

## In viaggio «Pa'l Norte»: la rappresentazione della frontiera tra Messico e Stati Uniti nei videoclip musicali a tema migratorio<sup>1</sup>

Cristina Balma-Tivola, Giuliana C. Galvagno

### Abstract

Localizzando la questione sul confine tra Messico e Stati Uniti d'America, l'articolo discute del videoclip musicale come strumento d'una rappresentazione delle migrazioni internazionali più corretta e realistica rispetto all'informazione stereotipata e negativizzante veicolata dai media mainstream, e ripercorre i discorsi audiovisivi (da *Bloody Bloody Border* di Manu Chao alle varie docu-fiction ambientate nel deserto di Sonora fino all'estremo di *We Are All Illegals* di Outernational ft. Tom Morello, Chad Smith e Calle 13) che, assemblando immagini documentarie e di reportage in una pluralità di forme espressive (dal linguaggio narrativo cinematografico all'animazione al video collage), riflettono al contempo la complessità del tema e l'attivismo creativo degli artisti. Di qui alcune note conclusive che possono diventare ispirazioni per la ricerca, una volta che si è disponibili ad abitare le frontiere della rappresentazione.

Locating the issue on the border between Mexico and the United States of America, this article discusses the music video as a tool for a more correct and realistic representation of international migrations compared to the stereotyped and negative information conveyed by the mainstream media, and examines the audiovisual discourses (from Manu Chao's *Bloody Bloody Border* to the various docu-fictions set in the Sonora desert up to the extreme example of *We Are All Illegals* by Outernational ft. Tom Morello, Chad Smith and Calle 13) which, by remixing documentary and reportage images in a variety of expressive forms (from narrative cinematographic language to animation and video collage), reflect both the complexity of the theme and the creative activism of the artists. Hence some concluding notes that can become inspirations for research, once one is willing to inhabit the frontiers of representation.

**Parole chiave:** video musicali; confine; Messico-USA

**Keywords:** music videos; border; Mexico-USA

<sup>1</sup> L'articolo è frutto della collaborazione e del confronto tra le autrici, tuttavia Cristina Balma-Tivola ha scritto i paragrafi *Tra Messico e Stati Uniti: una terra di frontiera solcata da un confine, Pa'l Norte, Inversioni e sconfinamenti* e Giuliana C. Galvagno ha scritto i paragrafi *Discorsi mediatici sulle migrazioni e il video musicale, Il racconto in presa diretta, Il racconto tra documentario e finzione, Note conclusive*.

## Tra Messico e Stati Uniti: una terra di frontiera solcata da un confine

Il confine tra Messico e Stati Uniti comincia a delinearsi nel 1821 quando il Messico, che in questo periodo possiede ancora numerosi territori che in seguito diverranno statunitensi, ottiene l'indipendenza dalla Spagna. I territori a ridosso della linea di separazione sono economicamente arretrati e ampiamente spopolati, così che il governo centrale messicano decide di incentivare investimenti e commerci in tale zona dal nord del confine. Conseguenza inaspettata di tale decisione sarà la scelta del Texas di dichiarare la propria indipendenza, con l'obiettivo di richiedere in seguito l'annessione agli Stati Uniti (cosa che accadrà nove anni più tardi). Quindi il Trattato di Guadalupe Hidalgo (1848) consegnerà a questi ultimi un ulteriore 55% del territorio messicano (California, Arizona, New Mexico, Utah, Nevada e parti di Colorado, Wyoming, Kansas e Oklahoma) e l'Acquisto Gadsden (1853) ulteriore territorio a New Mexico e Arizona tracciando il confine ancora attuale tra Messico e Stati Uniti.

Molti degli studi che, negli ultimi decenni, indagano le dinamiche tra i due Paesi a ridosso della linea che li separa hanno adottato la prospettiva della 'frontiera' (Rincones, 2004; Casas e Ortolán, 2010). Negli studi antropologici, infatti, è abituale operare una distinzione semantica tra il *confine* inteso come linea continua di separazione tra due territori e gruppi culturali contigui e la *frontiera* come quel territorio che include il confine e in cui avviene l'incontro tra i due gruppi culturali suddetti (Fabietti, 2005). Di qui la frontiera come spazio di interazione e di connessione, di conflitto come di scambio, che porterebbe man mano alla creazione di una terza regione la quale, pur se non riconosciuta politicamente come entità autonoma e pertanto ancora dipendente dalle due regioni precedenti, avrebbe però caratteristiche economiche, sociali e culturali specifiche. Conseguenza però dell'attitudine espansionistica dell'Occidente, tale «zona di contatto» (Pratt, 1992) riprodurrebbe in virtù di ciò un modello coloniale di relazione, i cui protagonisti si costituirebbero nelle/dalle loro reciproche relazioni sotto il segno di profonde asimmetrie.

Il territorio tra Messico e Stati Uniti sembra corrispondere a tale descrizione. Sin dall'inizio dell'esistenza del confine, i conflitti

si esacerbano a causa di interpretazioni ambigue e violazioni vere e proprie del Trattato da parte degli angloamericani che di fatto spogliano gli ispanici delle loro proprietà terriere. Sul versante messicano, invece, accordi col governo centrale di Porfirio Díaz e significativi investimenti da parte degli Stati Uniti portano l'attività di questi a intensificarsi a sud del confine sino a controllarne, a inizio Novecento, l'80% delle industrie settentrionali (Lorey, 1999) e nel medesimo periodo lungo queste vie transfrontaliere comincia a svilupparsi il mercato della droga accanto ad altri traffici illeciti (Abalzati, 2013). Alla ricerca di maggiore stabilità economica i messicani cominciano a emigrare a nord del confine, spostamento che si intensifica in seguito alla Rivoluzione Messicana (Lytle Hernández, 2006) sin quando, negli anni '20, gli individui che migrano annualmente quintuplicano rispetto al decennio precedente. A questo punto gli Stati Uniti iniziano ad attuare manovre per cercare di limitare tale fenomeno, tra le quali l'imporre restrizioni frontaliere costruendo, di comune accordo col Messico, barriere di separazione tra i due Paesi. L'*Immigration Act* del 1924, pensato inizialmente per frenare l'ingresso degli asiatici, introduce per tutti gli stranieri l'obbligo del visto e stabilisce le quote di migranti che possono entrare in territorio statunitense in base alla nazionalità d'origine, istituendo altresì la Border Patrol, la polizia di frontiera, il cui compito consiste specificamente nell'intercettare l'ingresso illecito di persone e beni.

Nei decenni successivi, le restrizioni all'emigrazione verso gli Stati Uniti vengono di volta in volta allentate o ripristinate a seconda delle necessità di manodopera da parte di questi (Bustamante, 1989). Dal 1942 al 1964, per esempio, i *braceros*, lavoratori immigrati temporanei, vengono ammessi legalmente nel territorio statunitense secondo un accordo bilaterale col Messico, salvo poi, quando non più necessari, deportarne nel Paese d'origine più di un milione, molti dei quali divenuti nel frattempo cittadini americani (Lytle Hernández, 2006), mentre negli anni '60 si apre l'era delle *maquiladoras*, ovvero stabilimenti, per lo più di proprietà statunitense, in cui si assemblano componenti che vengono importati *duty-free* dagli Stati Uniti dove poi rientrano come prodotti finiti.

Con l'*Immigration and Nationality Act* del 1965 viene rimossa la discriminazione contro asiatici ed europei attraverso l'abolizione

delle quote di ingresso per origine nazionale e viene introdotto un sistema basato su relazioni di parentela con cittadini americani e qualifiche professionali di alto livello nelle arti e nelle scienze. Ma il medesimo atto pone anche limiti numerici all'ingresso dai paesi dell'America Latina, decisione in conflitto con la domanda di manodopera dei datori di lavoro statunitensi, incrementando così di converso l'immigrazione illegale negli stati del sud-ovest. Con una reazione a catena, le successive leggi sull'immigrazione si concentreranno quindi sempre più sulla regolamentazione dei visti e sul controllo del confine, con l'aumento progressivo degli agenti della Border Patrol e delle sanzioni per le violazioni.

In seguito al *North American Free Trade Agreement (NAFTA, 1994-2020)*, accordo di libero scambio tra Stati Uniti, Canada e Messico, l'eliminazione dei dazi doganali tra i tre stati ha un effetto disastroso sul Messico, dove cinque milioni di agricoltori perdono la capacità di concorrenza con la produzione statunitense e vanno a incrementare l'emigrazione oltre confine o nelle *maquiladoras*. Gli ultimi vent'anni di relazioni transfrontaliere tra Messico e Stati Uniti sono pertanto caratterizzati dalla compresenza di interessi economici, problematiche sociali e retoriche di sicurezza nazionale, e gli accordi consensuali o le decisioni unilaterali messe in atto ogni volta sono il risultato non solo delle volontà dei singoli presidenti che si avvicendano man mano alla leadership dei due Stati, ma anche e soprattutto dell'accumulazione di prospettive e decisioni sulla regione di frontiera sviluppatesi nel corso di decenni (Ganster e Collins, 2021).

A partire dagli attacchi dell'11 settembre 2001, la preoccupazione per la sicurezza nazionale condiziona significativamente il controllo e la gestione dell'immigrazione da parte degli Stati Uniti, limitando pesantemente la collaborazione in corso tra presidenti di USA e Messico che sino a quel momento stavano lavorando per allentare le restrizioni alla circolazione di beni e persone. Le iniziative sotto l'amministrazione Bush (2001-2009) mireranno quindi da una parte a salvare il salvabile del percorso precedentemente intrapreso col Paese latinoamericano e dall'altra a rafforzare la sorveglianza ai fini della sicurezza (si veda il programma del *Security and Prosperity Partnership of North America, 2005-2009*). La successiva amministrazione

Obama (2009-2017) proseguirà nell'indicare quella della 'sicurezza' come una priorità nazionale e nel legarla parimenti alla circolazione transfrontaliera delle persone così come alla condizione di legalità/illegalità che caratterizza la loro presenza sul suolo statunitense giungendo, nei fatti, a espellere un numero di immigrati non autorizzati superiore a qualsiasi altra amministrazione (Ganster e Collins, 2021) e a incrementare in modo cospicuo le unità di agenti della Border Patrol. La medesima amministrazione, però, elaborerà anche politiche finalizzate a una maggiore tutela e integrazione di alcune categorie di migranti in condizioni di illegalità che rappresentano problemi sociali consistenti, quali ad esempio la *Deferred Action for Childhood Arrivals (DACA)*, misura con la quale i minori immigrati privi di documenti avrebbero avuto un differimento dell'espulsione di due anni e l'idoneità temporanea a lavorare legalmente nel paese, e a contrastare l'uso eccessivo della forza della Immigration and Custom Enforcement (ICE, agenzia cui è demandato, di converso alla Border Patrol la cui giurisdizione dovrebbe essere limitata all'area di frontiera, il controllo dell'applicazione delle leggi sull'immigrazione all'interno del Paese). Proprio questa ambigua gestione dell'immigrazione sarà alla base di quel vero e proprio esodo che, nel 2014, vedrà migliaia di bambini e madri latinoamericani, in fuga da crimini e violenze nei Paesi d'origine, attraversare il confine tra Messico e Stati Uniti per consegnarsi alla Border Patrol nella speranza, in realtà infondata, di ottenere un qualche rifugio.

L'amministrazione Trump (2017-2021) agirà in modo ben più chiaro. Pochi giorni dopo la sua elezione, in seguito a una campagna costruita in gran parte sull'identificazione del migrante come criminale e quindi sulla necessità di rafforzare i confini nazionali, Trump firma un ordine esecutivo per l'immediato ampliamento della costruzione del muro tra USA e Messico (in realtà già in gran parte costruito dai presidenti precedenti), cui aggiunge l'assunzione di 5.000 nuovi agenti della Border Patrol e 10.000 nuovi agenti dell'ICE. Nel 2018, quindi, la stessa amministrazione mette in atto una politica di 'tolleranza zero' che consente di separare legalmente i bambini dagli adulti che entrano illegalmente negli Stati Uniti a partire dall'etichettare come criminali tutti questi ultimi e, quel medesimo anno, comincia a smantellare il DACA, evento che porta un numero

crescente di migranti e rifugiati (il cui numero è ora sceso ai minimi storici di 15.000 individui che vedono la propria domanda accolta, anche quando è in gioco la loro vita) ad ammassarsi sul lato messicano del confine. L'attuale amministrazione Biden (2021-) sta quindi eliminando molte delle risoluzioni di Trump e ripristinando le politiche del periodo di Obama.

Le regioni di frontiera hanno a loro volta elaborato negli anni strategie indipendenti dallo stato federale per la gestione dell'immigrazione. Lo stato dell'Arizona, in particolare, nel 2010 ha messo in atto un provvedimento che sta dando adito a incalcolabili controversie legali a partire dalla sua stessa costituzionalità e compatibilità con le leggi sui diritti civili, nonché provocando esiti drammatici, e la rettifica attraverso un atto ulteriore già all'indomani della sua entrata in vigore, sulla base delle proteste popolari e degli altri stati della federazione, non ne ha sostanzialmente cambiato la natura. Il *Support Our Law Enforcement and Safe Neighborhoods Act* (più semplicemente conosciuto come *Arizona SB 1070*), infatti, accanto all'inasprire le pene per coloro che attraverso ospitalità, lavoro o passaggi favoriscono l'immigrazione clandestina, prevede che le forze dell'ordine, sulla base di un qualche arbitrario 'ragionevole sospetto' che una persona possa essere un immigrato illegale, abbiano il diritto di chiedere a tutti gli individui di età superiore ai 14 anni di esibire la documentazione che ne attesti lo status di immigrato regolare, e possano arrestarli se ne sono privi (mentre secondo le leggi federali la polizia può fermare e controllare i documenti di un individuo solo se sospettato di coinvolgimento in qualche crimine). Non stupisce quindi che alcuni degli artisti qui considerati faranno riferimento esplicito a questa misura come parte della loro discussione critica della questione.

### **Discorsi mediatici sulle migrazioni e il video musicale**

Nel 2020 il numero dei migranti internazionali è stimato in circa 281 milioni di individui, corrispondenti al 3,6% della popolazione mondiale (McAuliffe e Triandafyllidou, 2021), ovvero una sua esigua minoranza. Eppure le migrazioni sono percepite come una questione prioritaria da governi, politici e cittadini di tutto il mondo. Negli USA il fenomeno dell'immigrazione è collegato innanzitutto a questioni di legge e ordine (Suro, 2011), cui si associa una rappresentazione dei migranti stereotipata che li

interpreta nel migliore dei casi come incapaci di integrazione in virtù della loro origine culturale, come accade per i Latinos (Allen, Blinder e McNeil, 2017), e nel peggiore con metafore bestiali, chiamandoli per esempio 'insetti' (Gabrielatos e Baker, 2008). È questo, per esempio, il tipo di discorso promosso negli Stati Uniti da Donald Trump nella campagna elettorale del 2016, quando affermava che i messicani 'sciamavano' verso gli Stati Uniti. Pronti ad allearsi col potenziale partito vincente di turno, i media generalisti forniscono quindi una rappresentazione che può essere usata come strumento politico per intensificare l'ansia collettiva d'una cittadinanza e indirizzarla contro il migrante, il quale provocherebbe cambiamenti economici e sociali destabilizzanti per la comunità (pur quando i cambiamenti economici e sociali in corso sono dovuti ad altre cause). Il più recente rapporto dell'Organizzazione Internazionale per le Migrazioni (McAuliffe e Triandafyllidou, 2021) intitola non a caso l'abituale capitolo dedicato all'indagine di tale rappresentazione "Disinformation about Migration", a sottolineare esplicitamente il progressivo aumento di tale attitudine, e auspicando nelle conclusioni la promozione di informazioni veritiere in numeri e narrazioni da declinarsi in forme diverse a seconda del pubblico di riferimento: adattando le informazioni ai formati e ai canali preferiti dal pubblico, è infatti più probabile che il messaggio venga recepito e condiviso (McAweeney, 2018).

Anche una forma espressiva apparentemente leggera e disimpegnata come il video musicale ha sviluppato in anni recenti una specifica tendenza a rendere disponibili immagini e rappresentazioni del fenomeno migratorio a un pubblico giovane per innescare meccanismi positivi di consapevolezza e coinvolgimento. Nel suo specifico formato di testo audiovisivo che accompagna e supporta la distribuzione di un brano, il video musicale ha progressivamente visto crescere la propria influenza sull'estetica della produzione culturale contemporanea (Vernallis, 2013). In bilico da sempre tra l'essere considerato un semplice accessorio alla canzone e l'aspirazione a divenire uno spazio di sperimentazione audiovisiva dove il contenuto delle immagini prevale sull'ascolto, il video musicale interessato alle istanze sociali ha trovato poco riscontro nel contesto televisivo cui viene solitamente collegato (Kaplan, 1987), mentre la moltiplicazione delle piattaforme digitali di condivisione di

contenuti video ha determinato al contrario un aumento degli spazi di libera espressione e un allentamento dei vincoli per gli artisti che possono essere maggiormente coinvolti in forme di attivismo creativo (Rubin, 2018) e che esplicitano la loro posizione sui temi legati alla politica mondiale, quali i conflitti, le disparità sociali, la rappresentazione dei migranti.

Su quest'ultimo tema, concentrandosi sull'uno o sull'altro dei due scenari principali (Mediterraneo e rotta balcanica da una parte o confine tra Messico e Stati Uniti dall'altra), lo stile dei video evidenzia due tendenze prevalenti. Da un lato è possibile identificare un approccio documentaristico, vicino al reportage giornalistico, realizzato attraverso il montaggio di differenti formati mediali. In questo genere di video viene ricercato un effetto di immediatezza e di assenza di filtri attraverso l'uso di immagini quali le riprese delle *action-cam* poste sul corpo dei soccorritori che, grazie alle riprese grandangolari e alla profondità di campo, permettono di ottenere immagini ad alta definizione e di creare un nuovo modello di narrazione visuale che privilegia il *first person shot* (Eugeni, 2013; Ortiz e Moya, 2015). Un secondo tipo di immagini che ricerca l'assenza di mediazione nella rappresentazione del fenomeno, questa volta a bassa risoluzione, è quello delle telecamere di controllo poste sui confini o a sorvegliare i centri di detenzione dei migranti: immagini che si caratterizzano per il frequente utilizzo delle riprese a infrarossi, spesso anche realizzate dai droni. Nell'ambito di un processo di rimediazione troviamo l'uso di spezzoni tratti da telegiornali o programmi televisivi che vengono ricontestualizzati per dare un significato differente alle immagini o, infine, l'uso di fonti d'archivio per sottolineare la continuità del fenomeno migratorio. I video appartenenti a questa tipologia permettono spesso operazioni di remix e *mash-up* dei contenuti ad opera degli utenti, moltiplicando le istanze audiovisive collegate al singolo brano, in una operazione che ne ridefinisce di continuo il messaggio e gli obiettivi.

Dall'altra parte prevale invece uno stile maggiormente narrativo e simbolico, espresso attraverso la drammatizzazione delle vicende dei migranti, messe in scena a rappresentare la dimensione universale della storia particolare. Il video con cui apriamo il presente contributo appartiene a questa seconda tipologia.

### ***Pa'l Norte***

Calle 13 è un gruppo musicale portoricano composto dai fratellastri René Pérez Joglar (Residente) ed Eduardo José Cabra Martínez (Visitante), cui talvolta collabora Ileana Mercedes Cabra Joglar, sorellastra dei due. *Pa'l Norte*, realizzato in collaborazione con il gruppo cubano Orishas, è un loro brano del 2007 il cui tema centrale del viaggio migratorio dal Sud America verso gli Stati Uniti è strategia narrativa per definire la migrazione come attitudine universale dell'essere umano. Il video che l'accompagna illustra il testo della canzone ricorrendo a immagini simboliche: il viaggio è rappresentato come processione della statua della Vergine di Guadalupe cui partecipano uomini, donne, bambini e lo stesso Pérez, presso e oltre un piccolo villaggio in un'arida valle tra le montagne. Nel corso del tragitto le persone che vi prendono parte scompariranno una dopo l'altra per ridursi nel finale a un uomo e a una donna che, prima di cedere a loro volta, depositeranno la statua presso un anonimo funzionario in un'area desertica sperduta nel nulla. A questa narrazione principale vengono alternate altre immagini: uomini che bevono al tavolo di un bar, danze eseguite da cinque donne e composizioni visive disegnate dal movimento dei corpi di figuranti.

Il discorso dei Calle 13 muove dalla messa in scena dell'identità latina, identificata da una parte con la fede in culti religiosi sincretici che accomuna le diverse culture sudamericane e dall'altra col rapporto di continuità che queste intratterrebbero con la natura e con il mondo animale. L'illustrazione del legame migrante-natura ha inizio sin dalle prime immagini del video ambientato nella Quebrada de Humahuaca, valle andina nel nord-ovest dell'Argentina caratterizzata da rilievi, burroni, ampie saline e già antico crocevia di comunicazioni economiche, sociali e culturali, dove Ileana canta «unas piernas que respiran / por el camino del viento» e si rafforza con allusioni a specifici animali (l'agnello sacrificale, la pecora, l'aquila) per giungere a identificare il migrante, nelle strofe conclusive, con lo scoiattolo che scava sotto terra per superare il muro di confine.

Nella processione Residente canta l'afflato per il viaggio senza meta o finalità specifiche proprio del nomade, che si muove senza i sistemi di orientamento della standardizzazione cartografica cui ricorre l'esploratore coloniale e si costruisce il proprio sistema

per percorrere lo spazio che gli permette anche di migrare verso il Nord del continente («hoy me voy Pa'l norte sin pasaporte») sebbene questo viaggio, in particolare, sia particolarmente rischioso: il caldo estremo del deserto e la disidratazione sono sfide concrete e dall'esito spesso drammatico. La statua della Vergine di Guadalupe, unica *persona* che in *Pa'l Norte* arriva al confine tra il Messico e gli Stati Uniti, è allora figura metaforica di tutti i migranti latinoamericani che non ce l'hanno fatta e dei quali, nel corso del video, sono state man mano mostrate le croci bianche delle tombe.

La statua resta in piedi davanti alla guardia di confine alla scrivania, fermi entrambi sul confine nel pieno di un deserto altrimenti senza limiti. La critica all'imperialismo statunitense si esprime nella dimostrazione dell'inconsistenza e nell'arbitrarietà dei suoi assunti imposti come assoluti, del suo sistema di sorveglianza, delle sue autorità. La polizia frontaliere, per esempio, viene rappresentata con le figure di due uomini bianchi in occhiali da sole e cappello da cowboy, così che ha più l'aspetto della manovalanza mafiosa da 'lavoro sporco' che quello di istituzione degna di rispetto. Rispetto al contrario da tributarsi a chi mette in gioco concretamente la propria esistenza per un futuro migliore, come espresso nei versi e nelle immagini conclusive che dedicano questa produzione alle genti in movimento in tutto il mondo e che recitano l'identità comune di tutti gli esseri umani come migranti e l'appello alla loro reciproca solidarietà.

### **Il racconto in presa diretta**

Il video del 2011 *Clandestino in Arizona* è frutto dell'incontro tra il cantante Manu Chao e il National Day Laborer Organizing Network (NDLON), organizzazione che si occupa di migliorare le condizioni dei lavoratori sottopagati. L'associazione ha invitato il cantante a recarsi nella contea di Maricopa in Arizona, dove aveva sede il centro di detenzione gestito dallo sceriffo Joe Arpaio, noto per le sue posizioni estreme contro l'immigrazione e per essersi macchiato di numerosi crimini contro i detenuti nel corso della sua carriera, poi graziato dal presidente Trump (Joffe-Block e Greene Sterling, 2021). Manu Chao viene coinvolto in un concerto gratuito per il progetto Alto Arizona, per denunciare gli effetti dell'*Arizona SB 1070* che, come riportato in apertura del presente

contributo, inaspriva i controlli e le pene per gli immigrati irregolari. Diretto dal regista Alex Rivera, il video combina immagini della prigione realizzate dai registi Daniel DeVivo e Valeria Fernandez, autori del documentario *Two Americans* (2012), con le riprese del cantante che esegue una performance acustica per voce e chitarra di *Clandestino* davanti ai muri di filo spinato che delimitano il perimetro del campo d'internamento per immigrati illegali. Le condizioni di vita estreme a cui sono sottoposti i detenuti sono richiamate dalle lunghe carrellate che mostrano le strutture precarie costruite per accogliere un gran numero di lavoratori divenuti improvvisamente criminali. In un intermezzo, uno degli internati paragona la prigione a quella di Guantanamo e il trattamento riservato a persone che vogliono solo lavorare a quello destinato ai terroristi. Sempre allo stesso progetto del NDLON e alla collaborazione con Alex Rivera è possibile far risalire il video della cantante cilena Ana Tijoux che si esibisce nel deserto dell'Arizona circondata da giovani attivisti *undocumented* protagonisti delle proteste contro Arpaio. Il video per il brano *Shock* (2010) vede la cantante in una performance acustica mentre i ragazzi reggono un telo su cui sono proiettate immagini delle proteste virate sui colori primari. Il contrasto tra le immagini dei giovani che scandiscono pacificamente i loro slogan e le forze dell'ordine in assetto antisommossa evoca chiaramente l'idea di un paese in guerra con il proprio futuro. Anche il gruppo newyorkese degli Outernational di Miles Solay, rock band che fa dell'impegno civile e dell'indignazione morale contro le ingiuste misure anti-immigrazione le bandiere di uno stile che risuona del combat rock dei Clash e della world music, utilizza immagini riprese da attivisti e giornalisti lungo il confine per accompagnare una versione contemporanea di un brano di Woody Guthrie, *Deportee (Plane Wreck At Los Gatos)*. Il brano del 2010, realizzato in collaborazione con Tom Morello e Cuéntame, rappresenta una delle più recenti versioni della canzone il cui testo venne scritto nel 1948 da Guthrie – poi musicato da Martin Hoffman dieci anni dopo e cantato da Pete Seeger solo nel 1958 – all'indomani della notizia di un incidente aereo avvenuto in California in cui persero la vita 28 *braceros* messicani che venivano forzatamente rimpatriati per la scadenza del permesso di soggiorno e di lavoro. Il brano rappresenta uno spaccato di critica sociale e mediale (Shannon, 2020), e cerca

di ridare un'identità ai migranti che venivano impiegati e poi rispediti indietro come strumenti non più necessari all'interno di un accordo economico tra i due Paesi. La versione video degli Outernational, realizzata da Robert Greenwald e dalla Brave New Films, presenta scene di controlli di polizia, di tentativi di attraversamento del muro e della frontiera e anche immagini dei corpi e delle croci senza nome dei tanti morti nel tentativo di oltrepassarla. Il termine *deportees*, presente nel testo della canzone, che nel contesto originale rappresentava la noncuranza dei media americani nel riportare la sciagura aerea e la morte di lavoratori sfruttati, nella versione contemporanea rappresenta invece la brutalità della politica dei rimpatri voluta dal governo dell'Arizona, operando una ricontestualizzazione del termine che aggiorna il significato del brano stesso. Un secondo brano degli Outernational, *We Are All Illegals (Todos Somos Ilegales)* feat. Tom Morello, Residente dei Calle 13 e Chad Smith (2012), unisce nel video la rappresentazione finzionale di un tentativo di attraversamento del confine a immagini documentaristiche del muro, dei centri di detenzione e delle proteste contro le restrizioni, mixate con le immagini tratte da una campagna virale in cui è stato chiesto agli utenti del web di mostrare un cartello con la scritta «We are all illegals» e con estratti dal testo della canzone. Il video rappresenta così un esempio di produzione *grassroot* che richiama le dinamiche tipiche della condivisione in rete e del percorso che segue l'attivismo digitale (Jenkins, Ford e Green, 2013).

Il brano del 2019 *Bloody Border*, di Manu Chao & Chalart58 feat Sr. Wilson, remix del brano *Bloody Bloody Border* dello stesso Manu Chao, presenta due versioni del video: una 'raw version' e una 'hope version', entrambe con al centro il confine e il muro. La prima versione alterna lunghe panoramiche in volo sulla barriera e immagini dei centri di detenzione con particolare focus sulla presenza di barriere di filo spinato, a scene di arresti, perquisizioni e controlli. I migranti appaiono poi rinchiusi nei centri di detenzione ed espulsione in cui non possono fare altro che percorrerne il perimetro lungo le barriere nell'ora d'aria. A queste sequenze di taglio documentaristico sono alternati cartelli che riprendono alcune parole della canzone come gli slogan «Freedom to cross», «Freedom no crime», «No one is illegal» o che riassumono la parabola del migrante una volta

entrato nel sistema («suspicious», «detained», «searched», «arrested»). La seconda versione del video è invece realizzata dallo stesso Manu Chao a partire dalle immagini tratte dal documentario *Un mundo sin muros*, prodotto da Enrique Chiu e diretto da Alejandro Argüelles Benítez. Enrique Chiu è l'artista messicano che porta avanti dal 2016 il progetto del *Mural de la Hermandad*, lungo murale dipinto da artisti, attivisti e semplici cittadini che dal lato messicano del confine tra Tijuana e San Diego si estende per circa un miglio. Il video rappresenta un remix del precedente che vuole portare alla risemantizzazione dello spazio del confine dove il muro viene prima configurato come spazio di relazione attraverso il quale le persone cercano di parlare e di stabilire un contatto e poi supporto per opere e messaggi, opponendo le immagini dei volontari con i colori e i pennelli in mano (girate con taglio verticale da un telefono cellulare) a quelle velocizzate degli operai e delle ruspe che innalzano altri tratti di muro. La panoramica a volo d'uccello del muro in un tratto di deserto sottolinea la dimensione e l'estensione di questo squarcio nel tessuto comune dei due Paesi.

Un uso più complesso delle tecniche di ripresa a cui si aggiunge un approccio più spiccatamente narrativo e meno cronachistico è il lavoro di Spike Lee alla regia del video di *Land of the Free* (2019) della band americana The Killers. Anche in questo caso l'approccio del documentario si sposa con il tema della protesta presente nel brano. Il video comincia con alcune scene della marcia notturna dei migranti, in particolare famiglie con bambini, provenienti dai paesi dell'America Centrale (Honduras principalmente) fino al loro arrivo a Tijuana dove rimangono bloccati in campi di fortuna in attesa di tentare l'attraversamento del confine e si conclude con le immagini girate il 25 novembre 2018 in occasione degli scontri al San Ysidro Port of Entry a Tijuana, dove la polizia di frontiera sparò gas lacrimogeno e proiettili di gomma contro i manifestanti che avevano cercato di forzare la chiusura del varco. La barriera è anche qui rappresentata da due tipologie di immagini talvolta editate in modo da presentare il dettaglio dei fori della pellicola per conferire un'apparenza da video casalingo: lunghe panoramiche dall'alto che ne esaltano l'estensione e dettagli della struttura e del filo spinato che ne sottolineano l'asprezza dei materiali. Il

video presenta infine due immagini evocative che riprendono la diffusa metafora acquatica usata nel discorso sulla migrazione: in un caso si vede una donna in campo lungo con un bambino in braccio che cammina lungo una spiaggia, circondata da gabbiani che evocano la libertà, ma che viene affiancata da un fuoristrada della polizia di frontiera; la seconda immagine riprende un *frame* dell'inizio del video che mostrava un uomo far volare un aquilone con i colori dell'arcobaleno oltre la barriera al Border Field State Park tra Tijuana e Imperial Beach, California, dove il muro si estende fino al mare. Il video termina con una bandiera americana appesa sottosopra alle sbarre della barriera, a rappresentare una situazione di crisi o estremo pericolo di vita<sup>2</sup>.

### **Il racconto tra documentario e finzione**

Tra i registi contemporanei che meglio rappresentano l'emergere di una precisa estetica cinematografica Latinx (Aldama, 2019) connessa strettamente al tema della migrazione e del transnazionalismo (Decena e Gray, 2006) troviamo Alex Rivera, cineasta di origine peruviana nato nel New Jersey, il quale lavora da anni in stretto collegamento con molte organizzazioni per i diritti dei migranti. Accanto ai progetti indie e a basso costo di cui si è fatta menzione nel paragrafo precedente, Rivera ha curato la regia anche di due video che mostrano una tensione verso lo sviluppo di un arco narrativo di più ampio respiro, pur rimanendo molto vicini a un approccio documentaristico, che sottolinea sia la rilevanza della cronaca delle situazioni descritte, sia l'esperienza diretta dei protagonisti, tutti attori non professionisti (Schreiber, 2016). Nel 2013, nell'ambito della campagna #NOT1MORE, l'organizzazione NDLO ha invitato Alex Rivera a dialogare con la band La Santa Cecilia sulla loro canzone *ICE / El Hielo* (il cui titolo gioca sull'assonanza tra la sigla ICE, Immigration and Customs Enforcement, e *ice* come 'ghiaccio'). Il video mostra il racconto di una mattina qualunque nella vita dei protagonisti, tutti latinos, dal risveglio alla colazione in famiglia e alla preparazione al lavoro, fino alla drammatica irruzione degli agenti dell'ICE che arrestano due di loro. La narrazione tuttavia si concentra su una svolta: uno dei protagonisti si rivela infatti essere un agente dell'ICE.

<sup>2</sup> Come sancito dal US Code, Title 4, Chapter 1, par 8, <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/4/8>.

Le similitudini e i rispecchiamenti che troviamo negli sguardi scambiati dai personaggi della storia sottolineano con forza come la politica di raid e deportazioni abbia lacerato in modo irrimediabile il tessuto sociale di ampie zone del Paese. Inoltre viene qui ribaltato il dualismo che coinvolge gli agenti di origine latina in forza alle autorità di confine, che ha ripercussioni sulla percezione della loro identità, facendoli allontanare dalle loro radici culturali e facendo venir meno l'empatia nei confronti dell'esperienza dei migranti (Heyman, 2002). Il secondo è il breve film realizzato come alternativa per la versione *unplugged* del brano *Wake Me Up* portato al successo dal dj svedese Avicii e dal cantante statunitense Aloe Blacc sempre nel 2013. Il video per *Wake Me Up* rappresenta una collaborazione unica tra un musicista, un regista e un'organizzazione comunitaria di lotta, un esempio di produzione culturale che si situa al crocevia tra cinema e attivismo affrontando i momenti comuni del percorso di vita di molti migranti: il pericolo affrontato per arrivare negli Stati Uniti, lo scontro con la polizia e l'autorità, la precarietà del lavoro. Aloe Blacc voleva che questa seconda versione mettesse in risalto le parole del brano che parla di lotta e speranza («Feeling my way through the darkness / Guided by a beating heart / I can't tell where the journey will end / But I know where to start») e Alex Rivera ha proposto di trasporre in immagini una storia universale (un cartello all'inizio del video dichiara «Inspired by 11 million true stories») in cui si riconoscono quelle personali di molti migranti. Al centro troviamo un percorso di crescita che porta una giovane donna a resistere ai sistemi di controllo che la circondano, e che hanno determinato la sua vita sin dalla nascita. La famiglia protagonista del cortometraggio si trova infatti divisa in due con il padre in California a cercare lavori giornalieri e la madre e la bambina protagoniste lontane in Messico. Un primo tentativo della donna di attraversare a piedi il confine attraverso il deserto viene interrotto dalla polizia di frontiera. Anni dopo la stessa bambina e la madre riescono finalmente a riunirsi con il padre e la ragazza cresce consapevole della ingiustizia della sua situazione: la vediamo al fianco della madre durante alcune proteste a supporto dei DREAMers (i ragazzi che beneficerebbero del citato *DACA* promosso dall'amministrazione Obama. Il contributo dato dai migranti a molti settori produttivi è al centro di *Immigrants (We Get the Job*

*Done)* di K'naan, Snow Tha Product, Riz Ahmed e Residente dei Calle 13, brano del 2016, parte della compilation *The Hamilton Mixtape* che presenta alcuni brani del musical *Hamilton* remixati da vari artisti. Il video diretto da Tomás Whitmore è ambientato su un treno sotterraneo che ospita tutti i contesti di lavoro dei migranti, dall'agricoltura, alle costruzioni, alla ristorazione o alla sanità, per poi spostare l'attenzione sul ruolo dei conflitti nell'innescare i processi di migrazione. La metafora del treno che nell'ultima scena si estende a tutto il pianeta, incessantemente percorso da convogli di migranti, evoca da un lato l'universalità dell'esperienza migratoria, dall'altro la specificità di alcuni contesti rappresentati (le coltivazioni di arance) che rimandano chiaramente alla questione al confine con il Messico.

### **Inversioni e sconfinamenti**

A inizio 2015 il numero complessivo di persone costrette ad abbandonare le proprie case per conflitti, ragioni politiche o emergenze ambientali è a livello mondiale di 65 milioni di individui tra rifugiati, richiedenti asilo e sfollati interni (Boehler e Peçanha, 2015). Il 20 giugno 2016, in occasione della Giornata mondiale del rifugiato, Alicia Keys pubblica il cortometraggio *Let Me In* in cui viene presentato il nuovo singolo della cantante: *Hallelujah*. Il film, scritto e diretto da Jonathan Olinger e prodotto dalle organizzazioni CARE, Oxfam e War Child insieme al movimento culturale We Are Here fondato dalla stessa Keys, reimmagina la crisi dei rifugiati come se stesse accadendo sulle coste d'America attraverso la storia di una famiglia che fugge dalla propria città in guerra (qui Los Angeles) per cercare di raggiungere il più vicino territorio in pace (il Messico). La struttura del cortometraggio segue quella dei film di guerra o apocalittici: le prime immagini raccontano della stessa Keys e dei figli che, come ogni mattina, stanno facendo colazione nella propria casa, ma presto la tranquillità della scena verrà turbata dalle immagini del conflitto in televisione, poi troncata da una devastante detonazione nei pressi della casa. La famiglia fugge all'istante senza neanche il tempo di raccogliere pochi averi, e si unisce alla colonna di altri sopravvissuti attraversando città e deserti, sin quando, nell'imbarco concitato verso la salvezza, la figlia e la madre si perdono di vista. La prima raggiungerà a piedi la barriera di separazione col Messico, dove un poliziotto

di frontiera lascerà passare tutti coloro che si accalcano alla rete dando loro accoglienza e rifugio, mentre della madre e del fratellino non si avrà più alcuna notizia. In salvo, la ragazza si recherà sulla spiaggia, e l'immagine finale del film sarà quella della sua attesa del potenziale arrivo di madre e fratello su un gommone. Conclusa la narrazione, alcuni cartelli prima dei titoli di coda spiegano che in questo periodo storico vi sono più rifugiati che in qualsiasi altra epoca e chiedono ai governi mondiali «di agire con amore». Una pagina dedicata al film sul sito del movimento We Are Here incoraggia a sua volta i fan a provare a immaginare come si sentirebbero nel dover vivere una situazione simile. Come dichiara Olinger: «Spero che il film lasci le persone a porsi la semplice domanda: e se fossimo noi? Domanda che alla fine offusca i confini tra noi e loro, dato che siamo tutti umani» (Kreps, 2016). Gli autori, quindi, chiamano direttamente in causa lo spettatore invitandolo a documentarsi in merito e a sostenere l'azione delle organizzazioni attive nel sostegno ai rifugiati, secondo una *call for action* frequente nelle produzioni sul tema (Balma Tivola e Galvagno, 2019).

La reificazione dei confini con il relativo respingimento di coloro che vorrebbero attraversarli viene promossa con la retorica della sicurezza nazionale messa in pericolo dall'immigrazione. Tale interpretazione, che vede l'amministrazione Trump impegnata in prima linea nel sostenerla, come precedentemente sottolineato include anche la possibilità di separazione coatta dei genitori dai loro figli minorenni, una pratica che, attuata dal 2017, verrà alla luce solo un anno dopo, con inchieste giornalistiche e soprattutto con la causa intentata dall'American Civil Liberties Union, provocando un'ondata di sdegno nella cittadinanza nordamericana e forzando la fine di questa misura nel giugno del 2018 prima che venga emessa la sentenza. A questa data saranno però già state separate almeno 5.600 famiglie. Rispetto alla violenza di tale misura, anche gli artisti si mobilitano con brani e video ad hoc. *One Day* (2018) del rapper statunitense Logic esorta alla determinazione e all'impegno nel perseguire i propri obiettivi con la fiducia che il futuro ricompenserà di tanti sacrifici. Di fatto, il brano non è specifico sulla questione qui considerata, ma lo è il video che l'accompagna, la cui narrazione, come recita un cartello in apertura, è basata nuovamente «su storie vere». Nel video viene raccontata la storia di un adolescente separato

dalla madre al confine tra Messico e Stati Uniti, poi detenuto in un campo di prigionia, quindi consegnato in adozione a una famiglia californiana. Crescendo il giovane diverrà chirurgo, e salverà la vita a un suprematista bianco. Un cameo di Logic nell'opera lo vede rappare indossando una maglietta con il messaggio «Fuck the Wall».

La cantautrice messicana Lila Downs, che al tema del confine e delle migrazioni ha già dedicato un'intera raccolta nel 2001 (*Border/La Linea*) e che ha fatto della commistione di lingue e sonorità diverse la propria cifra stilistica, nel 2019 reinterpreta in versione femminile *Clandestino* di Manu Chao, con l'aggiunta di alcuni passaggi che menzionano i bambini immigrati ora nei centri di detenzione e la sollecitazione all'attivismo degli ascoltatori/spettatori («Si no peleamos por los niños / ¿Qué será de nosotros?»). Nel video relativo le riprese della Downs, protagonista nel ruolo di migrante latina, si alternano a testimonianze visive di migranti che dal Messico muovono verso gli Stati Uniti su camion, treni e a piedi. Come già in *Pa'l Norte*, anche qui è la Vergine di Guadalupe che protegge i migranti, ma tra il video di Calle 13 e quello di Lila Downs vi è un significativo ulteriore punto di contatto: la precisa attenzione all'estetica della rappresentazione. Ciò non deve sorprendere: di fatto, il discorso più realistico su migranti e rifugiati promosso dal video musicale rispetto a quello stereotipato e negativizzante dei media mainstream viene talvolta rafforzato sia da soluzioni sceniche ed effetti visivi che rendono le immagini particolarmente coinvolgenti e affascinanti, sia da riferimenti al mondo dell'arte (Balma Tivola e Galvagno, 2019). In entrambi i video citati la rappresentazione della migrazione dal Messico verso gli Stati Uniti si nutre dei colori caldi e terrosi del paesaggio desertico che costituisce lo sfondo in rapporto al quale le protagoniste femminili muovono passi di danza circolari, indossando vestiti dai colori sgargianti. Nel secondo video, inoltre, l'intenzionalità estetica dell'immagine è immediata nel momento in cui tanto le riprese della cantante quanto quelle dei migranti vengono sottoposte a un effetto che le rende dipinti a olio in movimento, dove le persone diventano metaforicamente sagome indistinte sullo sfondo di una natura ostile. Un altro video già menzionato, quello originario e ufficiale di *Bloody Bloody Border* di Manu Chao, rende addirittura esplicito il riferimento alla storia

dell'arte nel suo essere interamente composto in forma di collage che richiama tanto le opere di Richard Hamilton quanto quelle punk di Jamie Reid, con i versi della canzone e ulteriori messaggi di testo che compaiono come scritte su muri e case quasi fossero *pop-up*. Il fine ultimo di questa scelta stilistica è comunque in tutti i casi lo stesso: rovesciare lo stigma di sudicia miseria e crassa ignoranza «che caratterizzerebbe chi abita il Sud del mondo e che gli impedirebbe tanto di accedere, quanto di produrre, qualsivoglia 'bellezza'» (Balma Tivola e Galvagno, 2019).

### **Note conclusive**

Il video musicale contemporaneo rappresenta un territorio di frontiera da molteplici punti di vista. *In primis* tale forma di comunicazione si configura come spazio di ridefinizione di stili e contenuti, prodotto audiovisivo che ha anticipato molti dei cambiamenti in atto nel sistema dei media in rapporto alle piattaforme di condivisione e alla relazione che si stabilisce con il pubblico. In particolare i video musicali incentrati su tematiche sociali, pur nascendo col fine promozionale di accompagnare visivamente un brano musicale, sovrappongono ad esso le forme e finalità del documentario e del reportage, avvicinando temi di attualità a un pubblico diverso e distante da quello dell'informazione mainstream e lasciando ampio spazio alla sperimentazione di nuovi linguaggi e alle produzioni di matrice *grassroot* e virali.

Nello specifico delle questioni relative a migranti e rifugiati, all'attraversamento dei confini e alle problematiche geopolitiche che interessano le canzoni e i video musicali qui considerati, la sperimentazione formale a partire da materiali eterogenei e l'impegno culturale, sociale e politico degli artisti che ne sono protagonisti è poi, nella maggior parte dei casi, conseguenza diretta della loro medesima identità culturale, nuovamente rappresentabile come 'frontiera'. L'identità di molti di questi autori (Manu Chao, Lila Downs, K'naan, Residente, Riz Ahmed ad esempio), infatti, è il risultato dell'aver vissuto in prima persona l'esperienza di migrante o di rifugiato o, nei casi più felici, dell'aver seguito un'attitudine cosmopolita che ha portato a incontri e intersezioni tra culture diverse spesso molto distanti tra loro, determinando la spiccata sensibilità al tema dei confini

e delle migrazioni.

Infine, il lavoro di ricerca su queste produzioni si configura come terzo territorio nel quale si intersecano le due prospettive d'analisi specifiche delle autrici (antropologia e storia dei media) non solo rendendo il risultato chiaramente più ricco e innovativo che se fosse stato sviluppato secondo una sola prospettiva, ma anche ispirando ulteriori interpretazioni in ciascun ambito disciplinare come effetto di uno sguardo esterno e inedito per ciascuno dei due. Ancora una volta, quindi, una frontiera, capace di superare i confini disciplinari, e di integrare l'altra cultura nello sviluppo del sapere su una specifica questione (qui quella dei video musicali sul tema delle migrazioni).

### **Bibliografia**

Abalzati V. (2013). «Contrabbandieri, banditi e guardiani. Le vie del traffico illecito nella costruzione del confine tra Messico e Stati Uniti». *Diacronie*, 13(1). DOI <https://doi.org/10.4000/diacronie.756>.

Aldama F. L. (2019). *Latinx Ciné in the Twenty-First Century*. Tucson: University of Arizona Press.

Allen W., Blinder S., McNeil R., a cura di, (2017). «Media Reporting of Migrants and Migration». In: McAuliffe M., Ruhs M., a cura di, *World Migration Report 2018*. Geneva: International Organization for Migration (IOM).

Antonietti V., Caputo B. (2006). «Confini e frontiere. Distinzione, relazione, sconfinamenti e ibridazioni». *La Ricerca Folklorica*, 53.

Balma-Tivola C., Galvagno G.C. (2019). «Un lungo viaggio in una forma breve. Il videoclip musicale e il fenomeno della migrazione». *CoSMo / Comparative Studies in Modernism, Double Issue – Human Transitions, Global Change / Antropocene*, 15. DOI: <http://dx.doi.org/10.13135/2281-6658/4024>

Boehler P., Peçanha S., a cura di, (2015). «The Global Refugee Crisis, Region by Region», *The New York Times*, testo disponibile al sito: <https://www.nytimes.com/interactive/2015/06/09/world/migrants-global-refugee-crisis-mediterranean-ukraine-syria-rohingya-malaysia-iraq.html>.

Bustamante J.A. (1989). "Frontera México-Estados Unidos: reflexiones para un marco teórico". *Frontera Norte* 1 (1): 7-24. Testo disponibile al sito: <https://fronteranorte.colef.mx/index.php/fronteranorte/article/view/1666/1099>

Casas C., Ortolán M., a cura di, (2010). *Miradas comparativas sobre las fronteras en América Latina*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Culloty E., Suiter J., Viriri I., Creta S., a cura di, (2021). «Disinformation about migration: An age-old issue with new tech dimensions». In: McAuliffe M., Triandafyllidou A., a cura di, *World Migration Report 2022*. Geneva: International Organization for Migration (IOM).

Decena C. U., Gray M. (2006). «Putting Transnationalism to Work: An Interview with Filmmaker Alex Rivera». *Social Text* 88, 24 (3): 131-138. DOI: <https://doi.org/10.1215/01642472-2006-008>.

Eugeni R. (2013). «Il First person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico». *Reti, Saperi, Linguaggi*, 4 (2) no. 2: 19-23.

Fabietti U. (2005). «La costruzione dei confini in antropologia. Pratiche e rappresentazioni». In Salvatici S., a cura di, *Confini. Costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Fry W., Kohli S. (2018), «San Ysidro border crossing closed for hours; U.S. officials fire tear gas at migrants». *Los Angeles Times*, testo disponibile al sito <https://www.latimes.com/local/lanow/la-me-ln-border-crossing-20181125-story.html>.

Gabrielatos C., Baker P. (2008). «Fleeing, sneaking, flooding. A corpus analysis of discursive constructions of refugees and asylum seekers in the UK press, 1996–2005». *Journal of English Linguistics*, 36 (1). DOI: <https://doi.org/10.1177/0075424207311247>.

Ganivet E. (2015). *Esthétique du mur géopolitique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Ganster P., Collins K. (2021). *The U.S.-Mexican Border Today. Conflict and Cooperation in Historical Perspective*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Heyman J. McC. (2002), «U.S. Immigration Officers of Mexican Ancestry as Mexican Americans, Citizens, and Immigration Police». *Current Anthropology*, 43 (3): 479-507.

Jenkins H., Ford S., Green J. (2013). *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Milano: Apogeo.

Joffe-Block J., Greene Sterling T. (2021). «Joe Arpaio: inside the fallout of Trump's pardon». *The Guardian*, testo disponibile al sito: <https://www.theguardian.com/us-news/2021/apr/08/joe-arpaio-sheriff-arizona-donald-trump>.

Kaplan E. A. (1987). *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*, London & New York: Routledge.

Kreps D. (2016). «See Alicia Keys' Moving Tribute to Refugee Crisis in 'Let Me In' Film». *Rolling Stone*, testo disponibile al sito: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/see-alicia-keys-moving-tribute-to-refugee-crisis-in-let-me-in-film-161042/>.

Lytle Hernández K. (2006). «The Crimes and Consequences of Illegal Immigration: A Cross-Border Examination of Operation Wetback, 1943 to 1954». *Western Historical Quarterly*, 37 (4). DOI: <https://doi.org/10.2307/25443415>.

Lorey D. E. (1999). *The U.S.-Mexican Border in the Twentieth Century*. Wilmington: Scholarly Resources, Inc.

McAuliffe M., Ruhs M., a cura di, (2017). *World Migration Report 2018*. Geneva: International Organization for Migration (IOM).

McAuliffe M., Triandafyllidou A., a cura di, (2021). *World Migration Report 2022*. Geneva: International Organization for Migration (IOM).

McAweeney E. (2018). *Online manipulation of visual content for anti-immigrant propaganda*. Testo disponibile al sito: <https://lab.witness.org/projects/online-manipulation-of-visual-content-for-antiimmigrant-propaganda/>.

Ortiz M. J., Moya J. A. (2015). «The action cam phenomenon: a new trend in audiovisual production». *Communication & Society*. 28(3): 51-64. DOI: 10.15581/003.28.3.51-64.

- Pratt M. L. (1992), *Imperial eyes*. London and New York: Routledge
- Rincones R. (2004). "La frontera México-Estados Unidos: elementos básicos para su comprensión". *Araucaria*, 6 (11). Texto disponible al sito: <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/1031>
- Rubin R. L. (2018). *Creative Activism. Conversations on Music, Film, Literature, and Other Radical Arts*, London: Bloomsbury Publishing.
- Schreiber R. M. (2016). «The Undocumented Everyday: Migrant Rights and Visual Strategies in the work of Alex Rivera». *Journal of American Studies*, 50 (2): 305-327. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0021875816000463>.
- Shannon E. A. (2020). «Illegal, Not Wanted, Unnamed: Woody Guthrie's Exploration of Media, Immigration, and Identity in 'Plane Wreck At Los Gatos (Deportee)»». *Theory in Action*, 13 (2): 33-50. DOI:10.3798/tia.1937-0237.2019.
- Suro R. (2011). «Introduction». In Suárez-Orozco M M., Louie V., Suro R., a cura di, *Writing Immigration: Scholars and Journalists in Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- Vernallis C. (2013). *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

**Cristina Balma-Tivola** è laureata in Storia e critica del cinema e dottore di ricerca in Antropologia culturale. Già docente di Antropologia culturale presso l'Università di Macerata e lo IUAV di Venezia, i suoi interessi di ricerca vertono sulle relazioni tra antropologia, teatro e arte contemporanea, su cinema etnografico e antropologia visiva, sui musei delle culture. Tra le sue pubblicazioni *Identità in scena. Il caso AlmaTeatro* (2008), la curatela di saggi di antropologia visiva *Visioni del mondo* (2004) e il numero monografico *Nuova Museologia #41. I musei delle culture* (con MC de Palma, 2019). [cbalmativola@gmail.com](mailto:cbalmativola@gmail.com)

**Giuliana C. Galvagno** ha un dottorato di ricerca in Scienze e progetto della comunicazione ed è docente a contratto di Storia e teoria dei media e Film and Multimedia presso l'Università degli Studi di Torino. I suoi interessi di ricerca vertono sulla storia dei media e della televisione e la progettualità transmediale. Tra le ultime pubblicazioni "Unmanned: immagini dronistiche e soggettività femminili nel cinema di guerra contemporaneo", in *Cinema e storia, 2020. La guerra delle immagini nel XXI secolo. Cinema, televisione, web*, a cura di G. Gozzini e P. Masciullo, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2020. [giuliana.galvagno@unito.it](mailto:giuliana.galvagno@unito.it)