

TRAINING A LAZY EYE:
PERIPHERAL VISION IN ARMINIO'S *TERRACARNE* (2011) AND ROSI'S *FUOCOAMMARE* (2016)

CORRIGIENDO UN OJO VAGO:
VISIÓN PERIFÉRICA EN *TERRACARNE* (2011) DE ARMINIO Y EN *FUOCOAMMARE* (2016) DE
ROSI

Dr. Alberto Godioli
Universidad de Groninga, Groninga, Países Bajos
a.godioli@rug.nl

Recibido el 28 de septiembre de 2017
Aceptado el 3 de abril de 2018

Resumen

Este ensayo se enfoca en dos obras altamente representativas sobre el sur de Italia: el libro de Franco Arminio *Terracarne* (2011) y el filme documental de Gianfranco Rosi *Fuocoammare* (2016). El primero es principalmente una exploración de pueblos abandonados en la Campania rural y otras regiones meridionales de Italia, mientras que el segundo captura la vida en la isla siciliana de Lampedusa, uno de los puntos de acceso principales hacia Europa de los migrantes que viajan desde África del Norte. A pesar de enfocarse en sujetos muy distintos, estas dos obras comparten una serie de características significativas, incluyendo su ausencia de un compromiso político directo y explícito; aunque a la vez, ambas obras se caracterizan por un fuerte (aunque indirecto) valor político, el cual se encuentra en sus intentos de crear – como diría Rancière – “nuevas configuraciones entre lo visible y lo invisible”. El presente artículo investiga el rol de la visión y la visualidad en las obras de Arminio y Rosi, con particular énfasis en cómo se utiliza la “visión

Abstract

This paper focuses on two highly representative works about Southern Italy – Franco Arminio's book *Terracarne* (2011) and Gianfranco Rosi's documentary film *Fuocoammare* (2016). The former is mostly an exploration of abandoned rural villages in Campania and other Southern regions; the latter captures life on the Sicilian island of Lampedusa, one of the main access points to Europe for migrants travelling from Northern Africa. Despite dealing with very different subjects, these two works share a series of significant features, including their lack of direct, explicit political engagement; at the same time, both works are characterized by a strong (if less direct) political value, which lies in their attempt to create – as Rancière would put it – ‘new configurations between the visible and the invisible’. The present article investigates the role of vision and visuality in Arminio's and Rosi's works, with particular regard to how ‘peripheral vision’ (Peeren, Stuit and Van Weyenberg, 2016) is used to redefine the very notion of periphery, by undermining

periférica" (Peeren, Stuit y Van Weyenberg, 2016) para redefinir la noción misma de periferia, al cuestionar algunos supuestos ampliamente aceptados y al adoptar una nueva perspectiva sobre los temas de infrapoblación rural (Terracarne) y migración (Fuocoammare). En la sección final de este ensayo, se discutirán los nuevos paradigmas visuales propuestos por Rosi y Arminio a la luz del debate actual acerca del "regreso de lo Real" y el fin del posmodernismo.

Palabras clave: Rosi, Arminio, *Fuego en el Mar*, migración, espectralidad, posmodernismo, nuevo realismo, Calvino, visualidad.

Nota sobre idiomas:

Versión en inglés original del autor; versión en castellano traducida por Daniel Caro.

Note on languages:

Original English version by the author; Spanish version translated by Daniel Caro.

Nota sobre citas:

A menos que así se indique, todas las citas han sido traducidas por Daniel Caro.

Note on citations:

All citations translated by Daniel Caro, unless noted.

Cómo citar este artículo – How to cite this article:

Godioli, A. (2018). "Corrigiendo Un Ojo Vago: Visión Periférica En *Terracarne* (2011) De Arminio Y En *Fuocoammare* (2016) De Rosi", en *Perspectivas de la Comunicación*, Vol 11, N° 1. pp. 57-93.

commonly held assumption and by adopting a new perspective on the topics of rural depopulation (*Terracarne*) and migration (*Fire at Sea*). In the final section of this paper, the new visual paradigms promoted by Rosi and Arminio will be discussed in the light of the ongoing debate on the 'return of the Real' and the end of postmodernism.

Keywords: Rosi, Arminio, *Fire at Sea*, migration, spectrality, postmodernism, new realism, Calvino, visuality.

Introducción

Este ensayo examinará dos obras que de variadas formas se enfocan en la periferia meridional de Italia (y de Europa): *Terracarne: Viaggio nei paesi invisibili e nei paesi giganti del Sud Italia* [Tierracarne: viaje a lo invisible y a los pueblos gigantes del sur de Italia] (2011) de Franco Arminio y *Fuocoammare* [Fuego en el Mar] (2016) de Gianfranco Rosi. El primero es uno de los principales ejemplos de un género que ha estado creciendo de manera significativa en la literatura italiana reciente – a saber, un texto que se centra en la exploración de uno o más lugares combinando literatura de viajes, etnografía, ensayismo y prosa lírica¹. En particular, *Terracarne* es una colección de textos cortos acerca de los pueblos rurales y de ciudades más grandes deshabitadas a causa de la modernización en Basilicata, Campania, Apulia, Molise y Abruzzo; a lo largo del texto el autor define su método personal de observación, al cual irónicamente etiqueta en términos paracientíficos como *paesologia* (un neologismo traducible más o menos como "rurarología"). Por otra parte, *Fuocoammare* es un filme documental acerca de la isla de Lampedusa (Sicilia), el principal punto de acceso a Europa para los migrantes que abandonan África del Norte; aproximadamente la mitad del filme cubre el rescate y detención de

Introduction

This paper will examine two works variously focusing on Italy's (and Europe's) Southern periphery: Franco Arminio's *Terracarne: Viaggio nei paesi invisibili e nei paesi giganti del Sud Italia* [Earth-flesh: Journey to the invisible and the giant villages of Southern Italy] (2011) and Gianfranco Rosi's *Fuocoammare* [Fire at Sea] (2016). The former is one of the main examples of a genre that has been growing significantly in recent Italian literature – namely a text centred on the exploration of one or more places, combining travel writing, ethnography, essayism and lyrical prose.⁵ In particular, *Terracarne* is a collection of short texts on depopulated rural villages and bigger towns defaced by modernization in Basilicata, Campania, Puglia, Molise, and Abruzzo; throughout the text, the author defines his personal method of observation, which he ironically labels in para-scientific terms as *paesologia* (a neologism roughly translatable as 'ruralogy'). *Fuocoammare*, instead, is a documentary film on the island of Lampedusa (Sicily), the main access point to Europe for migrants leaving from Northern Africa; approximately half of the film follows the rescuing and apprehension of migrants, while the other half documents the everyday life of the islanders. Rosi's film received wide international acclaim, and was the first documentary ever to be awarded

¹ Para una discusión más amplia de este tipo de texto, cf. Godioli, 2017, Baldi, 2014 y Papotti, 2014.

⁵ For a broader discussion of this text type, cf. Godioli, 2017, Baldi, 2014 and Papotti, 2014.

los migrantes, mientras que la otra mitad documenta la vida diaria de los habitantes de la isla. El filme de Rosi ha sido aclamado a nivel internacional y fue el primer documental en la historia en recibir el Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín.

Aparte de su enfoque en las áreas periféricas, ambas obras comparten un escepticismo similar acerca de las declaraciones políticas explícitas. 'Non ho idee generali da spacciare' [No tengo ninguna idea general que impartir], escribe Arminio en las primeras páginas de *Terracarne* (Arminio, 2011; 10);² De la misma manera, Rosi rechaza abiertamente la idea de impartir algún mensaje general a través de sus obras: 'La gente da un documentario si aspetta informazioni, il procedere per tesi, tipico dei documentari americani. Io faccio il lavoro opposto. In un mondo sommerso dalle informazioni, io punto sulle emozioni' [La gente espera información de un documental, la argumentación a través de tesis que es típica de los documentales americanos. Yo hago lo opuesto. En un mundo sobrecargado de información, yo apunto a las emociones] (Rosi, 2016b: web). Sin embargo, aunque ambas evitan el *engagement* directo, tanto *Terracarne* como *Fuocoammare* comparten una postura política menos obvia, la cual yace principalmente en su cuestionamiento de los supuestos predominantes acerca de centro y periferia, al igual que en su intento de

the Golden Bear at the Berlin Film Festival.

In addition to their focus on peripheral areas, both works share a similar skepticism towards explicit political statements. 'Non ho idee generali da spacciare' [I don't have any general ideas to impart], writes Arminio in the first pages of *Terracarne* (Arminio, 2011: 10);⁶ likewise, Rosi openly refuses the idea of asserting any general message through his works: 'La gente da un documentario si aspetta informazioni, il procedere per tesi, tipico dei documentari americani. Io faccio il lavoro opposto. In un mondo sommerso dalle informazioni, io punto sulle emozioni' [People expect information from a documentary, the kind of thesis-driven argumentation that is typical of American documentaries. I do the opposite. In a world overwhelmed by information, I rely on emotions] (Rosi, 2016b: web). While avoiding direct *engagement*, however, both *Terracarne* and *Fuocoammare* share a less obvious political stance, which mainly lies in their questioning of predominant assumptions about centre and periphery, as well as in their attempt to challenge the perceptual habits of the reader or viewer. The first part of this paper will analyse Rosi's and Arminio's

² Acerca de la falta de un *engagement* explícito en el nuevo ensayismo italiano, cf. Gatta, 2016.

⁶ On the lack of explicit *engagement* in new Italian essayism, cf. Gatta, 2016.

desafiar los hábitos perceptuales del lector o espectador. La primera parte de esta publicación analizará como Rosi y Arminio repiensen la noción de periferia, con énfasis especial en el valor epistemológico asignado por ambos autores a lo que puede ser definido como 'visión periférica' (Peeren, Stuit y Van Weyenberg, 2016); la segunda y tercera parte discutirán el rol específico de la visualidad e invisibilidad en ambas obras, a la luz de las nociones de Rancière de considerar a la política como la invención de 'nuevas configuraciones entre lo visible y lo invisible' (Rancière, 2010: 139).

Repensando la Periferia

La materia de estudio de *Terracarne* es dividida por el autor en dos subgrupos: 'I paesi hanno due malattie. Quelli più piccoli hanno una malattia anginosa, con le vene che si restringono e poi si chiudono. Quelli più grandi hanno una malattia da dilatazione, come se fossero dissanguati da un aneurisma' [Los pueblos tienen dos tipos de enfermedades. Los más pequeños sufren de una enfermedad anginal, sus venas se encogen y eventualmente se cierran. Los más grandes tienen una enfermedad de dilatación, como si estuviesen siendo desangrados por un aneurisma] (Arminio, 2011: 196). Arminio denomina a estas dos categorías "pueblos invisibles" y "pueblos gigantes" respectivamente; cada una encarna la idea de periferia de una manera específica. A pesar de su posición aparentemente marginal, los pueblos gigantes distan mucho de ser inmunes a la globalización neoliberal y su 'delirio della crescita'

rethinking of the notion of periphery, with particular regard to the epistemological value assigned by both authors to what can be defined as 'peripheral vision' (Peeren, Stuit and Van Weyenberg, 2016); the second and third parts will discuss the specific role of visuality and invisibility in both works, in the light of Rancière notion of politics as the invention of 'new configurations between the visible and the invisible' (Rancière, 2010: 139).

Rethinking the Periphery

The subject matter of *Terracarne* is divided by the author in two sub-groups: 'I paesi hanno due malattie. Quelli più piccoli hanno una malattia anginosa, con le vene che si restringono e poi si chiudono. Quelli più grandi hanno una malattia da dilatazione, come se fossero dissanguati da un aneurisma' [Villages have two kinds of disease. The smaller ones suffer from an anginal disease, their veins shrink and eventually shut. The bigger ones have a dilation disease, as if they were being bled dry by an aneurysm] (Arminio, 2011: 196). These two categories are labelled by Arminio as 'invisible villages' and 'giant villages' respectively; either one embodies the idea of periphery in a specific way. Despite their seemingly marginal position, giant villages are far from being immune to neoliberal globalization and its 'delirio della crescita' [growth frenzy] (Arminio, 2011: 243); the unsustainable, chaotic development that is defacing towns

[delirio de crecimiento] (Arminio, 2011: 243); el desarrollo insostenible y caótico que desfigura a ciudades como Gragnano es visto por Arminio como 'la prova che la strada della modernizzazione non ha spazio' [la prueba de que la modernización es un camino sin salida] (Arminio, 2011: 219). En resumen, los pueblos gigantes son un recordatorio viviente del lado oscuro del progreso capitalista; son réplicas empobrecidas y disfuncionales del centro, los productos de desecho de la globalización –y de manera bastante literal, ya que muchos de estos pueblos son utilizados como vertederos al aire libre para los desechos provenientes de toda Europa (Arminio, 2011: 185, 197-198, 250). Por el contrario, los pueblos invisibles han permanecido intactos ante la globalización y el delirio de crecimiento: representan 'il Sud che non crede alla pagliacciata del progresso, il Sud dei cani randagi, dei vecchi seduti sulle scale, [...] ugualmente lontano dall'Europa e dall'Africa' [el Sur que no cree en la payasada del progreso, el Sur de los perros callejeros, de los viejos sentados en las escaleras, [...] igualmente alejado de Europa y de África] (Arminio, 2011: 61). En contraste explícito con la velocidad insostenible de la modernización, estos pequeños pueblos despoblados son una tierra de pereza ('terra di accidia', Arminio, 2011: 286) y de lentitud, donde los ancianos son la única presencia humana remanente: 'la scena è tutta degli anziani' [el escenario es de los ancianos], 'andare in certi paesi è come visitare un reparto di geriatria all'aria aperta' [ir a ciertos pueblos es como visitar un departamento de geriatría al

like Gragnano is seen by Arminio as 'la prova che la strada della modernizzazione non ha spazio' [modernization is a dead-end street] (Arminio, 2011: 219). In short, giant villages are a living reminder of the dark side of capitalistic progress; they are impoverished, dysfunctional replicas of the centre, the waste product of globalization – and quite literally so, since many of these towns are used as open-air landfills for waste coming from all over Europe (Arminio, 2011: 185, 197-198, 250). On the contrary, invisible villages have been left untouched by globalization and the growth frenzy: they represent 'il Sud che non crede alla pagliacciata del progresso, il Sud dei cani randagi, dei vecchi seduti sulle scale, [...] ugualmente lontano dall'Europa e dall'Africa' [the South that does not believe in the tomfoolery of progress, the South of stray dogs, of old men sitting on the stairs, equally remote from both Europe and Africa] (Arminio, 2011: 61). In explicit contrast to the unsustainable speed of modernization, these depopulated small villages are a land of sloth ('terra di accidia', Arminio, 2011: 286) and of slowness, where elderly people are the only human presence left: 'la scena è tutta degli anziani' [the elderly hold the stage], 'andare in certi paesi è come visitare un reparto di geriatria all'aria aperta' [going to certain villages is like visiting an open-air geriatrics department] (Arminio, 2011: 156, 171).

Indeed, Arminio's representation of Italy's invisible villages taps into the cultural association between the periphery and the 'decrease of speed', as opposed to a 'metropolis characterized by anxiety, fear, and

aire libre] (Arminio, 2011: 156, 171).

Ciertamente, la representación de Arminio de los pueblos invisibles de Italia apela a la asociación cultural entre la periferia y la 'disminución de velocidad', en oposición a una 'metrópolis caracterizada por la ansiedad el miedo y la inquietud' (Brennan, 2005: 118) – un concepto que es destacado a través del primer plano a un caracol al final del documental de Arminio *Di mestiere faccio il paesologo* [Soy un ruralólogo de oficio], el cual acompañó la publicación de *Terracarne* el 2011 (Arminio y D'Ambrosio, 2011). Al mismo tiempo, esto no significa necesariamente que estos pueblos vacíos son lugares estancados y carentes de futuro destinados a desaparecer. Paradójicamente, su notable retraso puede sentar las bases para un futuro alternativo y sanar a Europa de la crisis generada por un desarrollo neoliberal insostenible:

In una piccola provincia la gente pensa che la storia si produca altrove. Si aspetta che arrivi una scossa da un centro che non c'è più. Io giro per i paesi per vedere i segni della peste e anche quelli di una futura guarigione. [...] Viviamo in un continente fermo, la nostra particolare fortuna è che siamo ai margini di questo continente. Il veleno che ha bloccato il sistema Europa non ci ha raggiunto del tutto. (Arminio, 2011: 125)

[En una provincia pequeña la gente piensa que la historia se produce en otra parte. Se espera una conmoción proveniente de un centro que ya no existe más. Camino a través de estos pueblos

restlessness' (Brennan, 2005: 118) – a concept that is foregrounded by the close-up of a snail at the end of Arminio's documentary *Di mestiere faccio il paesologo* [I am a ruralologist by trade], which accompanied the publication of *Terracarne* in 2011 (Arminio and D'Ambrosio, 2011). At the same time, this does not necessarily mean that these empty villages are futureless, stagnant places doomed to disappear. Paradoxically, their ostensible backwardness can set the basis for an alternative future, and heal Europe from the crisis generated by unsustainable neoliberal development:

In una piccola provincia la gente pensa che la storia si produca altrove. Si aspetta che arrivi una scossa da un centro che non c'è più. Io giro per i paesi per vedere i segni della peste e anche quelli di una futura guarigione. [...] Viviamo in un continente fermo, la nostra particolare fortuna è che siamo ai margini di questo continente. Il veleno che ha bloccato il sistema Europa non ci ha raggiunto del tutto. (Arminio, 2011: 125)

[In a small province, people think that history is produced elsewhere. They expect a shake-up from a centre that does not exist anymore. I walk through these towns to see the signs of the

para ver los signos de la plaga, pero también los de una futura sanación. [...] Vivimos en un continente estacionario, nuestro sino peculiar es que estamos en los márgenes de este continente. El veneno que ha bloqueado el sistema nervioso de Europa aún no nos alcanza del todo.]

A pesar de evitar comunicar un mensaje político articulado, Arminio no se resiste a promover una redefinición radical de la noción de periferia, en la cual lo periférico se convierte en 'aquello con mayor capacidad de escapar al impacto del centro y es de esa manera potencialmente capaz de desarrollarse independiente de éste' (Pereen, Stuit y Van Weyenberg, 2016:5-6).

Similar a los pueblos invisibles de *Terracarne*, la representación de Lampedusa en *Fuego en el Mar* es doble: por una parte, la isla se muestra como un lugar remoto, al que la modernización dejó atrás; por otra, la oposición misma entre centro y periferia es drásticamente cuestionada y debilitada, aunque en términos distintos a los de *Terracarne* (como se discutirá más adelante). Esta doble apreciación acerca de Lampedusa se ve reflejada por medio de las dos mitades en las cuales el documental se encuentra idealmente dividido: la vida diaria de los habitantes locales por una parte, las operaciones de rescate y detención de los migrantes por otra. En relación a los isleños, la vida en Lampedusa se presenta como arcaica, parsimoniosa y en contacto cercano con la naturaleza: por ejemplo, Samuele, de 12 años (uno de los

plague, but also those of a future healing. We live in a motionless continent, our peculiar luck is that we are in the margins of this continent. The poison that blocked Europe's nervous system hasn't reached us completely.]

Despite stopping short of conveying an articulate political message, Arminio does not refrain from promoting a radical redefinition of the notion of periphery, whereby the peripheral becomes 'that which is most able to escape the center's impact and thus potentially capable of developing independently from it' (Pereen, Stuit and Van Weyenberg, 2016: 5-6).

Similar to the invisible villages in *Terracarne*, the representation of Lampedusa in *Fire at Sea* is two-fold: on the one hand, the island is partly depicted as a remote place, left behind by modernization; on the other, the very opposition between center and periphery is drastically questioned and undermined, although (as will be argued) in terms different from *Terracarne*. This double take on Lampedusa is reflected by the two halves in which the documentary is ideally divided: the everyday lives of the local inhabitants on the one hand, the operations for the rescuing and apprehension of migrants on the other. As far as the islanders are concerned, life in Lampedusa is presented as archaic, slow-paced, and in close contact with nature: for instance, 12-year-old Samuele (one of the main characters in the film) spends long

personajes principales del filme) pasa largas horas recorriendo los abandonados paisajes y disparándole a aves y cactus con su tirachinas casero; de igual manera, largas secuencias documentan las técnicas de buceo libre tradicionales utilizadas por un pescador local para sondear las profundidades del Mediterráneo en busca de erizos de mar. De forma significativa, tanto Samuele como el pescador a menudo exploran los escenarios naturales de Lampedusa de noche, iluminando su camino con una linterna, lo cual crea un marcado contraste simbólico con el potente foco utilizado por los rescatistas para localizar los botes de los migrantes por la noche. Como en el caso de *Terracarne*, se le asigna un rol central en el filme a los ancianos y sus rituales lentos, atemporales –basta con mencionar el cuidado obsesivo con el cual la abuela de Samuele limpia y cocina el pescado, o con el cual María (la madre del pescador) tiende su cama. Por último, la aparente distancia de la isla del centro globalizado se refuerza por medio de varios elementos adicionales: desde las antiguas canciones folclóricas sicilianas que la radio local toca a la divertida lucha de Samuele con el idioma inglés, lucha que se vuelve epítome de la resistencia de la isla a la globalización y a su lengua franca (irónicamente, los deberes escolares de la asignatura de Inglés de Samuele incluyen el leer un texto sobre Cristóbal Colón, lo cual también crea un contraste entre el imperialismo europeo y el muy distinto tipo de viaje marino emprendido por los migrantes).

El aspecto arcaico y aislado de la isla se enfrenta de manera clara a lo que

hours roaming the island's barren landscapes and targeting birds and cacti with his handmade slingshot; likewise, lengthy sequences document the traditional free-diving techniques used by a local fisherman to plumb the depths of the Mediterranean in search for sea urchins. Significantly, both Samuele and the fisherman often explore Lampedusa's natural sceneries during nighttime, lighting their way with a torch, which creates a stark symbolic contrast with the powerful beacon used by the rescuers to locate migrant boats at night. As was the case with *Terracarne*, a central role in the film is also assigned to the elderly and their slow, timeless rituals – suffice it to mention the obsessive care with which Samuele's grandmother cleans and cooks fish, or with which Maria (the fisherman's mother) makes her bed. Lastly, the island's apparent distance from the globalized centre is stressed by a several additional elements: from the old Sicilian folk songs played by the local radio to Samuele's amusing struggles with the English language, which epitomizes the island's resistance to globalization and its lingua franca (ironically, Samuele's English homework is reading a text about Christopher Columbus, which also creates a contrast between European imperialism and the very different kind of sea travel undertaken by the migrants).

The archaic, secluded aspect of the island stands in clear opposition to

vemos en la otra mitad de *Fuocoammare*: técnicas de vigilancia sofisticadas, controles fronterizos militarizados, comunicaciones radiales en inglés entre rescatistas y migrantes (en contraste con el inglés precario tanto de la radio local como de Samuele). A pesar de su estatus aparentemente periférico que la hace “caerse del mapa de Europa” (Ponzanesi, 2016: 159), Lampedusa en realidad se encuentra en el centro mismo de un flujo migratorio global. No por azar la nota que presenta Rosi al inicio mismo del documental destaca la posición central – a menudo pasada por alto – de la isla entre África y Europa, exponiendo de esta manera la naturaleza relativa y lo dependiente de la perspectiva que resulta la noción de periferia: ‘L’isola di Lampedusa ha una superficie di 20 km², dista 70 miglia dalla costa africana, 120 miglia da quella siciliana’ [La isla de Lampedusa tiene una superficie de 20 kilómetros cuadrados, se encuentra a 70 millas de la costa africana y a 120 millas de la de Sicilia]. La intención de subrayar la forma en que Lampedusa se encuentra involucrada en las redes y conflictos globales se ve reforzada por el título mismo del documental, tomado de una canción folklórica siciliana acerca del bombardeo de la isla en 1943; al establecer un paralelo con la Segunda Guerra Mundial, Rosi intenta insinuar acerca de las implicancias globales de la actual militarización del Mediterráneo, en la cual Lampedusa juega por cierto un rol estratégico clave. En última instancia, el retrato dístico de Lampedusa en *Fuego en el Mar* socava cualquier dicotomía fija entre centro y periferia, y muestra

what we see in the other half of *Fuocoammare*: sophisticated surveillance techniques, militarized border controls, radio communications in English between rescuers and migrants (in contrast with both the local radio and Samuele’s shaky English). Despite its seemingly peripheral status causing it to ‘fall off the map of Europe’ (Ponzanesi, 2016: 159), Lampedusa actually lies at the very centre of a global migratory flow. Not by chance, the note provided by Rosi at the very beginning of the documentary highlights the island’s often-overlooked central position between Africa and Europe, thus exposing the relative, perspectival nature of the notion of periphery: ‘L’isola di Lampedusa ha una superficie di 20 km², dista 70 miglia dalla costa africana, 120 miglia da quella siciliana’ [The island of Lampedusa has a surface area of 20 square kilometres, lies 70 miles from the African coast and 120 miles from that of Sicily]. The attempt to underline Lampedusa’s involvement in global networks and conflicts is reinforced by the very title of the documentary, which is taken from a Sicilian folk song about the bombing of the island in 1943; by establishing a parallel with World War II, Rosi hints at the global implications of the present militarization of the Mediterranean, in which Lampedusa plays of course a key strategic role. Ultimately, the two-fold portrait of Lampedusa in *Fire at Sea* undermines any fixed dichotomy between centre and periphery, and shows how the same place can fulfil both functions at the same time, depending on the perspective we take on it. Lampedusa is indeed a fitting example of the global cultural economy as defined by

como el mismo lugar puede cumplir ambas funciones al mismo tiempo, dependiendo de la perspectiva con que lo miremos. Lampedusa es ciertamente un ejemplo adecuado de la economía cultural global según la define Appadurai, i.e. un "orden complejo, dislocado y repleto de yuxtaposiciones que ya no puede ser comprendido en términos de los modelos existentes basados en el binomio centro-periferia" (Appadurai, 1996: 32); en particular, la circulación de personas y tecnologías (los *ethnoscapes* y *technoscapes* de Appadurai, respectivamente) se muestra prominentemente en el filme de Rosi como un fenómeno complejo y polifacético, cuyos patrones profundos a menudo son distintos a los de la superficie visible de la globalización.

Aunque de maneras distintas, tanto Arminio como Rosi desafían los supuestos dominantes acerca de la periferia. En *Terracarne*, se presenta a los pueblos invisibles de Italia del sur como una alternativa sustentable al crecimiento capitalista, precisamente debido a su estatus periférico, su cualidad de anacrónica y su inmunidad al "veneno" de la globalización; por otra parte, en *Fuego en el Mar*, Lampedusa es presentada tanto como periferia y centro al mismo tiempo, ejemplificando así la naturaleza dislocada y contradictoria de la globalización misma. Sin embargo, ambas obras se apoyan en los asombrosos efectos perceptuales producidos por la visión periférica, según los definen Peeren, Stuit y Van Weyenberg, 2016: resaltan aspectos de la realidad que usualmente se encuentran a los márgenes de nuestra

Appadurai, i.e. a 'complex, overlapping, disjunctive order that cannot any longer be understood in terms of existing center-periphery models' (Appadurai, 1996: 32); in particular, the circulation of people and technologies (Appadurai's *ethnoscapes* and *technoscapes* respectively) is foregrounded in Rosi's film as a complex and multi-layered phenomenon, whose deeper patterns often differ from the visible surface of globalization.

Albeit in different ways, both Arminio and Rosi challenge dominant assumptions about periphery. In *Terracarne*, the invisible villages of Southern Italy are championed as a sustainable alternative to capitalistic growth, precisely due to their peripheral status, anachronistic quality, and immunity to the 'poison' of globalization; in *Fire at Sea*, instead, Lampedusa is presented as both periphery and centre at the same time, thus exemplifying the disjunctive and contradictory nature of globalization itself. However, both works rely on the bewildering perceptual effects produced by peripheral vision, as defined by Peeren, Stuit and Van Weyenberg, 2016: they foreground aspects of reality that are usually at the margins of our vision, and invite the reader or viewer to 'refocalize' the relationship between centre and

visión, e invitan al lector o espectador a “refocalizar” la relación entre centro y periferia (para el uso del término narratológico de Bal en este contexto, cf. También Peeren, 2014). Como lo demostrarán las próximas secciones, se hace aquí particularmente relevante el uso de metáforas visuales, dado el énfasis especial de Arminio y Rosi en las implicancias políticas de la visión y la invisibilidad.

Reconfigurando la mirada

‘Sono convinto che la scrittura sia un esercizio di percezione. E allora il mio andare nei paesi significa allenarmi a guardare il mondo che sta arrivando’ [Estoy convencido de que la escritura es un ejercicio de percepción. Y por tanto mi caminar por los pueblos significa entrenarme para poder ver el mundo que está llegando] (Arminio, 2011: 223-224). La importancia de la percepción y en particular de la visión, es de hecho un tema central a lo largo de *Terracarne*. La primera página ya contiene una reflexión preliminar acerca de cómo el *paesologo* necesita refocalizar, necesita adquirir la perspectiva de un perro callejero: ‘L’uomo che va in giro per i paesi, il paesologo, in realtà è un cane, ha il punto di vista di un cane. [...] L’osservazione del territorio è fatta da un animale affratellato ai suoi pericoli, al suo sgomento’ [El hombre que camina por los pueblos, el *paesologo*, en realidad es un perro – tiene el punto de vista de un perro. La observación del territorio es hecha por un animal aclimatado a sus peligros, a su consternación] (Arminio, 2011: 9). De manera significativa, la perspectiva a nivel de suelo de un perro callejero se evoca también al comienzo de otro

periphery (on the use of Bal’s narratological term in this context, cf. also Peeren, 2014). As will be demonstrated in the following sections, the employment of visual metaphors is particularly relevant here, given Arminio’s and Rosi’s special emphasis on the political implications of vision and invisibility.

Reconfiguring the gaze

‘Sono convinto che la scrittura sia un esercizio di percezione. E allora il mio andare nei paesi significa allenarmi a guardare il mondo che sta arrivando’ [I’m persuaded that writing is an exercise in perception, so my walking around villages means training myself to see the world that is coming] (Arminio, 2011: 223-224). The importance of perception, and of vision in particular, is in fact a leitmotif throughout *Terracarne*. The very first page of the novel contains a preliminary reflection on how the *paesologo* needs to refocalize, taking the perspective of a stray dog: ‘L’uomo che va in giro per i paesi, il paesologo, in realtà è un cane, ha il punto di vista di un cane. [...] L’osservazione del territorio è fatta da un animale affratellato ai suoi pericoli, al suo sgomento’ [The man who walks around villages, the *paesologo*, is in fact a dog – he has the point of view of a dog. The observation of the territory is performed by an animal who is sympathetic with the territory’s own dangers, with its dismay] (Arminio, 2011: 9). Significantly, the street-level perspective of the stray dog is also evoked at the beginning of another text based on peripheral vision and on

texto basado en la visión periférica y en la refocalización de espacios descuidados (aunque unos muy distintos) – a saber, los *Poemas Kala Ghoda* (2004) del poeta indio Arun Kolatkar, cuyo primer texto es el monólogo de un ‘Pi-Dog’ o perro *paria* que vaga por las calles de Mumbai (Kolatkar, 2010: 71-81). Otro aspecto clave en el método de refocalización de Arminio yace en su énfasis recurrente en el verbo *spongersi* [asomarse], generalmente para observar el paisaje desde una ventana:

leri sera leggevo un saggio che parlava dell'affacciarsi in Leopardi, un gesto che ricorre più volte nei canti. Oggi l'uomo non si affaccia e quando si distrae dal suo dentro è per infilarsi nel buco catodico. [...] La nostra percezione è bloccata sul ronzio del contingente, niente movimenti di macchina, lo sguardo non si muove, non va in alto e poi in basso, non c'è espansione, allontanamento. (Arminio, 2011: 30)

[Ayer por la tarde estuve leyendo un ensayo sobre el acto de asomarse en Leopardi [poeta italiano del siglo XIX Giacomo Leopardi], un acto recurrente en su *Canti*. La gente hoy en día ya no se asoma y cuando se olvidan por un momento de sí mismos es sólo para introducirse en el tubo de rayos catódicos [el ver televisión]. Nuestra percepción está bloqueada por el zumbido de la contingencia: ningún movimiento de cámara, la mirada no se mueve, no sube ni baja, no hay expansión ni distanciamiento].

lo sogno una rivoluzione nella quale ciò che resta di noi si sporga

the refocalization of neglected spaces (albeit very different ones) – namely the *Kala Ghoda Poems* (2004) by Indian poet Arun Kolatkar, whose first text is the monologue of a ‘Pi-Dog’ or *pariah* dog wandering around the streets of Mumbai (Kolatkar, 2010: 75-81). Another key aspect in Arminio’s refocalization method lies in his recurring emphasis on the verb *spongersi* [to lean out], usually to observe the landscape from a window:

leri sera leggevo un saggio che parlava dell'affacciarsi in Leopardi, un gesto che ricorre più volte nei canti. Oggi l'uomo non si affaccia e quando si distrae dal suo dentro è per infilarsi nel buco catodico. [...] La nostra percezione è bloccata sul ronzio del contingente, niente movimenti di macchina, lo sguardo non si muove, non va in alto e poi in basso, non c'è espansione, allontanamento. (Arminio, 2011: 30)

[Yesterday evening I was reading an essay on the act of leaning out in Leopardi [19th-century Italian poet Giacomo Leopardi], a recurring gesture in his *Canti*. People nowadays don't lean out anymore, and they only forget about themselves when they squeeze into the cathode ray tube [: when they watch TV]. Our perception is fixated on the buzz of contingency: no camera movements, the gaze does not move, it doesn't go upwards nor downwards, there is no expansion, no distancing]

lo sogno una rivoluzione nella quale ciò che resta di noi si sporga su quest'orlo, su questo baratro

su quest'orlo, su questo baratro che si va allargando, [...] e si metta in silenzio a guardare. (Arminio, 2011: 328)

[Yo sueño con una revolución en la que lo que queda de nosotros se asome a este borde, a este abismo que se alarga, observando en silencio].

El uso repetitivo de Arminio del verbo *sporgersi* apunta a una convergencia significativa con uno de los más influyentes autores italianos de la última década, Walter Siti. La última palabra de *Il realismo è l'impossibile* [El realismo es lo imposible, 2013], la reflexión más lúcida de Siti acerca del realismo en la era de los *reality shows*, es precisamente la misma: 'Se dovessi trovare, per il realismo come lo intendo, un verbo riassuntivo, indicherei il verbo *sporgersi*' [Si debiese buscar un verbo que resuma el realismo como yo lo entiendo, indicaría el verbo *asomarse*] (Siti, 2013: 79). Para Siti, *asomarse* significa principalmente 'denudarsi e mettersi in gioco' [desnudarse e involucrarse] (Siti, 2013: 79), como lo confirma su preferencia por la autoficción: en su lugar, Arminio se refiere principalmente a la observación de la realidad externa. Sin embargo, en ambos autores el mismo verbo expresa un intento de apartarse de hábitos cognitivos y perceptuales para lograr así penetrar de manera temporal el muro de simulacros que nos separa de la realidad.

La importancia de refocalizar y de 'asomarse' desde hábitos perceptuales es también un tema clave en *Fuocoammare*, como lo sugiere uno de los episodios más memorables del

che si va allargando, [...] e si metta in silenzio a guardare. (Arminio, 2011: 328)

[I dream of a revolution in which whatever is left of ourselves will lean out from this edge, on this widening abyss, staring in silence]

Arminio's repeated use of the verb *sporgersi* points to a significant convergence with one of the most influential Italian authors over the last decade, Walter Siti. The last word of *Il realismo è l'impossibile* [Realism is the impossible, 2013], Siti's most articulate reflection on realism in the age of reality shows, is precisely the same: 'Se dovessi trovare, per il realismo come lo intendo, un verbo riassuntivo, indicherei il verbo *sporgersi*' [If I had to find a verb that can summarize realism as I mean it, I would indicate the verb *to lean out*] (Siti, 2013: 79). Leaning out, for Siti, mostly means 'denudarsi e mettersi in gioco' [denude and expose oneself] (Siti, 2013: 79), as confirmed by his preference for autofiction; Arminio, instead, mainly refers to the observation of external reality. However, in both authors the same verb expresses an attempt to break away from cognitive and perceptual habits, in order to temporarily pierce the wall of simulacra separating us from reality.

The importance of refocalizing and 'leaning out' from perceptual habits is also a key theme in *Fuocoammare*, as suggested by one of the most

filme: el examen a la vista de Samuele, en el cual se le diagnostica 'occhio pigro' [ojo vago] y se le asigna una serie de ejercicios para poder superar su trastorno (Fig. 1).

memorable episodes in the film: Samuele's eyesight test, in which he is diagnosed with an 'occhio pigro' [lazy eye] and assigned a series of exercises to overcome his visual disorder (Fig. 1).



[Fig. 1: Examen a la vista de Samuele, Rosi, 2016a]

[Fig. 1: Samuele's eyesight test, Rosi, 2016a]

Según lo admite el mismo director, el ojo vago de Samuele 'resultó ser una metáfora del punto de vista vago que tenemos los occidentales hacia los migrantes' (Rosi, 2016b: web); de la misma forma en el que el optometrista obliga al niño a mirar las cosas de una forma diferente por medio de un par de gafas especiales, el creador del documental intenta 'activar el ojo vago de Europa al dejar perfectamente enfocada la realidad descuidada de sufrimiento e inhumanidad que se da en la frontera de Europa' (Ponzanesi, 2016: 161). Después de todo, tanto en su sentido literal como en el metafórico, la visión periférica 'se

As admitted by the director himself, Samuele's lazy eye 'proved to be a metaphor for the lazy point of view of us westerners towards the migrants' (Rosi, 2016b: web); just like the optician forces the boy to look at things in a different way through a special pair of glasses, the documentary maker tries to 'activate the lazy eye of Europe by bringing into sharp focus the neglected reality of suffering and inhumanity that happens at Europe's border' (Ponzanesi, 2016: 161). After all, both in its literal and in its metaphorical sense, peripheral vision 'can be improved through training [...]; the ability to see – or not to see – something is not fixed,

puede mejorar por medio del entrenamiento [...]; la capacidad de ver – o de no ver – algo no es fija, sino que es susceptible al ejercicio y la habituación’ (Peeren, Stuit y Van Weyenberg, 2016: 17). Se alude también al desorden visual que nos impide percibir la realidad de la migración de otras maneras a lo largo del filme, como por ejemplo las escenas recurrentes en las que Samuele y sus amigos apuntan hacia objetivos invisibles con sus tirachinas o con ametralladoras imaginarias (Fig. 2) – una referencia clara a la invisibilidad de las tecnologías militares utilizadas para capturar y controlar a los migrantes. De manera más general, uno de los temas principales del filme es la total separación entre los lugareños (y por extensión, Europa) por una parte y los migrantes por otra; no es por casualidad que en la primera secuencia donde se muestra a los migrantes nuestra visión se halla opacada la mayor parte del tiempo por un cristal empañado (Fig. 3). Este desenfoque o ausencia de visión sistemático se encuentra en abierto contraste a la penetrante dimensión visual de las operaciones de rescate, captura y exploración: baste mencionar las sofisticadas tecnologías de vigilancia por medio de las cuales se rastrea a los migrantes, las fotografías en primer plano tomadas al desembarcar (Fig. 4) o incluso la conmovedora escena en la cual una joven migrante es sometida a un ultrasonido y descubre el género de sus mellizos.

but susceptible to exercise and to habituation’ (Peeren, Stuit and Van Weyenberg, 2016: 17). The visual disorder preventing us from perceiving the reality of migration is also alluded to in other ways throughout the film, such as the recurring scenes in which Samuele and his friends aim at invisible targets with their slingshots or with imaginary machine guns (Fig. 2) – a clear reference to the invisibility of the military technologies employed to apprehend and control migrants. More generally, one of the film’s main themes is the complete separation between the locals (and, by extension, Europe) on the one hand, and the migrants on the other; not by chance, in the first sequence in which migrants are shown, our sight is clouded for most of the time by a steamy glass (Fig. 3). This systematic blurring or absence of vision is openly set in contrast with the pervasive visual dimension of rescuing, apprehension and scanning operations: suffice it to mention the sophisticated surveillance technologies through which migrants are tracked, the closeup photographs taken upon landing (Fig. 4), or even the moving scene in which a young migrant woman undergoes ultrasound and learns the gender of her two twins.



[Fig. 2: Samuele y su amigo con sus ametralladoras imaginarias, Rosi, 2016a]

[Fig. 2: Samuele and his friend with their imaginary machine guns, Rosi, 2016a]



[Fig. 3: un vidrio empañado nos separa de los migrantes, Rosi, 2016a]

[Fig. 3: a steamy glass separates us from the migrants, Rosi, 2016a]



[Fig. 4: Toma de fotografías a los migrantes luego de una operación de rescate, Rosi, 2016a]

[Fig. 4: Headshots of migrants being taken after rescue operation, Rosi, 2016a]

Radars, cámaras y escáneres corporales tienen un claro efecto cosificante en los migrantes, el cual es en cierta medida replicado por la propia cámara de Rosi: la distinción entre el observador y el observado nunca se cuestiona realmente en *Fuego en el Mar*, y a los migrantes nunca se les da realmente una voz ni control alguno sobre la forma en que son representados. Este punto es considerado una de las grandes falencias del filme de Rosi:

Fuego en el Mar ha sido ampliamente elogiado por ser tan perceptivo y pulido, tanto estética como políticamente. Sin embargo, a lo largo del filme nos encontramos del lado de Europa, [...] tenemos muy poco contacto con los migrantes mismos. En el filme no hablan: sólo escuchamos sus lamentos, cantos, clamores por ayuda a través de la radio, sus

Radars, cameras and bodyscans all have a clear objectifying effect on the migrants, which is to some extent replicated by Rosi's own camera: the distinction between the observer and the observed is never actually questioned in *Fire at Sea*, and the migrants are never really given a voice or granted control over the way they are represented. This has been pointed out as one of the main shortcomings of Rosi's film:

Fire at Sea received wide acclaim for being so perceptive and aesthetically as well as politically accomplished. Yet we stand on the side of Europe throughout the film, [...] we have little contact with the migrants themselves. They do not speak in the film, we only hear their laments, chants, screams for help via the radar radio, their cries,

gritos, su emoción durante su torneo de fútbol improvisado [...]. Presentan un rostro, corrigiendo así nuestra percepción de que son sólo números, pero su posición subjetiva nunca pasa a primer plano. Esta es la elección del cineasta: la de no realizar una narración auto-etnográfica de esas historias para lograr así ofrecer una mayor consistencia en el lenguaje que utiliza, el cual es principalmente el dialecto siciliano mezclado con el italiano, un tema de coherencia en relación al sujeto al que fuera capaz de seguir, observar y utilizar como filtros para su visión mediada. (Ponzanesi, 2015: 62-163)

their excitement during their self-organized football tournament [...]. They offer a face, correcting therefore our perception of just numbers, but their subjective position never comes to the fore. This is the choice of the filmmaker: not to make an auto-ethnographic account of those stories in order to offer more consistency in the language he uses, which is mostly the Sicilian dialect mixed up with Italian, a question of coherence with regard to the subject that he would be able to follow, observe and use as filters for his mediated gaze. (Ponzanesi, 2016: 162-163)

Estamos de acuerdo con Ponzanesi en que la cosificación de los migrantes en *Fuego en el Mar* es el resultado de una elección deliberada por parte del director. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la razón principal de esta elección no es la necesidad de una consistencia o coherencia lingüística; yace en realidad en el hecho de que el objetivo principal del filme no es realmente la migración *per se*, sino la forma que la migración se hace invisible o se vuelve objeto de un control visual unidireccional. En otras palabras, como lo confirma Rosi, *Fuego en el Mar* no es tanto una película sobre migración como lo es acerca de la división perceptual "entre la vida diaria de la gente y el mundo de los migrantes" (Rosi, 2016b: web)

I agree with Ponzanesi that the objectification of the migrants in *Fire at Sea* is the result of a deliberate choice on the part of the director. In my view, however, the main reason behind this choice is not the need for linguistic consistency or coherence; it rather lies in the fact that the main focus of the film is not really on migration *per se*, but on the very way in which migration is either made invisible, or made the object of unidirectional visual control. In other words, as confirmed by Rosi, *Fire at Sea* is less a movie about migration than about the perceptual division 'between the daily lives of the people and the world of the migrants' (Rosi, 2016b: web).

En la misma entrevista, Rosi identifica a los medios de comunicación como uno de los principales factores en crear y consolidar esta división: "Los medios de comunicación sólo se presentan en

In the same interview, Rosi identifies mass media as one of the main factors creating and consolidating this division: 'The media only turn up on the spot when there's a tragedy in progress. But

el lugar cuando hay una tragedia en desarrollo. Pero cuando yo llegué, entre octubre y noviembre de 2014, [...] no existía esa invasión de migrantes de la que tan a menudo se habla” (Rosi, 2016b: web). Esta declaración resume de manera efectiva las dos maneras complementarias en que la cobertura mediática distorsiona la realidad de la migración, ocultándola a nuestros ojos a través de un paradójico proceso de “sobreexposición enceguecedora” (Peeren, 2014: 184): la migración es representada alternativamente como una amenaza (una “invasión”) o como una tragedia. Con *Fuego en el Mar*, Rosi intenta encontrar una alternativa al mismo tiempo tanto para el alarmismo como para el sensacionalismo humanitario, enfocándose en un aspecto que a menudo se pasa por alto: la forma misma en que la realidad de la migración se vuelve invisible, ya sea a través de una separación física entre nosotros y el aparato de control migratorio, o precisamente a través del lente distorsionador de la cobertura mediática. Respecto a esto, la estrategia de Rosi es bastante similar a la que caracteriza a las “películas de no-guerra” [*Unwar films*] según las define Alisa Lebow: al observar “lo cotidiano, lo trivial, lo ‘algo pequeño y cercano’”, las películas de no-guerra escapan a la dicotomía entre la propaganda pro-bélica y los documentales antibélicos, y se esfuerzan por “hacer perceptible lo imperceptible”; exponen a “los ignorados, los invisibles, los inadvertidos que la guerra produce, en lugar de su ‘atracción principal’”. No es que las películas en sí deban ser vistas como errores inconscientes, sino que

when I arrived, between October and November 2014, [...] there wasn’t that invasion of migrants that is talked about so often’ (Rosi, 2016b: web). This statement effectively summarizes the two complementary ways in which media coverage distorts the reality of migration, and conceals it from our eyes through a paradoxical process of ‘blinding overexposure’ (Peeren, 2014: 184): migration is alternately represented either as a threat (an ‘invasion’) or as a tragedy. With *Fire at Sea*, Rosi tries to find an alternative to both scaremongering and humanitarian sensationalism, by focusing on an aspect that is usually overlooked – namely the very way in which the reality of migration is made invisible, either through the physical separation between us and the apparatus of migration control, or precisely through the deforming lenses of media coverage. In this respect, Rosi’s strategy is quite similar to the one that characterizes ‘Unwar Films’ as defined by Alisa Lebow: by looking ‘at the quotidian, the uneventful, the “something small nearby”’, unwar films escape the dichotomy between pro-war propaganda and anti-war documentary, and endeavour to ‘make the imperceptible perceptible’; they expose ‘the unnoticed, the invisibles, the overlooked that war produces, rather than its “main attraction”’. It is not that the films themselves are to be seen as unconscious errors, but they represent, in effect, a “slip” in the general narrative of war and can, upon reflection, lead to its exposure’ (Lebow, 2015: 461, 463). Likewise, Rosi’s unilateral representation of the migrants should not be interpreted as an ‘unconscious error’ or as a mere

representan de hecho un 'desliz' en la narrativa general de la guerra y podrían, con reflexión, conducir a su exposición" (Lebow, 2015: 461, 463). De la misma manera, la representación unilateral por parte de Rosi de los migrantes no debiera ser interpretada como un "error inconsciente" o como un simple tema de consistencia estética, sino como parte de una estrategia para exponer los procesos imperceptibles a través de los cuales la migración se vuelve invisible.

Realidad invisible: Más allá de Calvino

Tanto en Arminio como en Rosi, el uso frecuente de la palabra "invisible" refiere de manera explícita a uno de los clásicos del postmodernismo italiano: *Le città invisibili* [Las ciudades invisibles, 1972] de Italo Calvino. La expresión "paesi invisibili" (pueblos invisibles) en el subtítulo de *Terracarne* representa un homenaje a Calvino, como lo confirma una referencia directa en la primera sección del libro: 'si viene tutti dallo stesso posto, dalla stessa città invisibile. Calvino ne aveva immaginate tante, se n'è realizzata una sola' [todos venimos del mismo lugar, de la misma ciudad invisible. Calvino había imaginado muchas, sólo una se volvió realidad] (Arminio, 2011: 14). De la misma manera, en la "Declaración del Director" que acompaña a *Sacro GRA* [Santo GRA], su documental del año 2013 acerca del camino orbital que rodea a la ciudad de Roma, Rosi reconoce su deuda para con el interés de Calvino en la invisibilidad: 'Mentre cercavo le location del film, in tutti quei mesi passati intorno al Grande Raccordo Anulare, ho portato con me *Le città invisibili* di Calvino. [...] Questa

question of aesthetic consistency, but rather as part of a strategy to expose the imperceptible processes through which migration is invisibilized.

Invisible reality: Beyond Calvino

In both Arminio and Rosi, the frequent use of the word 'invisible' explicitly draws on one of the classics of Italian postmodernism, Italo Calvino's *Le città invisibili* [Invisible Cities, 1972]. The expression 'paesi invisibili' [invisible villages] in the subtitle of *Terracarne* is meant as an homage to Calvino, as confirmed by a direct reference in the first section of the book: 'si viene tutti dallo stesso posto, dalla stessa città invisibile. Calvino ne aveva immaginate tante, se n'è realizzata una sola' [we all come from the same place, from the same invisible city. Calvino had imagined many of them, only one actually came to existence] (Arminio, 2011: 14). Similarly, in the 'Director's Statement' accompanying *Sacro GRA* [Holy GRA], his 2013 documentary on the orbital road surrounding the city of Rome, Rosi acknowledges his debt towards Calvino's interest in invisibility: 'Mentre cercavo le location del film, in tutti quei mesi passati intorno al Grande Raccordo Anulare, ho portato con me *Le città invisibili* di Calvino. [...] Questa guida letteraria ed esistenziale mi è stata di conforto e di stimolo nei

guida letteraria ed existencial me ha estado de consuelo y de estímulo en tantos meses de laboración del film, cuando el verdadero GRA parecía evadirme, más invisible que nunca] (Rosi, 2013: web). Sin embargo, al mismo tiempo, el uso del concepto de invisibilidad de Rosi y de Arminio es bastante diferente al de Calvino; para aclarar este punto, debemos hacer una breve digresión acerca de la poética propia de Calvino.

Como lo sostiene María Beville, "el ethos del libro [*Las Ciudades Invisibles*] y sus topoi son definitivamente postmodernos, evadiendo lo real a toda costa" (Beville, 2013: 610); lo invisible de Calvino está estrictamente relacionado con el reino de lo imaginario y lo abstracto, de acuerdo a la idea postmodernista de que la literatura y el lenguaje no tienen un acceso directo a la realidad, sino que sólo pueden apuntar hacia el lenguaje mismo. El libro incluye 55 descripciones breves de ciudades imaginarias, donde cada una representa una combinación de características abstractas: las ciudades están distribuidas equitativamente entre 11 categorías generales ("Ciudades y Memoria", "Ciudades y Deseo", "Ciudades y Signos", etc.) y se ubican en el libro de acuerdo a criterios matemáticos precisos. En la poética de Calvino, el conocimiento sólo es posible a través de un proceso de

tantos meses de laboración del film, cuando el verdadero GRA parecía evadirme, más invisible que nunca] (Rosi, 2013: web). At the same time, however, Rosi and Arminio's use of the notion of invisibility is quite different from Calvino's; in order to clarify this point, a short digression on Calvino's own poetics is necessary.

As stated by María Beville, 'the ethos of the book [*Invisible Cities*] and its topoi are definitively postmodern, evading the real at all costs' (Beville, 2013: 610); Calvino's invisible is strictly related to the realm of the imaginary and the abstract, in compliance with the postmodernist idea that literature and language have no direct access to reality, but can only refer back to language itself. The book features 55 short descriptions of imaginary cities, each one representing a combination of abstract features; the cities are equally distributed among 11 general categories ('Cities and Memory', 'Cities and Desire', 'Cities and Signs', etc.), and they are situated in the volume according to precise mathematical criteria. In Calvino's poetics, knowledge is only possible through a process of abstraction, moving from the weight and chaos of reality to the geometrical lightness of the imagination: 'My working method has more often than not involved the subtraction of weight. I have tried to remove weight, sometimes from people, sometimes

abstracción, pasando del peso y caos de la realidad a ligereza geométrica de la imaginación: "Mi método de trabajo tiene que ver muy a menudo con la reducción de peso. He tratado de quitar peso, a veces de la gente, a veces de los cuerpos celestes, a veces de las ciudades; por sobre todo he intentado reducir el peso de la estructura de las historias y del lenguaje" (Calvino, 1988: 3). Quizás este proceso se logra ilustrar mejor a través de las reflexiones metaliterarias del narrador en *Il cavaliere inesistente* [El Caballero Inexistente] (1959), donde las aventuras de los personajes son reemplazadas por símbolos geométricos simplificados: 'Traccio sulla carta una linea dritta, ogni tanto spezzata da angoli; ed è il percorso di Agilulfo. Quest'altra linea tutta ghirigori e andirivieni è il cammino di Gurdulù' [Trazos sobre el papel una línea recta con curvas ocasionales, y es la ruta de Agilulfo. Esta otra línea, toda garabatos y vaivenes, es la de Gurdulú.] (Calvino, 1991: 357-58); 'Disegno ora tante frecce incrociate in tutte le direzioni per significare che in questo punto tra la balena e la nave si svolge un'accanita battaglia' [Ahora dibujo muchas flechas entrecruzadas en todas direcciones para mostrar que fue en este punto donde se desarrolló una salvaje batalla entre la ballena y el barco] (Calvino, 1991: 373).

El paso de Calvino de lo real a lo imaginario, de lo visible a lo invisible, se manifiesta a través de la idea de que sólo podemos conocer (y hablar de) el mundo a través de sistemas abstractos de signos. Cuando caminamos a través

from heavenly bodies, sometimes from cities; above all I have tried to remove weight from the structure of stories and from language' (Calvino, 1988: 3). This process is perhaps best illustrated by the metaliterary reflections of the narrator in *Il cavaliere inesistente* [The Nonexistent Knight] (1959), where the characters' adventures are replaced by simplified geometrical symbols: 'Traccio sulla carta una linea dritta, ogni tanto spezzata da angoli; ed è il percorso di Agilulfo. Quest'altra linea tutta ghirigori e andirivieni è il cammino di Gurdulù' [On my paper I trace a straight line with occasional curves, and this is Agilulf's route. This other line all twirls and zigzags is Gurduloo's] (Calvino, 1991: 357-58); 'Disegno ora tante frecce incrociate in tutte le direzioni per significare che in questo punto tra la balena e la nave si svolge un'accanita battaglia' [Now I'm drawing a crisscross of arrows to show that at this point there was a savage battle between whale and ship] (Calvino, 1991: 373).

Calvino's shift from reality to the imaginary, from the visible to the invisible, is prompted by the idea that we can only know (and talk about) the world through abstract systems of signs. When we walk through a city we

de una ciudad no experimentamos verdaderamente su realidad inmediata; en su lugar la filtramos a través de nuestros sistemas culturales, lingüísticos y ampliamente semióticos. Este concepto se encuentra claramente ejemplificado en la descripción que hace Calvino de la ciudad de Tamara, la primera de la serie 'Le città e i segni' [Ciudades y Signos]:

Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quelli che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti. Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo (Calvino, 1972: 22)

[La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino registrar los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas sus partes. Cómo es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué contiene o esconde, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido. (Calvino, 1974: 13-14)]

Según la mirada de Calvino, la ciudad imaginaria (invisible) de Tamara condensa un proceso que adicionalmente regula nuestra experiencia cotidiana de los espacios "reales". Como lo afirmó el autor mismo en una entrevista en 1974, las calles de París pueden ser de hecho

do not really see experience its immediate reality – we rather filter it through our cultural, linguistic, and broadly semiotic systems. This notion is well exemplified by Calvino's description of the city of Tamara, the first in the series 'Le città e i segni' [Cities and Signs]:

Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quelli che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti. Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo (Calvino, 1972: 22)

[Your gaze scans the streets as if they were written pages: the city says everything you must think, makes you repeat her discourse, and while you believe you are visiting Tamara you are only recording the names with which she defines herself and all her parts. However the city may really be, beneath this thick coating of signs, whatever it may contain or conceal, you leave Tamara without having discovered it. (Calvino, 1974: 13-14)]

In Calvino's view, the imaginary (invisible) city of Tamara condenses a process that also regulates our everyday experience of 'real' spaces. As the author himself declared in a 1974 interview, the streets of Paris can in fact be compared to written pages, just like those of Tamara:

comparadas a páginas escritas, al igual que las de Tamara:

París ha sido ya el paisaje interno de una parte tan grande de la literatura universal, de tantos libros que todos hemos leído y que han influido en nuestras vidas. Antes de ser una ciudad del mundo real, París, para mí, al igual que para millones de otras personas en todos los países, ha sido una ciudad a la cual he imaginado a través de los libros, una ciudad de la que te adueñas al leer. [...] Tanto Roma como París son ciudades acerca de las cuales es difícil decir algo que no haya sido ya dicho; incluso sus nuevas facetas, cada cambio que sufren, inmediatamente encuentran un coro de comentaristas prontos a hacerlos notar. (Calvino, 2003: 167-168)

Paris has already been the inner landscape of such a huge part of world literature, of so many books that we have all read, and that have counted in our lives. Before being a city of the real world, Paris for me, as for millions of other people in every country, has been a city that I have imagined through books, a city that you appropriate when you read. [...] Both Rome and Paris are cities about which it is difficult to say anything that has not already been said; and even their new aspects, every change they undergo, immediately finds a chorus of commentators ready to note it. (Calvino, 2003: 167-168)

Tanto Tamara como París encarnan un principio postmodernista fundamental: el mundo está completamente mapeado y sobresaturado de signos; sólo podemos experimentar un lugar a través de lo que ya ha sido y siempre ha sido dicho o escrito acerca de él. De hecho, como lo señala Bertrand Westphal en su influyente libro *Geocrítica: Espacios Reales y Ficticios*, los escritos de Calvino dan fe del "demasiado lleno mundo de la geografía literaria postmoderna", donde "los espacios en blanco del mapa se llenan tan rápidamente como los espacios en blanco de la página" (Westphal, 2011: 83 y 155). Si el mundo es un laberinto de signos tan caótico, necesitamos entonces un grado mayor de abstracción y geometrización para poder brindarle algo de orden. Las ciudades invisibles

Both Tamara and Paris embody a fundamental postmodernist tenet – the world is entirely mapped and oversaturated with signs; we can only experience a place through what has always-already been said or written about it. Indeed, as noted by Bertrand Westphal in his influential book *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, Calvino's writings attest to the 'too-full world of postmodern literary geography', where 'the white spaces of the map are filled in as quickly as the white spaces on the page' (Westphal, 2011: 83 and 155). If the world is such a chaotic labyrinth of signs, then we need a further degree of abstraction and geometrization to put some order into it. Calvino's invisible and imaginary cities are the result of this process – one that moves from chaos to order,

e imaginarias de Calvino son el resultado de este proceso: uno que pasa del caos al orden, mientras que al mismo tiempo (como el autor bien lo sabe) acusa de lo imposible que resulta para la literatura el derribar las múltiples capas semióticas que nos separan de la realidad.

Avanzando a partir de este desvío Calviniano, nos encontramos ahora en una mejor posición para poder apreciar la distancia entre Rosi y Arminio por un lado y su punto de referencia común por el otro. En primer lugar, al contrario que Calvino, Rosi y Arminio no tratan a la invisibilidad como un espacio abstracto donde la imaginación puede correr desbocada, sino como el resultado de un proceso sociopolítico concreto, el cual resalta ciertos aspectos de la realidad a costa de otros. En sus obras, lo invisible es en realidad un sinónimo genérico para lo *spectral*, esto es, una presencia inquietante que siempre regresa, pese a haber sido descuidada por la sociedad.³ El proceso a través del cual los pueblos abandonados de Arminio y los migrantes de Rosi se hacen invisibles para la sociedad puede ser definido como una forma de espectralización; no es por azar que el término “fantasma” se utiliza de manera explícita en *Terracarne* (“adesso puoi vagare nei paesi come un fantasma tra i fantasmi” [ahora puedes vagar por los pueblos como un fantasma entre fantasmas], Arminio, 2011: 79). Al volver a hacer visibles

while at the same time (as the author is well aware of) sanctions the impossibility for literature to tear down the multiple semiotic layers that separate us from reality.

Building on this Calvinian detour, we are now in a better position to appreciate the distance between Rosi and Arminio on the one hand, and their common reference point on the other. First of all, unlike Calvino, Rosi and Arminio do not address invisibility as the abstract realm of a free play of the imagination, but rather as the result of a concrete socio-political process, which foregrounds certain aspects of reality at the expense of others. In their works, the invisible is actually a generic synonym for the *spectral*, i.e. a haunting presence that keeps returning despite being socially neglected.⁷ The process through which Arminio’s abandoned villages and Rosi’s migrants are made invisible to society can be defined as a form of spectralization; not by chance, the term ‘ghost’ is explicitly used in *Terracarne* (“adesso puoi vagare nei paesi come un fantasma tra i fantasmi” [you can now wander through villages like a ghost among ghosts], Arminio, 2011: 79). By making those phantoms visible again, both authors ‘address the way certain subjectivities have been marginalized and disavowed in order to establish and uphold a particular norm, as well as the way such

³ Para una introducción general a la espectralidad, ver Peeren y Pilar Blanco, 2013. “

⁷ For a general introduction to spectrality, cf. Peeren and Pilar Blanco, 2013.

esos fantasmas, ambos autores "hacen referencia a la forma en que ciertas subjetividades han sido marginadas y repudiadas de manera de establecer y mantener una norma en particular, al igual que la forma en que tales subjetividades nunca podrán ser eliminadas completamente, sino que insisten en reaparecer, perturbando la norma" (Del Pilar Blanco y Peeren, 2013: 309-310). Junto a la espectralidad, otro tipo de invisibilidad que se relaciona tanto con *Terracarne* como con *Fuego en el Mar* es la avisualidad: esto es, de acuerdo a la definición de Akira Lippit, la cualidad de algo que se encuentra "presente ante la visión, disponible para ser visto", pero que al mismo tiempo "permanece, de una forma profundamente irreductible, sin ser visto" (Lippit, 2005: 32). En un ensayo de 2014, Peeren aplicó directamente la noción de avisualidad a la migración: la invisibilidad social de los migrantes coexiste con (es causada por) su visibilidad excesiva debido a una sobreexposición mediática sensacionalista, encarnando así la "paradoja de la avisualidad": "lo que hace que se ignore lo avisual es su excesiva visibilidad, una materialidad sobrecogedora o amenazante que lo ojos no pueden o no quieren recibir – una visión enceguedora" (Peeren, 2015: 177).

Más adelante retomaremos la discusión sobre los efectos del sensacionalismo mediático y sobre cómo el film de Rosi responde a éste. Por lo pronto, es importante destacar que tanto Rosi como Arminio manejan la noción de invisibilidad de forma muy distinta a la de Calvino: para ellos la invisibilidad es

subjectivities can never be completely erased but insist on reappearing to trouble the norm' (Del Pilar Blanco and Peeren, 2013: 309-310). Alongside spectrality, another kind of invisibility that relates to *Terracarne* as well as to *Fire at Sea* is avisuality: namely, according to Akira Lippit's definition, the quality of something that is 'presented to vision, there to be seen', but at the same time 'remains, in a profoundly irreducible manner, unseen' (Lippit, 2005: 32). In a 2014 essay, Peeren directly applied the notion of avisuality to migration – the migrants' social invisibility coexists (is caused by) their excessive visibility through sensationalistic media overexposure, thus embodying the 'paradox of avisuality': 'what causes the avisual to be disavowed is its excessive visibility, an overwhelming or threatening materiality that the eyes cannot or do not want to take in—a blinding sight' (Peeren, 2015: 177).

We will return later on to the effects of media sensationalism, and to how Rosi's film responds to it. For the time being, it is important to stress that both Rosi and Arminio handle the notion of invisibility in a way that is quite different from Calvino – invisibility is the outcome of a socially constructed

el resultado de un proceso de construcción social y dista mucho de implicar un vuelo imaginativo. Esto además conduce a Rosi y Arminio a rechazar el supuesto típicamente postmodernista de Calvino de que el mundo está completamente saturado de signos y simulacros y que, por tanto, la realidad es inaccesible. Al contrario que Calvino, tanto Rosi como Arminio se enfocan principalmente en espacios inexplorados y olvidados, en un intento de apartarse del imperio de los signos y de acercarse a la realidad más allá de éste. Por ejemplo, en *Terracarne*, Arminio contrasta la realidad de sus pueblos invisibles con las penetrantes apariciones de la "società dello spettacolo" o "della fiction, dei reality" [sociedad del espectáculo; sociedad de la ficción y los reality shows] (Arminio, 2011: 140, 310). En algunos pasajes del libro, la refocalización que la visión periférica permite parece coincidir con una perspectiva objetiva e irrestricta del mundo: 'Il paese voleva uno sguardo senza filtri e l'ha ottenuto. [...] Questa è la mercanzia di chi osserva onestamente, di chi lavora senza padroni' ["El pueblo quería una mirada sin filtro y la obtuvo; esta es la mercancía de quien observa honestamente, de quien trabaja sin jefe"] (Arminio, 2011: 227). Se puede percibir una similar inclinación hacia la objetividad en el estilo observacional de Rosi, en su intento de capturar la "realidad" de un lugar ("el GRA real", como lo muestra el texto citado previamente).

Este aspecto de las obras de Arminio y Rosi se logra comprender mejor al enmarcarlo dentro del actual debate

process, and is far from implying a flight into imagination. This also leads Rosi and Arminio to reject Calvino's typically postmodernist assumption that the world is entirely filled with signs and simulacra, and that reality is therefore not accessible. Contrary to Calvino, both Arminio and Rosi focus on ostensibly uncharted and forgotten spaces, in the attempt to break away from the empire of signs and get closer to the reality beyond it. In *Terracarne*, for instance, Arminio contrasts the reality of his invisible villages with the pervasive appearances of the 'società dello spettacolo' or 'della fiction, dei reality' [society of spectacle; society of fiction and reality shows] (Arminio, 2011: 140, 310). In some passages of the book, the refocalization made possible by peripheral vision seems to coincide with an objective, unfettered point of view on the world: 'Il paese voleva uno sguardo senza filtri e l'ha ottenuto. [...] Questa è la mercanzia di chi osserva onestamente, di chi lavora senza padroni' [The village wanted an unfiltered gaze, and it obtained it; this is the merchandise of those who observe honestly, of those who work without a boss] (Arminio, 2011: 227). A similar pull towards objectivity can also be perceived in Rosi's observational style, in his attempt to capture the 'reality' of a place ('the real GRA', as stated in the quotation above).

This aspect of Arminio and Rosi's work is best understood in the framework of the ongoing debate on 'New Realism'

acerca del "Nuevo Realismo" y el supuesto fin del postmodernismo. En su *Manifiesto del Nuevo Realismo* (2014), el filósofo italiano Maurizio Ferraris comienza destacando el "ataque contra la realidad" perpetrado por el postmodernismo, el cual eventualmente (aunque de manera involuntaria) llevó al triunfo del "populismo mediático" y a la metamorfosis del "mundo real" en un "reality show":

El mundo real ciertamente ha llegado a ser una fábula, es más – lo veremos dentro de poco– ha llegado a ser un reality, pero el resultado ha sido el populismo mediático, un sistema en el cual (con tal que se tenga el poder para ello) se puede pretender hacer creer cualquier cosa. En los noticieros televisivos y en los talk shows se ha asistido al reino del "no hay hechos, sólo interpretaciones", que –con lo que desgraciadamente es un hecho, no una interpretación– ha mostrado su significado auténtico: "La razón del más fuerte es siempre la mejor". Pero tenemos que vérnosla con una circunstancia peculiar. El postmodernismo se retrae, filosófica e ideológicamente, no porque haya errado en sus objetivos sino, justamente, por lo contrario, porque ha dado en el blanco demasiado certeramente. (Ferraris, 2014: 3).

De acuerdo a Ferraris y otros varios teóricos⁴, el postmodernismo se ha

and the alleged end of postmodernism. In his *Manifesto of New Realism* (2014), Italian philosopher Maurizio Ferraris starts by highlighting the 'attack on reality' perpetrated by postmodernism, which eventually (if unwillingly) led to the triumph of 'media populism' and to the metamorphosis of the 'real world' into a 'reality show':

The real world has certainly become a tale or, rather—as we shall see—it became a reality show; but the outcome was media populism, namely, a system in which (if one has such power) one can claim to make people believe anything. In news broadcasts and talk shows we did witness the realm of the 'no facts, only interpretations' that—in what unfortunately is a fact and not an interpretation—then showed its true meaning: 'the argument of the strongest is always the best.' Therefore, we now deal with a peculiar circumstance. Postmodernism is retreating, both philosophically and ideologically, not because it missed its goals but, on the contrary, precisely because it hit them all too well. (Ferraris, 2014: 3).

According to Ferraris as well as several other theorists,⁸ postmodernism has

⁴ Rudrum y Stavris, 2015, ofrece una buena visión general sobre el debate acerca del fin del postmodernismo.

⁸ A good overview of the debate on the end of postmodernism is provided by Rudrum and Stavris, 2015.

“retraído” significativamente durante las últimas décadas, dando lugar a una famosa tendencia llamada por el crítico de arte Hal Foster el “Retorno de lo Real”. Ferraris identifica el comienzo del siglo XXI como un punto de inflexión emblemático de la marcha hacia el nuevo realismo:

Eso que llamo “nuevo realismo” es, en efecto, antes que todo, la toma de razón de un viraje. La experiencia histórica de los populismos mediáticos, de las guerras post 11 de septiembre del año 2001 y de la reciente crisis crediticia, han significado un pesadísimo desmentido de aquellos que, según mi parecer, son los dos dogmas de lo postmoderno: 1. Que toda la realidad está socialmente construida y que es infinitamente manipulable, y 2. Que la verdad es una noción inútil porque la solidaridad es más importante que la objetividad. Las necesidades reales, las vidas y las muertes reales, que no soportan ser reducidas a simples interpretaciones, han hecho valer sus derechos, confirmando la idea que el realismo (así como su contrario) posee implicancias no simplemente cognoscitivas, sino también éticas y políticas. (Ferraris, 2014: xiv-xv)

Como lo demuestra Raffaele Donnarumma en su reciente libro *Ipermodernità* (Donnarumma, 2014), los avances más importantes en la literatura y el cine italianos desde fines de los años noventa pueden ser examinados con buenos resultados a la luz de este retorno a la realidad más amplio dentro de la cultura occidental;

been ‘retreating’ significantly over the last few decades, giving way to a trend that was famously labelled by art critic Hal Foster as a ‘Return of the Real’. Ferraris identifies the beginning of the 21st century as an emblematic turning point the march towards new realism:

What I call ‘new realism’, in fact, is first of all the acknowledgment of a turn. The historical experience of media populisms, of post-9/11 wars, and of the recent credit crunch led to a severe denial of what I regard as the two dogmas of postmodernism: namely, that all reality is socially constructed and infinitely manipulable, and that truth is a useless notion because solidarity is more important than objectivity. Real needs, real lives and deaths, not bearing to be reduced to mere interpretations, have asserted their rights confirming the idea that realism (just like its opposite) not only has implications for knowledge but also for ethics and politics. (Ferraris, 2014: xiv-xv)

As demonstrated by Raffaele Donnarumma in his recent book *Ipermodernità* (Donnarumma, 2014), the most significant developments in Italian literature and cinema since the late Nineties can be fruitfully examined in the light of this broader return to reality in Western culture – suffice it to mention Walter Siti’s innovative handling of autofiction, or the particular

basta mencionar el innovador uso de Walter Siti de la autoficción o el notable éxito que ha hallado la novela periodística, ejemplificado en el superventas sobre el crimen organizado en Nápoles de Roberto Saviano (*Gomorra*, 2007). A pesar de su referencia compartida a un clásico postmoderno como lo es *Las Ciudades Invisibles*, las obras de Arminio y Rosi no pertenecen a esta extendida tendencia de avanzar más allá del postmodernismo; la exploración por parte del primero de las áreas olvidadas del sur de Italia, al igual que el intento del segundo de redefinir nuestra perspectiva sobre la migración, debiesen ser interpretadas dentro del marco de este más amplio retorno al realismo.

Sin embargo, pese a declararse objetivos en apariencia, ambos autores evitan repetir el anticuado modelo del *Neorealismo* italiano (nombre que habitualmente se utiliza para definir al cine y la literatura italianos de alta carga social de las décadas de 1940 y 1950) y su inclinación manifiesta hacia el realismo directo. Para empezar, en *Terracarne*, las ambiciones realistas de Arminio coexisten con una conciencia profunda del inevitable “filtro” que representa la propia subjetividad del autor. Tomando prestada terminología del famoso ensayo de David Eason sobre Nuevo Periodismo, es posible identificar en el libro una tensión constante entre “realismo etnográfico” y “fenomenología cultural”:

Mientras que el realismo etnográfico, al igual que otras formas de periodismo, revela el acto de la observación como

success encountered by the journalistic novel as exemplified by Roberto Saviano’s best-selling account of organized crime in Naples (*Gomorra*, 2007). Despite their shared reference to a postmodern classic such as *Invisible Cities*, Arminio’s and Rosi’s works do belong to this widespread tendency to move beyond postmodernism; the former’s exploration of the forgotten areas of Southern Italy, as well as the latter’s attempt to redefine our perspective on migration, should be interpreted within the framework of this broader return to realism.

However, despite their apparent claims of objectivity, both authors avoid replicating the outdated model of Italian *Neorealismo* (the label most frequently used to define socially engaged Italian cinema and literature from the 1940s and 1950s) and its unrestrained inclination towards direct realism. In *Terracarne*, to begin with, Arminio’s realist ambitions coexist with a deep awareness of the inevitable ‘filter’ represented by the author’s own subjectivity. Borrowing the terminology of David Eason’s famous essay on New Journalism, it is possible to identify in the book a constant tension between ‘ethnographic realism’ and ‘cultural phenomenology’:

Whereas ethnographic realism, like other forms of journalism, reveals the act of observing to be a means to get the story, cultural

medio de obtención de la historia, la fenomenología cultural revela a la observación como una parte vital de la historia. Observar no es simplemente una forma de comprender el mundo sino un objeto de análisis [...] El realismo etnográfico representa al estilo como una técnica comunicacional cuya función es la de revelar una historia que existe "allá fuera", en la vida real. La fenomenología cultural representa al estilo como una estrategia epistemológica que tanto construye como revela la realidad. (Eason, 1984: 57,59)

De hecho, ambos modelos se encuentran bien representados en *Terracarne*, en la cual declaraciones acerca de una "mirada sin filtro" a menudo anteceden a reflexiones acerca del estilo como una expresión lírica del Yo y de la imposibilidad de escapar al sesgo subjetivo del observador: 'Costruisco delle frasi in cui dentro ci sia l'umore di un luogo intrecciato al mio' [Construyo frases en las cuales el ánimo de un lugar está entrelazado con el mío] (Arminio, 2011: 323); 'Forse i paesi non c'entrano niente. Forse non ci sono mai stato, non andrò mai da nessuna parte veramente. [...] Quello che serve è bucare il cranio, uscire fuori da sé' [Quizás los pueblos no tienen nada que ver con esto. Quizás jamás estuve allí, quizás no voy a ninguna parte en realidad. [...] Lo que realmente necesito es perforarme el cráneo, salir de mí mismo.] (Arminio, 2011: 323). Algo análogo ocurre en *Fuego en el Mar*: Por una parte, Rosi adopta algunas de las características típicas del documentalismo de "modalidad observacional" (Nichols, 2001), tales

phenomenology reveals observing to be a vital part of the story. Observing is not merely a means to understand the world but an object of analysis [...]. Ethnographic realism represents style as a communicational technique whose function is to reveal a story that exists 'out there' in real life. Cultural phenomenology represents style as an epistemological strategy that constructs as well as reveals reality. (Eason, 1984: 57, 59)

Both modes are indeed well represented in *Terracarne*, where claims of an 'unfiltered gaze' are often followed by reflections on style as lyrical expression of the Self, and on the impossibility of escaping the observer's subjective bias: 'Costruisco delle frasi in cui dentro ci sia l'umore di un luogo intrecciato al mio' [I build sentences in which the mood of a place is intertwined with my own] (Arminio, 2011: 223); 'Forse i paesi non c'entrano niente. Forse non ci sono mai stato, non andrò mai da nessuna parte veramente. [...] Quello che serve è bucare il cranio, uscire fuori da sé' [Maybe the villages don't have anything to do with this. Maybe I've never been there, I'll never really go anywhere. What I really need is to pierce my cranium, and get out of myself] (Arminio, 2011: 323). Something analogous happens in *Fire at Sea*: on the one hand, Rosi adopts some of the typical features of the 'observational mode' in documentary film making (Nichols, 2001), such as the fly-on-the-wall perspective, the absence of staged interviews, and the

como la perspectiva de “mosca en la pared”, la ausencia de montaje en las entrevistas y el rehusarse a formular una tesis o mensaje explícitos; por otra parte, como se discutió previamente, el enfoque verdadero de *Fuego en el Mar* no se encuentra en la realidad objetiva de la migración, sino en las prácticas visuales y cognitivas que hacen de tal realidad algo invisible a nosotros. Visto de esta perspectiva, la obra de Rosi ilustra muy adecuadamente la innovadora definición de filme documental observacional propuesto por Anna Grimshaw y Amanda Ravetz: como lo sostienen en su libro *Cine Observacional: Antropología, Film y la Exploración de la Vida Social*, la característica definitoria de esta modalidad no se encuentra en sus supuestas declaraciones de objetividad, sino en su énfasis en el acto mismo de observar, y en la pregunta “¿Cómo se aprende a observar?” (Grimshaw y Ravetz, 2009: xiv).

En conclusión, a pesar de desafiar la idea posmodernista de que la realidad no es accesible, *Terracarne* y *Fuego en el Mar* esquivan las trampas del realismo directo ingenuo al vincularse a los problemas epistemológicos que presenta el acto mismo de observar. Además, al contrario que la mayoría de los autores y directores del *Neorealismo* en los años cuarenta y cincuenta, Rosi y Arminio se distancian del compromiso político directo; la dimensión política de sus obras yace realmente, utilizando una frase de Rancière, en la invención de una “nueva configuración entre lo visible y lo invisible”, creando un nuevo espacio para la disensión (Rancière, 2010:

refusal to formulate a thesis or an explicit message; on the other, as discussed above, the actual focus of *Fire at Sea* is not on the objective reality of migration, but rather on the visual and cognitive practices that make such reality invisible to us. Looked at from this perspective, Rosi’s work fittingly illustrates the innovative definition of observational documentary film proposed by Anna Grimshaw and Amanda Ravetz: as argued in their *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, the defining feature of this mode does not lie in its alleged claim to objectivity, but rather in its emphasis on the very act of observing, and on the question ‘How does one learn to observe?’ (Grimshaw and Ravetz, 2009: xvi).

In conclusion, despite challenging the postmodernist idea that reality is not accessible, *Terracarne* and *Fire at Sea* avoid the pitfalls of naïve direct realism by engaging with the epistemological issues posed by the very act of observing. Besides, unlike most *Neorealismo* authors and directors in the 1940s and 1950s, Rosi and Arminio keep away from direct political *engagement*; the political dimension of their works rather lies, as Rancière would phrase it, in the invention of ‘new configuration between the visible and the invisible’, creating new space for dissensus (Rancière, 2010: 139). By engaging in a process of refocalization, both *Terracarne* and *Fire at Sea*

139). Al participar de un proceso de refocalización, tanto *Terracarne* como *Fuego en el Mar* resaltan la brecha existente entre nuestros hábitos visuales y la nueva perspectiva que permite la visión periférica. Sin embargo, la visión periférica en última instancia no ofrece un acceso directo a la realidad: en su lugar, crea lo que Žižek llama “vista de paralaje”, esto es, una oscilación entre dos perspectivas opuestas, en las cuales la realidad coincide con la brecha misma:

La “verdad” no representa el estado “real” de las cosas, esto es, la visión “directa” del objeto sin distorsión de perspectiva, sino al muy Real antagonismo que causa distorsión de perspectiva. El lugar de la verdad no es la forma en que “las cosas realmente son en sí mismas”, más allá de sus distorsiones de perspectivas, sino la brecha misma, pasaje, que separa una perspectiva de la otra [...]. Lo “Real como imposible” es la causa de la imposibilidad de alguna vez lograr alcanzar la visión “neutral” y carente de perspectiva sobre el objeto. Existe una verdad, no todo es relativo; pero esta verdad es la verdad de la distorsión de perspectiva como tal, no la verdad distorsionada por la visión parcializada de una perspectiva unilateral. (Žižek, 2006: 281)

highlight the gap between our visual habits and the new perspective allowed by peripheral vision. The latter, however, does not ultimately provide direct access to reality – it rather creates what Žižek calls ‘parallax view’, i.e. an oscillation between two opposite perspectives, in which reality coincides with the gap itself:

The ‘truth’ is not the ‘real’ state of things, that is, the ‘direct’ view of the object without perspectival distortion, but the very Real of the antagonism which causes perspectival distortion. The site of truth is not the way ‘things really are in themselves,’ beyond their perspectival distortions, but the very gap, passage, which separates one perspective from another [...]. The ‘Real as impossible’ is the cause of the impossibility of ever attaining the ‘neutral’ non-perspectival view of the object. There is a truth, everything is not relative – but this truth is the truth of the perspectival distortion as such, not the truth distorted by the partial view from a one-sided perspective. (Žižek, 2006: 281)

Referencias Bibliográficas - Bibliographical References

APPADURAI, Arjun (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

ARMINIO, Franco (2011): *Terracarne: Viaggio nei paesi invisibili e nei paesi giganti del Sud Italia*. Milano, Mondadori.

ARMINIO, Franco and D'AMBROSIO, Andrea (2011): *Di mestiere faccio il paesologo*. Roma, DeriveApprodi.

BALDI, Valentino (2014): "Raccontare la città. Narrativa breve e spazio urbano nella letteratura italiana contemporanea". *Allegoria*, n° 69-70. Palermo, Palumbo, pp. 61-74.

BEVILLE, Maria (2013): "Zones of Uncanny Spectrality: The City in Postmodern Literature". *English Studies*, n° 94. London, Routledge, pp. 603-617.

BRENNAN, Timothy (2005): "The Economic Image-Function of the Periphery", in LOOMBA, Ania et al., eds: *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham, Duke University Press, pp. 101-122.

CALVINO, Italo (1972): *Le città invisibili*. Torino, Einaudi.

CALVINO, Italo (1974): *Invisible Cities*, transl. William Weaver. London, Picador.

CALVINO, Italo (1988): *Six Memos for the Next Millenium*. Cambridge, Harvard University Press.

CALVINO, Italo (1991): *Romanzi e racconti*, vol. 1. Milano, Mondadori.

CALVINO, Italo (2003): *Hermit in Paris: Autobiographical Writings*, transl. Martin McLaughlin. New York, Pantheon.

DONNARUMMA, Raffaele (2014): *Ipermodernità: Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, Il Mulino.

EASON, David (1984): "The New Journalism and the Image-World: Two Modes of Organizing Experience". *Critical Studies in Mass Communication*, n° 1. London, Routledge, pp. 51-65.

FERRARIS, Maurizio (2014): *Manifesto of New Realism*. Albany, State University of New York Press.

FOSTER, Hal (1996): *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*. Cambridge, MIT Press.

GATTA, Francesca (2016): "La 'saggificazione' della scrittura narrativa. Lingua e stili di un nuovo genere letterario". *Lingua e Stile*, n° 51. Bologna, Il Mulino, pp. 253-267.

GODIOLI, Alberto (2017): "Walking Tours, Subjective Maps, and Spatial Justice: Urban and Non-Urban Spaces in Contemporary Italian Literature". *Pólemos: Journal of Law, Literature and Culture*, n° 11: 2. Berlin, De Gruyter, pp. 379-396.

GRIMSHAW, Anna, and RAVETZ, Amanda (2009): *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington, Indiana University Press.

KOLATKAR, Arun (2010): *Collected Poems in English*. Newcastle, Bloodaxe.

LEBOW, Alisa (2015): "The Unwar Film", in JUHASZ, Alexandra and LEBOW, Alisa, eds: *A Companion to Contemporary Documentary Film*. Chichester, Wiley-Blackwell, pp. 454-474.

LIPPIT, Akira Mizuta (2005): *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis, Minnesota University Press.

NICHOLS, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana University Press.

PAPOTTI, Davide (2014): "Racconti di città: strategie di interpretazione urbana nella collana *Contromano*", in PAPOTTI, Davide and TOMASI, Franco, eds: *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*. Brussels, Peter Lang, pp. 35-58.

PEEREN, Esther, STUIT, Hanneke, and VAN WEYENBERG, Astrid, eds (2016): *Peripheral Visions in The Globalizing Present, Space, Mobility, Aesthetics*. Leiden-Boston, Brill.

PEEREN, Esther and DEL PILAR BLANCO, María, eds (2013): *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York, Bloomsbury.

PEEREN, Esther (2015): "Refocalizing Irregular Migration: New Perspectives on the Global Mobility Regime in Contemporary Visual Culture", in BLOOIS, Joost de, CELIKATES, Robin and

JANSEN, Yolande, eds: *The irregularization of migration in contemporary Europe: detention, deportation, drowning*. London, Rowman & Littlefield International, pp. 173-190.

PONZANESI, Sandra (2016): "Of shipwrecks and weddings: borders and mobilities in Europe". *Transnational Cinemas*, n° 7:2. London, Routledge, pp. 151-167.

RANCIÈRE, Jacques (2010): *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London, Bloomsbury.

ROSI, Gianfranco (2013): Note di Regia, *Sacro GRA*. http://www.sacrogra.it/note_di_regia [Date consulted: July 2017]

ROSI, Gianfranco (2016a): *Fuocoammare*. Stemal Entertainment, 21 Unofilm, Cinecittà Luce, Rai Cinema.

ROSI, Gianfranco (2016b): Interview by Vittoria Scarpa. *Cineuropa*, February 17. <http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=305432> [Date consulted: July 2017]

RUDRUM, David and STAVRIS, Nicholas, eds (2015): *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. London, Bloomsbury.

SITI, Walter (2013): *Il realismo è l'impossibile*. Milano, Nottetempo.

WESTPHAL, Bertrand (2011): *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, transl. Robert T. Tally Jr. New York, Palgrave Macmillan.

ŽIŽEK, Slavoj. 2006. *The Parallax View*. Cambridge, The MIT Press.