un'opera d'arte, mentre denuda il fallimento politico, culturale e civile dello sguardo europeo. È uno scandalo sociale, non estetico.

L'operazione di Büchel, infatti, fece molto discutere e scatenò polemiche etiche, economiche, civiche (Cascone 2020). Al sospetto di appropriazione, sfruttamento e manipolazione estetica dell'oggetto (Stock 2019), si sommarono le dispute che si scatenarono alla conclusione della Biennale per la mancata restituzione del relitto al porto di Augusta. Chiusa l'esposizione, infatti, iniziarono le vicende giudiziarie. Il Comune di Augusta, ente affidatario dello scafo, citò in giudizio Büchel, che non aveva ottemperato all'obbligo di riportare la nave indietro, mentre l'ente Biennale intimava di liberare la banchina. L'artista, da parte sua, citò in giudizio la società incaricata del trasferimento dello scafo per aver danneggiato il supporto su cui poggiava, e chiese di utilizzare la polizza assicurativa a salvaguardia delle opere esposte. I contrasti e gli appelli legali che coinvolsero enti, Biennale, assicurazioni, comune, gallerie d'arte e l'artista,

finirono per minare il senso politico e civico dell'operazione intrapresa da quegli stessi soggetti che si accusavano tra di loro.

Smaltito il suo ruolo artistico, l'oggetto-bara sembra dover essere rimosso e smantellato come una qualsiasi installazione o residuo installatorio post-esposizione. Anche la critica denunciò questo rischio insidioso: «Tutto questo groviglio giudiziario rischia di dissolvere il significato di Barca Nostra. Il ruolo sociale di Barca Nostra è cruciale e serve a ricordare le vittime, onorarne le vite» (Mirabelli 2020).

Infine, di fronte al rischio di demolizione (Simeone 2020), alle mobilitazioni¹⁵ e alla ripresa di contestazioni per il trattamento dell'oggetto (Cascone 2020), la presidenza del Consiglio dei ministri, a quattro anni di distanza dal suo affondamento, autorizzò il ministero della Difesa ad affidare il relitto alla città di Augusta, per realizzare il progetto Giardino della Memoria proposto dal *Comitato 18 Aprile*. Qui, il relitto venne infine reinsediato in una darsena del porto, nel 2021, con una cerimonia civile, musulmana e cristiana.

L'estenuante periplo di contrasti legali, burocratici, economici, civili e culturali che coinvolsero il relitto di Augusta è emblematico del ruolo o, meglio, del non-ruolo dell'oggetto di naufragio migratorio. In fondo, il tema dell'oggetto migratorio all'interno del dibattito contemporaneo è uno spaccato che svela e rispecchia la questione più ampia del posizionamento decoloniale o neocoloniale rispetto alla migrazione e alla 'necropolitica' delle sue morti (Mbembe 2011).

2. METAMORFOSI RITUALI, PERFORMATIVE E COMMERCIALI

Un processo alternativo alla sovversione estetica e all'esposizione museale è quello funzionale che riutilizza i resti lignei di naufragio. Molte sono le pratiche

che vanno in questa direzione, come il progetto *Metamorfosi* ideato dalla Fondazione Casa dello Spirito e delle Arti e realizzato nelle carceri di Opera (Milano), Rebibbia (Roma) e Monza, dove il legno dei relitti naufragati viene utilizzato per realizzare strumenti musicali e oggetti sacri. Non monumentalizzato, né inquadrato come testimoniale, il legno dei relitti si trasforma in un altro oggetto funzionale e carico di operatività che si presume elettiva. Il processo di metamorfosi dell'oggetto genera un'evidente dinamica performativa spaziale e temporale che può facilmente diventare relazionale e anche mediatica. Si veda il seguitissimo debutto alla Scala dell'*Orchestra del Mare*, composta da strumenti musicali realizzati dai detenuti del carcere milanese di Opera, e a cui hanno aderito musicisti noti come i violoncellisti Mario Brunello e Giovanni Sollima, e il violinista Gilles Apap¹⁶.

Affine è la performatività delle numerose processioni rituali, come la Via Crucis organizzata a Cutro dagli Uffici Migrantes e dall'arcidiocesi di Crotone-Santa Severina, con una croce realizzata dall'artista Maurizio Giglio dal legno del relitto del naufragio di Cutro, in cui sono annegate almeno 70 persone¹⁷. Un'altra croce, realizzata con il legno recuperato dai relitti di Lampedusa e realizzata dall'artista Francesco Tuccio, è stata inserita nel 2015 nella collezione del British Museum dall'allora direttore Robert Neil MacGregor, che motivava: «È essenziale che il museo collezioni oggetti che riflettono la cultura contemporanea per garantire che la collezione rimanga dinamica e rifletta il mondo così com'è. La croce consente al museo di rappresentare la migrazione in un oggetto fisico»¹⁸.

La metamorfosi dell'oggetto migratorio può risolversi anche in operazioni dichiaratamente commerciali come nel caso della

15 L'artista Emmanuele Panzarini avviò allora una mobilitazione sotto l'hashtag #SOSforart per cercare di salvare l'opera, raccogliendo i fondi necessari per far rientrare il relitto ad Augusta.

16 Cfr. Andriolo P. 2024, *Alla Scala l'orchestra con strumenti ricavati dai barconi dei migranti*, in «RaiNews24», 13 febbraio 2024 <https://www.rainews.it/video/2024/02/alla-scala-lorchestra-con-strumenti-ricavati-dai-barconi-dei-migranti-4b9bfo05-81db-4cb2-90f5-3b989cee8253.html> consultato l'11 ottobre 2024.

17 Cfr. s.a. 2023, *Naufragio migranti, a Cutro in mille alla via crucis con la croce ricavata dal legno del relitto*, «Rai News.it», 5 marzo. <https://www.rainews.it/articoli/2023/03/naufragio-migranti-a-cutro-la-via-crucis-con-la-croce-realizzata-con-il-legno-del-relitto-c156edfo-6bdb-4378-aoa7-882d673a960a.html> consultato l'11 ottobre 2024.

18 Cfr. s.a. 2015, *British Museum boss MacGregor leaves Lampedusa cross*, in «BBC», 18 dicembre 2015 <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-35120004> consultato l'11 ottobre 2024.

start-up statunitense *Epimonia* che raccoglie i giubbotti di salvataggio «indossati dai rifugiati durante la traversata del Mediterraneo verso l'isola di Lesbo, in Grecia, poi lasciati abbandonati sulla spiaggia, per essere trasformati in felpe con cappuccio, magliette, parka, giacche di jeans, borse, berretti e braccialetti». Come pubblicizza l'azienda «Ogni pezzo della collezione ha un rettangolo arancione che evoca i giubbotti di salvataggio, decorati o meno con un messaggio "Refugees Welcome", "Refugees United"»¹⁹. L'idea sarebbe nata, secondo le intenzioni del fondatore, Mohamed Malim, con l'obiettivo di sostenere i rifugiati e smontare gli stereotipi. Al di là dei possibili propositi, la conversione capitalistica avviene, anche in questo caso, in virtù del surplus semantico e della performatività incarnata dall'oggetto migratorio.

3. GIUBBOTTI PER TUTTE LE STAGIONI

A Smirne, in Turchia, le vetrine dei negozi di abbigliamento espongono giubbotti di salvataggio, mentre i negozi di calzature e di alimentari li mettono in mostra all'esterno, o su banchetti in strada, dove vanno a ruba. Oggetto funzionale, il giubbotto di salvataggio è il più venduto nelle località portuali di partenza delle rotte migratorie che attraversano il Mediterraneo. Appena oltre il confine, invece, all'interno della fortezza Europa, il giubbotto viene esposto in mostre, gallerie, festival e nelle sale delle maggiori esposizioni internazionali. Non più funzionale, sembra essere diventato un attrattore estetico per numerosi artisti che lo presentano in diverse forme.

Un caso noto è il lavoro di Ai Weiwei che ha dedicato alcune installazioni ai giubbotti di salvataggio: la monumentale *Safe Passage* realizzata nel 2016 a Berlino²⁰, con 14.000 giubbotti che ricoprivano le colonne del Konzerthaus, poi riproposta nel 2020 presso il Minneapolis Institute of Art, con 2.400 giubbotti; l'installazione

F-Lotus, del 2016, composta da 1.500 giubbotti che galleggiavano sul laghetto del Castello Belvedere di Vienna; nel 2017, *Soleil Levant* in cui 3.500 giubbotti erano incastri nelle finestre del Kunsthall Charlottenborg a Copenaghen; e infine *Life Jackets* a Quebec City con 2.000 giubbotti che ricoprivano o le mura della fortificazione Royal Battery, nel 2022. Secondo le dichiarazioni dell'artista, i giubbotti arancioni da lui utilizzati provengono tutti dalle spiagge dell'isola di Lesbo. Questi resti abbandonati del percorso migratorio vengono ripresentati e montati in una scenografia coreografica di segni che collidono in modo provocatorio e paradossale con i luoghi storici delle città. Monumentalizzati per moltiplicazione, i giubbotti, interrompono lo spazio pubblico e la quotidianità urbana, contaminandone l'architettura europea.

Seppur diversa dal caso di Büchel, che rifiuta di firmare e definire opera *Barca Nostra* lavorando sull'accostamento iperbolico di contesti, la pratica di Weiwei suscita un simile malessere. Anche alla critica. In particolare, le sue opere sul naufragio sono al centro di un fervido dibattito sull'estetizzazione e sull'appropriazione di tale trauma. E mentre alcuni arrivano ad accusarlo di «colonialismo emotivo» (Jones 2016), altri si interrogano sul suo operato: «È possibile offrire un'arte commemorativa eticamente consapevole senza almeno sfiorare l'appropriazione?» (Marciniak 2017). E proprio di commemorazione si tratta, nel caso delle opere create con i giubbotti di salvataggio, come lo stesso Weiwei dichiara. Un'ostensione monumentale dell'oggetto migratorio che disponga materialità per un lutto pubblico, politicamente negato o nascosto. Una negoziazione dell'aporia del lutto (Cohr Arffmann C. 2017). Un'incarnazione fisica del *grief-activism* (Stierl 2016) che inquadra l'oggetto migratorio come strumento politico per contrastare la

19 Cfr. s.a. 2022, *Epimonia, le label qui transforme les gilets de sauvetage des réfugiés en vêtements*, in «La Dépeche», 24 giugno 2022. <https://www.ladepeche.fr/2022/06/24/epimonia-le-label-qui-transforme-les-gilets-de-sauvetage-des-refugiés-en-vêtements-10394068.php> consultato il 18 ottobre 2024

20 Solo qualche mese prima di installare la sua opera monumentale *Safe Passage*, Ai Weiwei aveva ritirato la sua esposizione *Ruptures* dal Fauschou Fondation di Copenhagen, per protestare contro l'approvazione da parte del parlamento danese di una norma che autorizzava la polizia a confiscare i beni di valore dei richiedenti asilo per contribuire alle spese del loro mantenimento nel Paese, e che estendeva il periodo di attesa per il ricongiungimento familiare.

de-individualizzazione dei migranti ridotti a numeri (Barry 2019). Benché parte della critica performativa consideri, al contrario, il rischio di oggettivazione e cancellazione del soggetto, proprio nella monumentalizzazione estetica di oggetti segnalatori di un corpo assente (Jeffers 2025).

Weiwei è stato uno dei primi e tra i più noti artisti ad usare l'involucro giubbotto di salvataggio come oggetto di performatività artistica e politica. Insieme a lui, anche Banksy, che, oltre a una serie di opere figurative sul tema (*Mediterranean Sea View* del 2017 e *The Migrant Child* del 2019), realizza due opere con giubbotti abbandonati sulle spiagge del Mediterraneo²¹. Per la prima, *Welcome Mat* (2019), produce una serie di zerbini cuciti a mano con il tessuto di giubbotti di salvataggio, destinando il ricavato delle vendite a rifugiati nei campi in Grecia. Qui, l'oggetto salvagente che compone la scritta 'Welcome' sarà utilizzato per pulirsi le scarpe, in una provocatoria materializzazione della nozione di accoglienza. La seconda opera è una performance che ha avuto luogo al festival di Glastonbury, in Inghilterra, nel giugno del 2024²². Qui, poco dopo una performance di Marina Abramović, a sorpresa, durante il set della band punk *Idles*, appare tra la folla un gommone carico di manichini con giubbotti di salvataggio, sospinto da un gioco di *crowdsurfing* verso il palco (Casanova 2024). L'atto inatteso di *guerilla art* è rivendicato da Banksy su Instagram, in aperta condanna alle politiche portate avanti dal governo britannico di Rishi Sunak nei confronti dei richiedenti asilo che arrivano nel Regno Unito, spesso, a bordo di piccoli gommoni.

Oltre all'opera di Banksy e Weiwei, negli ultimi anni, l'utilizzo del giubbotto di

salvataggio (e non la sua rappresentazione) si è diffuso attraverso linguaggi estetici propri a una dimensione di commercio ed economia dell'arte. A causa della sua sovraesposizione mediatica, quest'oggetto sconta oggi un'ipervisibilità estetizzata e artistico-performativa che inizia a essere oggetto di una riflessione critica (Tyrikos-Ergas 2018), sottolineandone il rischio di un effetto maschera che appiattisce il migrante in una figura astratta, un fantasma massificato e oggettivizzato (Vilela 2020). Siamo ormai lontani da quando Papa Francesco, nel 2016, sollevava davanti ai media il giubbotto di una bambina annegata a Lesbo, in un atto liturgico che trasformava ritualmente un oggetto ordinario in reliquia cristiana e metamorfizzava una tecnologia che accompagna il corpo morente, in croce contemporanea. La carica e il portato militante che avevano caratterizzato le prime apparizioni estetiche del giubbotto di salvataggio nel mondo dell'arte (così come delle brillanti coperte isothermiche di Christian Boltanski)²³ si sono indeboliti progressivamente attraverso il loro moltiplicarsi rappresentativo. Molta parte dell'iconografia del gilet e degli oggetti di naufragio migratorio è ormai affine al «border spectacle»²⁴ (De Genova 2013) che trasforma i luoghi di sbarco o di naufragio in palcoscenici mediatici drammatizzati per un pubblico globale.

4. CONCLUSIONI: OGGETTI (R)ACCOLTI E CORPI RIFIU(TA)TI

Nello scivoloso disequilibrio tra rifiuto, reliquia, vestigia, emblema e simbolo, i resti di naufragio sono conservati e metamorfizzati all'interno di quelle stesse frontiere in cui i corpi, che li possedevano

21 Sulla pratica militante di Banksy nell'ambito del salvataggio in mare si veda anche il lavoro di Emma Cox (2023) sull'attivismo dell'artista e il suo finanziamento della nave da soccorso *Louise Michel*.

22 Ispirato ai movimenti contro-culturali degli anni 1960, il Festival di Glastonbury è uno degli eventi di rilievo per le arti performative contemporanee.

23 L'artista Christian Boltanski ha utilizzato in maniera potente ed evocativa le coperte isothermiche di primo soccorso che avvolgono i migranti naufraghi o appena sbarcati. La sua opera *Volver* (2017), presentata al MAMbo di Bologna, è una montagna piramidale di 7 metri, miraggio d'oro e di luce che, a uno sguardo ravvicinato, si rivela composta interamente da coperte d'emergenza, sudari contemporanei. Il titolo dell'opera *Volver*, ovvero 'ritornare' in spagnolo, richiama il famoso tango di Carlos Gardel del 1934. Boltanski ripropone l'oro delle coperte isothermiche in un'installazione altrettanto raffinata ed evocativa, nel 2019, per il padiglione organizzato dall'UNHCR a Venezia *Rothko in Lampedusa*.

24 Il 'border spectacle' riduce anche le persone migranti a massa de-individualizzata e razzializzata, la cui 'illegalità' è percepita come una rappresentazione 'naturale', grazie allo 'spettacolo delle violazioni delle frontiere' dalla forte performance mediatica (De Genova 2002, 2013).

e utilizzavano, non vengono accolti né raccolti. Spettro di un corpo scomparso nei fondali mediterranei, nei deserti africani, nei boschi balcanici, l'oggetto è ammesso e incluso in maniera ecumenica, destinato a farne le veci, a sopperire a quell'assenza. L'oggetto sineddoche della migrazione è un surrogato dell'assente che «performa sia sé stesso che i personaggi che rappresenta» (Martin 2006, 10). Tanto più che, come Yana Meerzon segnala:

il corpo del migrante resta sfuggente e difficile da rappresentare senza cadere in palesi stereotipi, oggettivazioni, o addirittura nell'ulteriore vittimizzazione di un soggetto già vulnerabile. Questa difficoltà nella rappresentazione costringe a mettere in discussione gli impatti politici, sociali o filosofici dell'attivismo performativo e a considerare l'inutilità, le opportunità perse e le delusioni spesso associate ad essi (Meerzon 2020).

Certo, la presentazione degli oggetti di corpi scomparsi posiziona lo spettatore in uno sguardo relazionale che rimanda alla corporalità della persona che li utilizzava. Anche in quei dispositivi che si servono della mera esposizione-osservazione si attua un atto performativo, dal momento che l'oggetto e la sua memoria aprono uno spazio di dialogo, un *in-betweenness* (Schechner 1985) che rimanda a un corpo scomparso, negato, negletto. L'utilizzo di processi di materializzazione suscita empatia percettiva (Bishop 2005), come dimostra la diffusa pratica di circolazione, nel Contemporaneo, di tracce oggettuali di corpi scomparsi senza lasciare salma e che diventano oggetto di pratiche artistiche, espositive e testimoniali: esempi emblematici ne sono il trattamento degli oggetti appartenuti alle vittime dei lager concentrazionari nazisti o ai *desaparecidos* argentini.

Ma il caso degli oggetti lasciati dalle vittime dei transiti migratori è attraversato da problematiche altresì più complesse, e apparentemente irrisolvibili, anche a causa della sincronia tra la loro produzione e lo sguardo dell'osservatore-testimone. Non storicizzati, e tanto meno consolatori, perché in continua generazione sotto gli occhi dell'osservatore coevo, provocano l'emersione di un fantasma immaginario acquattato nelle pieghe della coscienza

contemporanea. Un dettaglio non trascurabile nella narrazione del presente.

Qualunque sia il grado di queste operazioni che inseriscono gli oggetti migratori nella scena dello sguardo culturale contemporaneo (anche rispondendo a una pressione sempre più imperante dell'arte sociale), il loro potenziale estetico di sovversione è scritto e diretto da osservatori coerenti con la società che viene chiamata in causa. Nella soglia performativa e concettuale del transito migratorio (Ruffini 2023) e del *border spectacle* (De Genova 2013), gli oggetti rischiano di essere utilizzati come scenografia di uno *shipwreck spectacle*. Una riproduzione fedele dell'immaginario del naufragio visto da occhi europei ed eurocentrici. Fatto per lo più di oggetti che restano. Mentre l'occhio di chi naufraga vede un altro taglio prospettico. Che non coinvolge coperte isotermitiche, né giubbotti. Ma acqua.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alexandre-Garner C. e A. Galitzine-Loumpet (a cura di) 2020, *L'objet de la migration, le sujet en exil*, Presses universitaires de Nanterre, Nanterre.
- Angerame N. D. 2024, *L'incredibile mostra di Christoph Büchel alla Fondazione Prada di Venezia*, in «Artribune», 12 giugno 2024, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2024/06/christoph-buchel-fondazione-prada-veneziah/> consultato il 19 ottobre 2024
- Barry K. 2019, *Art and materiality in the global refugee crisis: Ai Weiwei's artworks and the emerging aesthetics of mobilities*, in «Mobilities», 14(2): 204-217.
- Bernard-Nouraud P. 2022, *Installer les spectres. Notes sur Barca Nostra de Christoph Büchel* in «Marges», n 34(1): 32-46. <https://doi.org/10.4000/marges.2860>.
- Bishop C. 2005, *Installation Art: A Critical History*, Tate Gallery pubn, Londra.
- Butler J. 2007, *Torture and the Ethics of Photography* in «Environment and Planning: Society and Space», 25: 951-966.
- Casanova M. 2024, *Metti un venerdì al Glastonbury, Marina Abramovic e Banksy...*, in «Artuu», 1 luglio 2024 <https://www.artuu.it/metti-un-venerdi-al-glastonbury-marina-abramovic-e-banksy/> consultato il 19 ottobre 2024
- Cascone S. 2020, *Christoph Büchel's Migrant Ship Sparked Outrage at the 2019 Venice Biennale* in «Artnet», 2 dicembre 2020.

- Cattaneo C. 2018, *Naufraghi senza volto*, Raffaello Cortina, Milano.
- Chiodi S. 2024, *Il lato oscuro del capitale. Christoph Büchel a Venezia*, «Antinomie», 11 novembre 2024, <https://antinomie.it/index.php/2024/11/11/il-lato-oscuro-del-capitale-christoph-buchel-a-venezia/> consultato il 24 ottobre 2024
- Cohr Arffmann C. 2017, *Giubbotto di salvataggio o di morte. The Jacket of Life or Death* in «IN_BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura», 8(12), 174-183. <https://inbo.unibo.it/article/view/7866/8179> consultato il 25 ottobre 2024
- Comitato 3 ottobre, *Le vittime di Cutro hanno diritto a una degna sepoltura e i familiari a un luogo in cui piangerle*, «Il Fatto Quotidiano», 4 Marzo 2023. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2023/03/04/le-vittime-di-cutro-hanno-diritto-a-una-degna-sepoltura-e-i-familiari-ad-un-luogo-in-cui-piangerli/7085499/> consultato l'11 ottobre 2024
- Comitato 18 aprile, *Comunicato stampa*, 18 dicembre 2017. <https://www.rsu.unimi.it/?p=1131> consultato l'11 ottobre 2024
- Cox E. 2023, *To come between: Refugees at sea, from representation to direct action*, in Y. Meerzon, S. Wilmer (a cura di) *The Palgrave Handbook of Theatre and Migration*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-20196-7_46
- De Genova N. 2013, *Spectacles of migrant 'illegality': the scene of exclusion, the obscene of inclusion* in «Ethnic and Racial Studies», 36(7): 1180-1198. <https://doi.org/10.1080/01419870.2013.783710>
- De León J. 2013, *Undocumented migration, use wear, and the materiality of habitual suffering in the Sonoran Desert* in «Journal of Material Culture» 18(4): 321-45. <https://doi.org/10.1177%2F1359183513496489>
- De León J. 2015, *The Land of Open Graves: Living and Dying on the Migrant Trail*, University of California Press, Oakland, California.
- Delle Donne M. 2004, *Un cimitero chiamato Mediterraneo: per una storia del diritto d'asilo nell'Unione Europea*, DeriveApprodi, Roma.
- Glauner M. 2019, *Our boat. Christoph Büchel's Strategies of Subversive Affirmation*. 25 luglio 2019, <https://maxglauner.com/2019/07/25/our-boat-christoph-buechels-strategies-of-subversive-affirmation/> consultato il 19 dicembre 2025
- Grotti V. e M. Brightman 2021, *Hosting the Dead: Forensics, Ritual and the Memorialization of Migrant Human Remains in Italy*, in V. Grotti e M. Brightman (a cura di) *Migrant Hospitalities in the Mediterranean*, Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-56585-5_4 consultato il 19 dicembre 2025
- Harman G. 2024, *Ontologia Orientata agli Oggetti. Una nuova teoria del tutto*, Carbonio, Milano.
- Inke A. e S. Sasse 2006, *Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance*, in Irwin (a cura di), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, MIT Press.
- Jeffers A. 2025, *Displaying the Clothing of Refugees and Migrants: Performing Tragedy and Justice*. «Contemporary Theatre Review», 35(1): 17-34. <https://doi.org/10.1080/10486801.2025.2486958>
- Jones J. 2016, *Ai Weiwei is making a feature film: I'm worried* in «The Guardian», 3 maggio 2016.
- Latour B. 2005, *Il culto moderno dei fatticci*, Meltemi, Roma.
- Marciniak K. 2017, «Opening A Certain Poetic Space»: What Can Art Do for Refugees?, «Media Fields Journal», n. 12.
- Martin C. 2006, *Bodies of Evidence* in «The Drama Review», 50 (3): 8-15
- Mazzara F. 2020, *The Role of Art in Subverting the "Ungrievability" of Migrant Lives* in «PARSE» n 10: 1-18.
- Mazzara F. 2019, *Reframing Migration: Lampedusa, Border Spectacle and Aesthetics of Subversion*. Peter Lang, Oxford.
- Mbembe A. 2011, *Necropolitica, Ombre Corte*, Bologna.
- M'charek A. e S. Casartelli 2019, *Identifying dead migrants: forensic care work and relational citizenship*, in «Citizenship Studies», 23,7: 738-757. DOI:10.1080/13621025.2019.1651102
- Meerzon Y. 2020, *Precarious Bodies in Performance Activism and Theatres of Migration*, in Y. Meerzon, D. Dean e D. McNeil (a cura di.), in *Migration and Stereotypes in Performance and Culture*, Palgrave: 21-38.
- Mirabelli A. 2020, *Perché Barca Nostra di Christoph Büchel deve essere salvata*, in «Artribune», 28 novembre 2020 <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/11/barca-nostra-christoph-buchel-appello/> consultato il 20 ottobre 2024.
- Nicolosi G. 2016, *Lampedusa. Corpi, immagini e narrazioni dell'immigrazione*. FrancoAngeli, Milano.
- Pezzani, L. 2020, *Forensic Oceanography. Tracing Violence Within and Against the Mediterranean Frontier's Aesthetic Regime* in K. Lynes, T. Morgenstern and I. Alan Paul (a cura di), *Moving Images Mediating Migration as Crisis*, Transcript, Bielefeld: 95-126.

- Piscitelli V. et al. 2016, *Italy's Battle to Identify Dead Migrants* in «The Lancet Global Health», 4 (8).
- Ruffini R. 2023, *Playing in the Camps: Performative Practices in the Migrant Camps of Southern Italy* in «Arts», 12-72.
- Ruffini R. 2025, *The Parable of the Hero-Refugee and the Narrative of the Deserving Migrant on the Italian Stage*, in «European Journal of Theatre and Performance (EJTP)», 7(1): 106-145. <https://ejtp.eu/article/view/42830>
- Ruiz C. 2019, *We've chosen the best of the art in Venice, now here's the worst*, in «The art newspaper», 10 Maggio 2019. <https://www.theartnewspaper.com/2019/05/10/weve-chosen-the-best-of-the-art-in-venice-now-heres-the-worst> 20 ottobre 2024.
- Rygiel K. 2016, *Dying to Live: Migrant Deaths and Citizenship Politics along European Borders: Transgressions, Disruptions, and Mobilizations* in «Citizenship Studies», 20: 545-560. doi:10.1080/13621025.2016.1182682
- Scabia G. 2024, *Marco Cavallo. Una storia di teatro e cura*, Meltemi, Milano.
- Schechner R. 1985, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press.
- Schechner R. 2013, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge.
- Simeone M. F. 2020, *La Barca Nostra di Christoph Büchel rischia di scomparire per sempre*, «Exibart», 25 novembre 2020. <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/barca-nostra-christoph-buchel-rischio-demolizione/> 20 ottobre 2024.
- Star S. L. e J. R. Griesemer 1989, *Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39*, in «Social Studies of Science SAGE», 19(3): 387-420.
- Stierl, M. 2016, *Contestations in death-the role of grief in migration struggles*. «Citizenship Studies», 20 (2): 173-191. doi:10.1080/13621025.2015.1132571
- Stock A. 2019, *The privileged, violent stunt that is the Venice Biennale boat project* in «Mada Masr», Maggio 2019.
- Tyrikos-Ergas G. 2018, *Orange life jackets: Materiality and narration in Lesbos, one year after the eruption of the "refugee crisis"* in Y. Hamilakis (a cura di), *The New Nomadic Age: Archaeologies of forced and undocumented migration*, Equinox, Sheffield: 121-6.
- Vilela E. 2020, *Métamorphoses de l'absence. Le gilet de sauvetage* in C. Alexandre-Garner, Corinne e A. Galitzine-Loumpet (a cura di), *L'objet de la migration, le sujet en exil*, Presses universitaires de Nanterre, Nanterre.
- Yi-Neumann F., A. Lauser, A. Fuhse e P. Bräunlein (a cura di) 2022, *Material Culture and (Forced) Migration. Materialising the transient*, UCL Press, University College London.
- Weber L. 2010, *Knowing-and-Yet-Not-Knowing about European Border Deaths*, in «Australian Journal of Human Rights», 15 (2): 35-58. doi:10.1080/1323238X.2010.11910870
- s.a. 2015, *British Museum boss MacGregor leaves Lampedusa cross*, in «BBC», 18 dicembre 2015 <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-35120004> consultato l'11 ottobre 2024.
- s.a. 2016, *Naufragio aprile 2015: nel relitto 250-300 corpi; spesi 9,5 milioni*, in «Agi», 30 giugno 2016, <https://www.agi.it/cronaca/news/2016-06-30/naufragio-aprile-2015-nel-relitto-250-300-corpi-spesi-9-5-milioni-904350/> consultato il 20 ottobre 2024.
- s.a. 2016, *Recupero vittime naufragio, Giovanardi: Il governo giustificò quei 9,5 milioni di euro*, in «La Repubblica», 1 luglio 2016 <https://www.repubblica.it/politica/2016/07/01/news/naufragio-interpellanza-giovanardi-143212000/> consultato il 20 ottobre 2024.
- s.a. 2022, *Epimonia, le label qui transforme les gilets de sauvetage des réfugiés en vêtements*, in «La Dépeche», 24 juin 2022. <https://www.ladepeche.fr/2022/06/24/epimonia-le-label-qui-transforme-les-gilets-de-sauvetage-des-refugies-en-vetements-10394068.php> consultato il 18 ottobre 2024
- s.a. 2023, *Naufragio migranti, a Cutro in mille alla via crucis con la croce ricavata dal legno del relitto* in «Rai News.it», 5 marzo 2023. <https://www.rainews.it/articoli/2023/03/naufragio-migranti-a-cutro-la-via-crucis-con-la-croce-realizzata-con-il-legno-del-relitto-c156edfo-6bdb-4378-a0a7-882d673a960a.html> consultato l'11 ottobre 2024