

IL GIOCO DELLA PERCEZIONE NELLA RAPPRESENTAZIONE DELL'ALTERITÀ.
IL COLONIALISMO ITALIANO E LE PRATICHE ARTISTICHE POSTCOLONIALI:
DUE CASI A CONFRONTO

Francesca Maria Fiorella

L'articolo investiga, partendo dal rapporto tra arte e memoria, la progettualità delle pratiche artistiche visuali che lavorano sulle memorie del colonialismo italiano. Saranno esaminati due casi studio delle esperienze di artisti visuali che negli ultimi anni hanno svolto ricerche riguardo la storia e le memorie individuali e collettive che legano l'Italia alle sue ex colonie africane. La costruzione dei dati è avvenuta tramite l'uso dell'intervista discorsiva guidata e l'osservazione delle produzioni visuali degli artisti, questi ultimi intesi come dispositivi di contro-narrazione attraverso cui proporre prospettive diverse della storia coloniale e postcoloniale. Con un approccio critico alla questione coloniale, l'articolo include due autori di generazioni diverse ma ugualmente riconosciuti nel panorama culturale nazionale e internazionale, Theo Eshetu (1958) e Medhin Paolos (1984), rispettivamente di origine etiopica ed eritrea, che hanno ripercorso con linguaggi visuali differenti ricordi personali e collettivi che celebrano le loro identità. Il passato coloniale italiano è un argomento che, per una serie di pretesti e decisioni di carattere politico, non è mai emerso in profondità nel dibattito pubblico, ma i suoi retaggi continuano ad avere ripercussioni sociali nel presente. In un clima di cambiamento culturale, motivato dal bisogno di molti artisti neri di parlare in prima persona della propria storia identitaria e culturale, ed evitare che a farlo siano solo voci della cultura (e dalla pelle) dei bianchi, la domanda da cui la ricerca ha inizio è approfondire qual è il ruolo che oggi l'arte visuale sta svolgendo affinché la società italiana possa conoscere e prendere consapevolezza rispetto al suo passato coloniale.

Parole chiave

Memorie; Identità; Arte visuale; Colonialismo italiano; Contro-narrazioni.

THE GAME OF PERCEPTION. ITALIAN COLONIALISM AND POST-COLONIAL ART PRACTICES: TWO
CASES IN COMPARISON

Starting from the relationship between art and memory, the study looks into visual art practices that work on memories of Italian colonialism. It will examine two case studies of the experiences of visual artists who, in recent years, have researched the history and individual and collective memories that link Italy to its former African colonies. The data were sourced through guided discursive interviewing and the observation of the artists' visual productions, the latter understood as counter-narrative devices to propose different perspectives on colonial and post-colonial history. With a critical approach to the colonial question, the article includes two authors of different generations but equally recognised in the national and international cultural scene, Theo Eshetu (1958) and Medhin Paolos (1984), respectively of Ethiopian and Eritrean origin, who have used different visual languages to retrace personal and collective memories that celebrate their identities. Italy's colonial past is a subject that, for various political pretexts and decisions, has never emerged in depth in public debate. Still, its legacies continue to have social repercussions in the present. In a climate of cultural change, motivated by the need of many black artists to speak in the first person about their own identity and cultural history and to avoid only voices from white culture (and skin) to do so, the question from which the research begins is to investigate what role visual art is playing today so that Italian society can know and become aware of its colonial past.

Keywords

Memories; Identity; Visual Art; Italian Colonialism; Counter-narratives.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/18979>

IL GIOCO DELLA PERCEZIONE NELLA RAPPRESENTAZIONE DELL'ALTERITÀ

IL COLONIALISMO ITALIANO E LE PRATICHE ARTISTICHE POSTCOLONIALI: DUE CASI A CONFRONTO

Francesca Maria Fiorella

If there is one characteristic trait of artistic creation, it is that, at the beginning of the act of creation, we always rediscover violence at play, a miming of sacrilege or transgression, through which art aims to free the individual and their community from the world as it has been and as it is.
Achille Mbembe, *Critique of Black Reason*

Premessa

Il concetto di percezione rientra in una tematica fertile, di stimolo per le scienze sociali, che riguarda l'*alterità* nelle relazioni sociali, intesa come diversità, ovvero gli aspetti dell'umano che un individuo avverte come distanti da sé, e, dunque, dalla sua sfera culturale e identitaria¹.

Come spiega Renate Siebert (2008), i modi in cui comunichiamo e ci orientiamo nel quotidiano sono guidati da rappresentazioni sociali preesistenti e il nostro approccio alla realtà si determina dalle opinioni così come le intendeva Adorno². Le rappresentazioni e le opinioni, infatti, sono il risultato di percezioni interiorizzate che sfociano, spesso anche in maniera inconsapevole, in un dialogo difficile da sviluppare tra culture e identità diverse che convivono insieme, anche a partire dal colore della

¹ La bibliografia a riguardo è ampia da riportare, ma è bene ricordare che gli studi più significativi sono seguiti alle analisi di Franz Fanon (1925-1961), che con le sue ricerche ha rivoluzionato i concetti di razzismo e di dominio e oppressione, e riguardano le indagini critiche degli studi postcoloniali, in particolare Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha. Tra gli studi sociologici in Italia cfr. Siebert (2003); Jedlowski (2016); Frisina (2020).

² Riprendendo il pensiero di Adorno (1963), Siebert scrive «Intendo l'opinione [...] in quanto giudizio sul reale investito emozionalmente dall'individuo, ma anche in quanto scacco o rinuncia del soggetto a conoscere, a penetrare il proprio oggetto di conoscenza» (Siebert 2008, 51).

pelle. Più la «linea del colore» (cfr. Du Bois 2010) oltrepassa le sfumature del bianco, più risulta problematico l'approccio con l'alterità.

Scrive Gaia Giuliani:

In Italia la costruzione del Sé come bianco e mediterraneo si è formata per lo più mediante un processo relazionale e “per contrasto” che identifica ciò “che è diverso” per delineare – in modo implicito – l'identità del Sé (Nani e Patriarca, 2010). Questo processo produce la diversità interna e coloniale e la configura come alterità, finanche come abiezione e mostruosità, e come deviazione assoluta dalla norma. (Giuliani 2015, 167)

La percezione dell'altro da sé negli ultimi anni è divenuto oggetto di crescente dibattito in Italia, soprattutto in relazione al fenomeno dell'immigrazione, in quanto sono ancora presenti non poche ostilità, a livello politico e culturale in generale, ad accogliere e a interagire con le diversità etniche, culturali e religiose che vivono nel paese. La postcolonialità si genera, e al tempo stesso si osserva, attraverso i disequilibri economici, sociali e politici di ordine internazionale, i fenomeni migratori e la riconfigurazione spazio-temporale delle città, attraverso le evoluzioni identitarie e i processi di ibridazione culturale; e ancora, le pratiche decoloniali che agiscono a sostegno della trasmissione delle memorie subalterne, il riconoscimento delle minoranze e per la decostruzione delle retoriche sulla razza e delle rappresentazioni di individui discriminati.

Mentre i discorsi sono esercizi di potere e conferiscono potere a chi è posizionato correttamente, le narrazioni possono fornire i mezzi per una “contro storia” ad opera di una minoranza o di un gruppo oppresso, che si può appropriare dei concetti centrali del discorso dominante attribuendo loro un nuovo significato. (Eyerman 2007, 65)

Il colonialismo italiano, sia dell'Italia liberale che dell'Italia fascista, ha inciso fortemente sul processo di razzializzazione sviluppato nei decenni successivi alla sua fine. Malgrado ciò, il colonialismo rimane un periodo storico di cui la società non ha contezza. Anzi, il più delle volte, gli italiani dimostrano di avere una vaga, distorta o nulla conoscenza rispetto a esso.

In Italia, dalla fine degli anni Quaranta a oggi, una serie di pretesti e volontà di carattere politico hanno permesso all'Italia di sottrarsi alle proprie responsabilità³. Infatti, non avendo ottenuto dall'esperienza coloniale né vantaggi né onori, le forze politiche che si sono susseguite dopo la Seconda guerra mondiale hanno preferito mettere da parte questo pezzo di storia, probabilmente per un sentimento di vergogna, e ridimensionarne l'importanza riparativa.

La mancata condanna dei carnefici per i reati commessi nelle colonie e il fatto che i governi che seguirono dopo la caduta del regime non abbiano mai ufficializzato le loro colpe, ha incrementato la crescita di un immaginario collettivo dove ancora oggi il colonialismo è associato a una storia di poco conto e gli italiani un popolo di *brava gente*⁴, mite e innocente. Aver evitato in molti ambiti del sociale di creare un dibattito pubblico (si è arrivati, per esempio, ad adottare la censura di film e documentari, cfr. Jedlowski e Siebert 2011), e dunque una riflessione critica e autocritica su quanto accaduto nelle colonie, ha messo a tacere i ricordi di chi aveva vissuto, sia come civile che come militare, quegli anni in Africa ed era ritornato in Italia, impedendo, in questo modo, alle generazioni del dopoguerra di acquisire una coscienza coloniale e da trasmettere, a loro volta, a quelle successive (cfr. Ponzanesi 2014).

³ Metto in evidenza, semplificando per questioni di spazio, i punti più significativi dell'assenza di una coscienza coloniale collettiva e nazionale (si cfr. anche la colletanea di Lombardi Diop e Romeo 2014): 1) le mancate lotte anticoloniali da parte delle popolazioni colonizzate. Per l'Italia non ci sono stati epiloghi realmente accettati, ma allontanamenti politico-militari imposti militarmente (cfr. Labanca 2002); 2) la mancata imputazione dei criminali di guerra nelle colonie e l'ufficializzazione del genocidio; 3) la memoria delle vittime non è riuscita a radicarsi e, di conseguenza, anche la memoria dei colpevoli è venuta meno; 4) la scelta dei governi che sono seguiti dalla fine della Seconda guerra mondiale di non voler cogliere le varie occasioni diplomatiche per dichiarare le proprie responsabilità come paese colonizzatore; 5) pur essendo la società italiana diventata a tutti gli effetti una società multiculturale, non è mai stato concretizzato un pensiero politico multiculturalista propenso a legittimare e tutelare questo cambiamento in corso (cfr. Hall, 2006); 6) ultimo, ma non per importanza, ciò che separa l'esperienza italiana da quella di molti altri paesi imperialisti, riguarda la «postcolonialità indiretta» (Cfr. Fiore 2014), espressione sviluppata dagli studi postcoloniali e riferita alle rotte migratorie postcoloniali. Se per gli altri stati europei le migrazioni provenienti dalle ex colonie sono state una conseguenza diretta della decolonizzazione, i flussi verso l'Italia sono la conseguenza della sua posizione strategica nel Mediterraneo ma non del suo trascorso coloniale.

⁴ «Proprio il comodo alibi del “bravo italiano” è stato [...] messo in questione, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, da una nuova stagione di studi che ha portato all'attenzione dell'opinione pubblica alcune delle pagine più scabrose dell'Italia fascista, come le violenze coloniali, la persecuzione degli ebrei, le aggressioni e i crimini commessi nei territori occupati dal regime durante la Seconda guerra mondiale. Scosso dalle indagini degli storici, il mito del “bravo italiano” ha ricevuto una smentita ufficiale nel 1996 dal Ministero della Difesa che ha ammesso l'impiego di agenti chimici da parte italiana nella campagna d'Etiopia, a lungo negato dalla stampa conservatrice nonostante le prove documentarie prodotte dagli studiosi» (Focardi 2012, 257).

Un discorso critico e storiograficamente accurato sul colonialismo italiano è stato introdotto nel mondo accademico e nel dibattito pubblico negli anni Sessanta a partire dagli studi di Angelo Del Boca⁵, pioniere di una narrazione minuziosa che ha rivelato la ferocia di quella parte nascosta della storia nazionale fino ad allora taciuta o raccontata con uno sguardo tutt'altro che critico⁶. Un passato di violenze, alimentate dall'aspirazione della classe dirigente liberale e dal regime fascista di far risuonare il nome dell'Italia nella storia dei *barbari* africani e sbandierare la forza della nazione. Da quel momento in poi, attorno alla questione coloniale e postcoloniale, messe in relazione anche con il fenomeno migratorio, è nato un importante dibattito che convoglia ancora attorno a sé diverse discipline accademiche⁷, le comunità interessate e rappresentanti e attivisti del mondo letterario, artistico e culturale.

Malgrado l'ignoranza italiana sul proprio passato coloniale, e nonostante il peso di questa mancata elaborazione sul presente, la società italiana è oggi a tutti gli effetti multiculturale, anche se non è mai stato concretizzato un pensiero politico multiculturalista (cfr. Hall 2006). La presenza di nuovi incroci culturali sta generando una serie di riflessioni sul perché sia necessario fare i conti con questo passato e su come il concetto di identità dovrebbe essere riconfigurato a partire dalla decostruzione del nostro modo di pensare e agire, legato, anche inconsapevolmente, a quei preconcetti ereditati dalla cultura coloniale e fascista che ostacolano l'evoluzione dell'Italia in un paese multiculturalista.

Una buona parte del cambiamento in corso è stimolato dal suo tessuto meticcio, protagonista del fermento culturale che negli ultimi anni sta proponendo, attraverso nuove produzioni culturali (le produzioni visuali includono: film, fotografie,

⁵ Cfr. Del Boca (1976-1984; 2005; 2007).

⁶ La storiografia legata agli ambienti coloniali ha riportato gli elogi delle azioni politiche e belliche coloniali, sorvolando su molte questioni spinose come l'uso dei gas chimici lanciati dagli italiani sulle popolazioni locali. Cfr. De Felice (1980).

⁷ È bene riportare in nota alcuni dei nomi più significativi che si sono impegnati attivamente affinché si potesse dare avvio a una ricostruzione critica dell'espansione italiana in Africa orientale e in Libia e a una serie di riflessioni svolte sui «dati in ombra della cultura e della storia occidentale» (Siebert 2012, 161) per un'analisi strutturata che permettesse di problematizzare aspetti sociali del presente validandoli come conseguenze del potere coloniale. Per quanto riguarda gli studi storici è bene menzionare: Del Boca (1976-1984; 2005; 2007); Deplano (2018); Deplano e Pes (2014); Filippi (2021); Labanca (2002); Proglia (2018); Rochat (1980); Triulzi (2008). Tra i sociologi, i culturalisti, gli antropologi e gli storici dell'arte è bene menzionare: Balbo, L. (1992); Jedlowski (2009; 2011; 2016); Siebert (2003; 2012); Pesarini (2021); Frisina (2016; 2020); Tota (2001; 2011; 2018; 2020); Lombardi-Diop (2014); Giuliani (2015); Mellino (2022); Grechi (2016; 2021); Tomasella (2017).

installazioni audio-sonore, ricostruzioni creative legate ad archivi storici pubblici e archivi privati, video-performance, sculture), contro-rappresentazioni consapevoli per la destrutturazione critica dell'immaginario coloniale e che confermano agli studiosi e alle studiose che se ne occupano l'idea di come una condizione postcoloniale che accoglie l'alterità, piuttosto che denigrarla, possa avvenire solo a partire dalla ricostruzione critica del proprio passato coloniale.

I casi studio selezionati fanno parte di un lavoro di ricerca dottorale, svolto tra il 2019 e il 2022, che ha indagato sugli attori sociali e sugli strumenti visuali usati in Italia per raccontare le memorie individuali e collettive del colonialismo italiano e sul ruolo che l'arte svolge in questo dibattito. Per chiarire empiricamente come le memorie del colonialismo trovino nell'arte visuale la giusta cassa di risonanza, ho lavorato con le testimonianze di alcuni degli artisti e delle artiste visuali presenti nella scena artistica italiana che se ne occupano, sui processi creativi e sulle produzioni visuali generate dalle singole pratiche. Tra luglio 2020 e maggio 2021 sono state realizzate 19 interviste che includono 26 artisti e artiste visuali di origine italiana, eritrea ed etiope che lavorano individualmente o all'interno di collettivi. La selezione è avvenuta attraverso ricerche svolte su riviste cartacee e digitali che si occupano di arte e cultura, sui social media – in particolare Instagram e Facebook –, mostre, festival e reperendo informazioni attraverso gli stessi artisti. Di tutti i profili artistici sono stati studiati i curricula (le esperienze in musei, gallerie, festival, cinema, fondazioni, residenze artistiche) per poi procedere a una prima osservazione delle produzioni artistiche inerenti al tema del colonialismo italiano. Gli intervistati e le intervistate hanno un'età compresa tra i 25 e i 65 anni, di cui la maggior parte ha origini italiane e due (i casi studio in questione) del Corno d'Africa.

I due autori qui riportati sono artisti visuali di generazioni diverse ma ugualmente riconosciuti nel panorama culturale nazionale e internazionale, Theo Eshetu (1958) e Medin Paolos (1984), rispettivamente di origine etiope ed eritrea. Sono stati scelti per essere riportati in questa sede in quanto, attraverso le loro pratiche e produzioni artistiche, hanno ripercorso e rappresentato con linguaggi visuali

differenti ricordi personali che celebrano le loro identità e rompono degli schemi legati al modo di percepire le diversità culturali nelle quali non ci si riconosce.

La doppia coscienza

L'artista concettuale Theo Eshetu è uno tra i primi sperimentatori della videoarte ad aver affrontato artisticamente il tema del colonialismo italiano. I suoi lavori iniziarono a circolare all'interno di musei e spazi culturali nazionali ed internazionali tra gli anni Ottanta e Novanta, quando viveva a Roma e il fenomeno migratorio in Italia non aveva le stesse dimensioni di oggi. Theo Eshetu racconta di aver lavorato con alcuni dei più importanti curatori africani, citando tra questi: Okwui Enwezor (1963-2019), Bisi Silva (1962-2019), Koyo Kouoh, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Rispetto a ciò, racconta come in Italia, di contro, non abbia mai ricevuto proposte per esporre in collaborazione con curatori africani. Ha riferito, inoltre, come gli spazi culturali italiani nei quali ha esposto, talvolta, abbiano dato più rilevanza alla forma delle sue opere che al loro contenuto o ne abbiano colto solo piccoli frammenti tematici rispetto a riflessioni più ampie da lui trattate. La sua precisazione è stata interpretata come la conferma che in Italia, fino a qualche anno fa, specialmente negli anni in cui Eshetu ha vissuto a Roma, mancava una coscienza coloniale collettiva e, di conseguenza, i musei, in quanto luoghi per la trasmissione delle memorie collettive di un paese, che lavoravano con le pratiche postcoloniali non c'erano.

Il mio lavoro in Italia è stato visto perché qualcuno mi conosceva e mi chiamava non interessandosi assolutamente al tema coloniale o da festival dove mi prendevano come cineasta. Poi se l'argomento era il colonialismo era abbastanza indifferente (Eshetu 2024, 231).

Bisogna, infatti, spiegare che il lavoro di Theo Eshetu non si lega solo al fenomeno migratorio contemporaneo, ma questo tema è per ovvie ragioni un frammento che deriva da una ricerca più complessa che guarda molto indietro nel tempo. Eshetu, infatti, è partito dal ruolo che le religioni hanno avuto nel corso della storia, lavorando su come le culture si possono fondere e convivere insieme e su come gli individui orientano la propria percezione su ciò che sentono come diverso.

Il suo approccio autobiografico si è rivelato decisivo per raccontare, sia attraverso un profilo individuale che collettivo, alcuni dei rapporti tra Europa e Africa, ma soprattutto le connessioni tra Italia ed Etiopia. Eshetu, anche se è nato a Londra, ha cambiato spesso città sin dai primi anni della sua infanzia, tra cui Addis Abeba, Dakar, Belgrado, Roma e Berlino. Suo padre è etiope e sua madre olandese. Ciò che emerge è che, a differenza di quanto vedremo dalla biografia di Medhin Paolos, Eshetu non è mai cresciuto attorno a una comunità migrante che potesse essere il suo punto di riferimento per conoscere le evoluzioni culturali di una diaspora e riconoscersi nelle sue radici etiopi. Avendo vissuto in tanti posti, dichiara, anzi, di non aver avuto, per molto tempo, contezza di dove radicarsi: un problema che ha sentito il bisogno di affrontare e rappresentare e che l'ha portato a conoscere a fondo la sua identità ibrida.

Sembra, dunque, che le parole rilasciate nella sua intervista si orientino verso le riflessioni fatte da Gilroy e che ruotano attorno alla definizione di Du Bois di «doppia coscienza»⁸, con la quale negli anni Eshetu è riuscito a trovare equilibrio facendo autoanalisi attraverso l'arte fino ad evitare che la sua metà bianca non colonizzasse la sua metà nera.

Io che sono mezzo bianco e mezzo nero non voglio che la mia metà bianca colonializzi la mia metà nera. Lo vivo sulla mia stessa pelle. Perciò riconosco immediatamente l'ingiustizia di quanto è accaduto. I miei occhi e il mio corpo sono un barometro di questa situazione. (Eshetu 2024, 228)

Con il tempo, questa duplice appartenenza è diventata il punto di forza da cui proporre la propria visione del mondo. Interpretando la sua posizione,

mentre discorsi razzisti, nazionalisti, o etnicamente assolutisti orchestrano le relazioni politiche in modo da far sembrare queste due identità reciprocamente esclusive, occupare lo spazio intermedio o cercare di dimostrare il rapporto [tra le sue] identità [è] considerato provocatorio. (Gilroy 2003, 46)

Il percorso di apprendimento di Theo Eshetu riguardo il colonialismo italiano ha inizio dalla sua infanzia, quando da bambino riusciva a passare del tempo con il padre

⁸ Cfr. Du Bois (1903), Gilroy (1993).

di suo padre, Ato Tekle Tsadik Mekouria (1913-2000), che gli raccontava gli aneddoti degli italiani in Etiopia. Ma, oltre a essere suo nonno, era stato uno storico illustre e ministro della cultura e dell'educazione durante il regno dell'imperatore Haile Selassie.

Nei primi anni della sua carriera artistica, che coincidono con il suo percorso alla ricerca della propria identità, è ripartito proprio dagli studi di questa figura così importante per lui e per gli etiopi in generale, per abbracciare una serie di tematiche culturali di natura storica, politica e religiosa che legano e viaggiano da secoli tra l'Italia e l'Etiopia.

Come la storia della Regina di Saba, le evoluzioni storiche in cui le religioni si sono mischiate, i primi esploratori che venivano in Etiopia nel 1800, la storia della ricerca dell'arca dell'alleanza nei Dieci Comandamenti che i Templari hanno ricercato in Etiopia, la storia precoloniale degli italiani partiti come sostenitori in Eritrea. E poi la famosa battaglia di Adua dove mio nonno era un esperto mondiale. Mi raccontava storie del comandante italiano che mentre stava fuggendo gli era caduto il cappello. Storie umane raccontate da un nonno a suo nipote. Poi l'era dell'occupazione italiana, un po' la violenza e perché Mussolini disse "L'Etiopia è italiana!", il perché ha voluto vendicare la vergogna perché aveva perso la battaglia di Adua. (Eshetu 2024, 231)

Nella sua pratica artistica si definisce un «osservatore» della realtà circostante, dove l'arte è il motore costante del suo modo di «essere» e di «agire» (Stachelaus 2012, 101).

Per Eshetu, i linguaggi artistici sono da intendersi come quei dispositivi, intesi come «tecnologia della memoria» (cfr. Tota e De Feo 2021)⁹, che riescono a dialogare con lo spettatore e attraverso cui proporre prospettive diverse della storia.

Il tema della percezione ritorna continuamente nella pratica artistica di Eshetu, così come nelle sue produzioni visuali. La percezione dell'*Altro* è funzionale per creare spazio e visibilità alle culture storicamente sviliate dalla narrazione messa in piedi dall'Occidente.

Nei suoi lavori fa riferimento, in particolare, all'Etiopia contro la quale l'Italia coloniale ha giocato pesantemente utilizzando le immagini – *the tools of Empire*, per usare le parole di Headrick (1981) – come il mezzo persuasivo per eccellenza (ancor più della parola) per veicolare il pensiero delle masse; una modalità che Renate Siebert

⁹ Scrive Anna Lisa Tota «Analizzare l'arte come tecnologia della memoria significa guardare agli artefatti culturali attraverso cui essa contribuisce a costruire e ricostruire la memoria collettiva di una società. Significa guardare al modo in cui l'arte interviene come risorsa o come vincolo in quei delicati passaggi che trasformano le memorie collettive in storia» (Tota 2021, 111).

descrive come «strategie di deformazione che mirano ad annientare la soggettività dell'altro» (2012, 88).

Diffondere immagini cinematografiche e fotografie dal taglio caricaturale o pornografico, ha restituito agli italiani rappresentazioni degli indigeni come esseri inferiori. La mercificazione dei corpi ha generato svariati stereotipi, taglienti a tal punto da diventare una delle variabili che condizionano ancora oggi il nostro rapporto con ciò che sembra diverso da noi.

Ciò che mi interessa è la percezione: come artista lavoro su come percepisco il mondo, su come il pubblico percepisce il mio lavoro o su come una cultura può percepire un'altra cultura. Per cui il tema della percezione mi tocca più da vicino e, a mio avviso, lì dove il colonialismo ha fatto danno, è nel distorcere la percezione della gente etiope. La violenza che gli etiopi hanno subito è la negativa percezione del loro essere. Sono stati considerati più bassi e non sono stati rispettati per essere uguali. Quello che è accaduto in Italia, in Europa, e che è stato ereditato è la percezione di credersi superiori. La percezione che in Europa siamo migliori di chi abbiamo colonizzato (Eshetu 2024, 227).

Eshetu gioca con la percezione alternando nei suoi video d'artista la rappresentazione di punti di osservazione differenti. Racconta che quando era un bambino Addis Abeba gli appariva come un posto «colorato» e «brillante»: aggettivi esattamente opposti a quelli che, generalmente, la narrazione occidentale ha utilizzato per raccontare l'Africa, descritta dagli europei come un continente di terre vergini e ricche di risorse, abitate, però, da popolazioni *arretrate*. Molti dei suoi ricordi d'infanzia dei pochi anni vissuti lì lo riconducono a suo nonno che da piccolo lo intratteneva con i racconti sull'Etiopia e che all'età di dieci anni gli regalò la sua prima macchina fotografica. Nel film-documentario *Il sangue non è acqua fresca*¹⁰ (1997) ritorna ad Addis Abeba alla ricerca delle sue radici etiopi e in questo lavoro Eshetu sceglie suo nonno come protagonista che lo accompagna alla scoperta della cultura etiope.

Il lavoro di Eshetu è un racconto intimo di un viaggio che è servito prima di tutto all'artista per stimolare la sua memoria e scegliere di ritrovarsi con una parte delle sue origini, creando un nuovo ordine interiore per accogliere diversamente quel sentimento contrastante che per anni lo ha pervaso nel percepirsi nel mezzo e non

¹⁰ De *Il sangue non è acqua fresca* è possibile guardare un estratto del film dal canale YouTube dell'artista, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=omG0ein94WA> (ultimo accesso 1° ottobre 2023).

appartenere pienamente né alla cultura etiopica né a quella degli altri paesi europei in cui è nato e cresciuto. Ma il film è anche un dispositivo per riflettere e, infatti, in qualità di osservatore ha documentato e fornito la testimonianza di chi il colonialismo l'ha vissuto sulla propria pelle. Attraverso l'arte, ha permesso di aprire nuove porte di accesso sul passato coloniale e all'invasione italiana dell'Etiopia rappresentandolo dallo sguardo di un etiopico, in particolare ribaltando la rappresentazione del ruolo dell'oppresso rispetto al carnefice. L'immagine che l'artista vuole restituire pubblicamente, infatti, non rappresenta gli etiopici come un popolo di vittime, piuttosto persone che hanno avuto la forza di combattere e resistere all'occupazione degli italiani nella loro terra. Il suo lavoro diventa una sorta di riscatto decisa a ribaltare la narrazione costruita dal potere dominante che ha condizionato nel tempo il modo di noi occidentali di immaginare l'Africa.

Per Theo Eshetu, l'ingiustizia più grande che gli etiopici hanno subito è essere stati descritti come un popolo inferiore.

Il mio approccio è di rimanere un osservatore di queste cose. Una certa purezza di non immischiarmi troppo, non per essere *naij*, ma per provare a vedere più chiaramente. Per vedere la realtà la devi semplicemente osservare: realizza un video, scrivi una tesi, fai quello che ti senti ma cerca di farlo osservando piuttosto che entrare nel meccanismo di bene e male, di bianco e nero, di forte e debole. [...] Per esempio, nel mio video sull'Etiopia e su mio nonno gioco, da una parte, con la percezione che ha un bambino durante l'infanzia, un'idea colorata. Dall'altra lavoro sulla visione che l'italiano ha guardando la televisione di un paese pieno di fame e guerre. Sono due percezioni diverse e faccio tutto il video giocando sulla cattiva percezione che hanno gli italiani. Fame e guerra esistono e sono terribili, ma quando questo produce cattiva percezione dell'altro, allora, non è su quel terreno che creo l'attivismo. La creo con l'arte stessa e non con l'arte che si associa a un certo tipo di attivismo. (Eshetu 2024, 228)

L'artista ha trascorso gli anni della sua carriera artistica a creare rappresentazioni capaci di spiegare in maniera creativa come il rapporto tra i popoli sia una questione alquanto complessa, come ha testimoniato la storia delle relazioni diplomatiche tra i due paesi¹¹, e che è oggetto di un altro lavoro di Eshetu, *Il ritorno dell'Obelisco di Axum* (2009)¹².

¹¹ Per ragioni di spazio e di focus dell'articolo, si tratta di un aspetto che non può essere sufficientemente approfondito. Si rimandi tuttavia a Labanca (2002), Bertella Farnetti, Mignemi e Triulzi (2013).

¹² De *Il ritorno dell'Obelisco di Axum* è possibile vedere un estratto dal canale Vimeo dell'autore, al link: <https://vimeo.com/189036275> (ultimo accesso 1° ottobre 2023).

Questo lavoro ruota attorno alla restituzione, avvenuta nel 2005, dell'Obelisco di Axum ad Addis Abeba. L'Obelisco fu portato in Italia nel 1937, diventando il trofeo della guerra degli italiani in Etiopia. Fu collocato a Roma davanti all'ex Ministero delle Colonie e, anche dopo la caduta del fascismo, è rimasto lì quando l'edificio divenne sede della FAO.

Dalla fine della Seconda guerra mondiale si sono accesi vari dibattiti e incontri diplomatici in merito alla restituzione dell'Obelisco, che si sono risultati inconcludenti fino al suo effettivo rimpatrio nel 2005.

Eshetu ha pensato l'opera utilizzando un linguaggio visuale più concettuale rispetto al lavoro di cui abbiamo discusso in precedenza. Per realizzarlo ed esporlo ha disposto quindici monitor che trasmettono all'unisono video differenti e, attraverso la giustapposizione delle immagini, ha ricostruito la trama della storia che gravita attorno all'Obelisco. La trama è ricca di dettagli che danno rilievo non solo alla dimensione storica dell'occupazione italiana in Etiopia ma anche alla sfera religiosa e mitologica a partire dal I secolo d.C. – l'importanza del cristianesimo e della figura della leggendaria regina di Saba da cui nacque Menelik, primo re di Axum e da cui discesero gli altri imperatori – fino ad arrivare agli anni più recenti rappresentati dal momento, altamente simbolico, in cui operai etiopi e italiani lavorarono insieme per smontare e riportare il monumento ad Addis Abeba.

L'obiettivo di Eshetu è di comunicare ai suoi spettatori come la cultura etiope e la cultura italiana, nei secoli, abbiano convissuto influenzandosi reciprocamente.

Ho fatto un lavoro sull'Obelisco di Axum e c'è tanto da raccontare su questo. Ora che è ritornato in Etiopia, gli etiopi lo chiamano Obelisco romano. È chiaramente etiope ma è stato a lungo a Roma. Questo è chiaramente paradossale. Forse l'Italia ha fatto un bel gesto a riportarlo indietro, dopo oltre settant'anni. E l'Obelisco, in quanto oggetto che viene trasportato da una parte all'altra, una volta tornato in Etiopia non ritorna semplicemente a essere etiope come se non fosse accaduto nulla. L'Obelisco ha viaggiato, ha una storia dietro che non appartiene più solo all'Etiopia. Una storia che si incorpora nell'oggetto. (Eshetu 2024, 226)

Dal ritorno in patria dell'Obelisco di Axum, oltre che osservare questo evento come un momento di rivalsa per il popolo etiope, potremmo, seguendo il suggerimento dell'artista, interrogarci sui significati di viaggio – nell'accezione di spostarsi e migrare

– e di appartenenza che questo oggetto incorpora e simboleggia. Una riflessione non poi così distante dalla consapevolezza maturata nel tempo da Theo Eshetu di chi, come lui, sente di essere apolide, far parte di più culture insieme e al tempo stesso di nessuna in particolare.

Porta Venezia, una porta per l'Eritrea

La regista e ricercatrice Medhin Paolos è nata a Milano e le sue origini sono eritree. Fin da piccola ha ascoltato i suoni e respirato gli odori dell'Eritrea girando Porta Venezia, quartiere milanese dove è cresciuta insieme alla sua famiglia, storicamente abitato e vissuto dalle comunità di origine eritrea ed etiope a partire dagli anni Settanta del Novecento. Qui, i bar «sono da sempre stati un portale verso la [sua] terra» (Paolos 2024, 299).

Intervistata in merito alla sua pratica e alla sua biografia artistica, il primo punto nodale a emergere è il posizionamento di Medhin Paolos, che si esprime, come afferma, attraverso il suo impegno politico e la sua pratica, e, dunque, la sua volontà di fare ricerca nel mondo artistico e accademico a partire dal proprio sé riflessivo come il riconoscimento della propria posizione rispetto alle sue origini eritree. Parafrasando le sue parole, per Medhin Paolos, «posizionarsi implica prendere responsabilità per quelle pratiche che ci permettono di agire al meglio» (Haraway 2022, 118).

L'artista, nella sua intervista, mi invita a ragionare non solo sulle differenze della condizione sociale e politica di chi ha la pelle nera e di chi ha la pelle bianca in Italia, ma, soprattutto, sull'importanza del ribaltamento dei ruoli che implica la scelta dell'artista di reagire alla narrazione stereotipata della cultura bianca, padrona opinabile di una «verità collettiva inconfutabile» (cfr. Said 1978).

Dall'intervista emerge, inoltre, che accostare il linguaggio visuale alla ricerca accademica le ha dato modo di approfondire e acquisire consapevolezza sulla questione coloniale sia dalla pratica artistica che dalle teorie postcoloniali. Questo percorso simultaneo ritorna utile, ancora, in quanto contribuisce a fare crescere un

filone di ricerca¹³, impegnato ad ampliare lo scenario degli studi postcoloniali, che negli ultimi anni ha analizzato la condizione postcoloniale italiana a partire dal ruolo dell'Italia come potenza imperialista e comparandolo con gli altri casi europei. Merito di queste ricerche è di avere, dunque, sbloccato una chiave di lettura generalizzata e limitante delle esperienze coloniali poiché troppo incentrata sui risultati degli studi anglofoni. Da questi studi, così come dal lavoro di ricerca sul campo svolto durante le riprese di *Asmarina*, emerge che il ruolo dell'Italia, anche se minoritario, ha influito nel contesto storico, geopolitico, economico e culturale sia durante il colonialismo che dopo.

Non meno importante, questo percorso ha dato la spinta a Medhin Paolos per parlare in prima persona dei ricordi che riconducono alla sua storia identitaria e culturale eritrea evitando che a farlo al suo posto fossero solo altre voci provenienti dalla cultura (e dalla pelle) dei bianchi.

Nascendo in Italia da famiglia eritrea, mi sono sempre ritrovata a essere oggetto di studio in qualche modo. Che si trattasse dello sguardo curioso o dubbioso di un passante o delle domande intrusive di ricercatori e giornalisti. Ho sempre rifiutato la loro narrazione. E ho sentito il bisogno di mettere al centro della narrazione il mio sguardo, di ribaltare i ruoli tra chi ha sempre avuto il privilegio di raccontare la storia ufficiale e quelli le cui storie sono sempre state relegate a folklore. Credo anche che la teoria postcoloniale italiana debba avere il coraggio e l'onestà di creare una teoria che sia prettamente italiana e mediterranea e non faccia costante riferimento al postcoloniale anglosassone. (Paolos 2024, 298)

Negli anni Medhin Paolos ha collaborato con il fotografo e videomaker milanese Alan Maglio. Il loro differente posizionamento (Alan Maglio è bianco e le sue origini sono italiane) è il punto da cui sono partiti e si sono confrontati insieme per sviluppare, proprio attraverso sguardi differenti, una serie di obiettivi in comune che riguardano: il tipo di narrazione che volevano far emergere in questo progetto, il tipo di linguaggio da usare, il modo in cui disseminarlo e le condizioni per la sua uscita pubblica e per la sua riuscita.

Le sensibilità di entrambi e i nostri differenti punti di vista ci hanno permesso un racconto che credo abbia saputo raccogliere e restituire sfumature e connessioni tra la storia con la S maiuscola e le persone. La memoria negata del colonialismo italiano, i lasciti di questo

¹³ Tra i testi più completi degli studi postcoloniali italiani si cfr. Lombardi-Diop e Romeo (2014).

colonialismo. La diaspora eritrea-etiope, l'immigrazione nelle sue diverse declinazioni. Il mancato riconoscimento dell'Italia verso i figli degli immigrati. (Paolos 2024, 302)

Nel pieno di un processo di gentrificazione del quartiere di Porta Venezia, Medhin Paolos e Alan Maglio hanno scelto di dare spazio alle voci degli abitanti che da oltre mezzo secolo ci vivono e lo frequentano e portare gli spettatori a vivere, attraverso le loro immagini, i caffè, i ristoranti, i negozi e gli spazi pubblici che sono diventati i luoghi simbolo di questo quartiere.

La loro collaborazione parte nel 2013 e ciò che li ha uniti è sicuramente l'interesse in comune per la fotografia. In particolare, il lavoro chiave che ha influenzato la loro ricerca è lo storico progetto dei fotogiornalisti Lalla Golderer e Vito Scifo, che appaiono anche nel documentario di Maglio e Paolos. I due fotogiornalisti, negli anni Ottanta, hanno raccontato, pubblicando il lavoro nel libro *Stranieri a Milano. Volti di una nuova immigrazione* (1983), una città agli esordi del suo cambiamento culturale e meticcio.

A far collaborare Paolos e Maglio si aggiunge l'interesse per la musica e in particolare per il genere *etiopian-jazz*, che, come dimostrato dal documentario, è uno degli strumenti decisivi in quanto è servito negli anni alla comunità etiope ed eritrea di Milano per rimanere radicata alla propria cultura.

Ultimo aspetto, ma non per importanza, riguarda la curiosità di conoscere le esperienze di migrazione e di vita vissuta a Milano dai personaggi di Porta Venezia. Storie comuni ma che messe insieme hanno fatto la storia di questa diaspora, ricostruite e ascoltate seduti nei bar del quartiere, bevendo tè *Q'mem*, e guardate attraverso gli album fotografici di famiglia.

*Asmarina*¹⁴ ha avuto bisogno di esprimersi oltre che attraverso l'immagine, attraverso la musica, la gestualità delle persone e i loro accenti. Per questo abbiamo scelto il mezzo cinematografico. (Paolos 2024, 297)

¹⁴ *Asmarina*, il titolo scelto per il loro lavoro, viene da una canzone scritta nel 1956 dalla comunità italiana di coloni che viveva ad Asmara, in Etiopia, e cantata in occasione di un festival di musica locale. Tra gli studi più interessanti che si sono occupati dell'eredità della cultura coloniale, segnalo la ricerca di G. Chiriaco, che ne ricostruisce le vicende a partire dalla musica, il quale scrive: «In its original form, the song resembled both the approach of Italian popular music of the fascist years and the arrangement of the Sanremo Music Festival, the famous Italian competition that was the model for the smaller festival in Asmara. The song was later adopted

Da questi interessi è nato *Asmarina Project*¹⁵, un archivio digitale che raccoglie e condivide online le testimonianze, i documenti condivisi dalle famiglie della comunità *habesha* di Milano e gli articoli e le informazioni nate a seguito di questa ricerca.

A partire da questo archivio, Paolos e Maglio hanno girato un film-documentario, *Asmarina. Voci e volti di un'eredità postcoloniale*¹⁶, uscito nel 2015 e una mostra fotografica che è stata esposta al Museo delle Culture di Milano (Mudec) e sempre nello stesso anno in occasione del progetto *Milano Città Mondo*.

Per entrare più nel dettaglio rispetto all'archivio in questione, nel loro campo d'osservazione, i due artisti hanno svolto una serie di interviste agli abitanti del quartiere di Porta Venezia e recuperato alcune vecchie fotografie conservate nei loro album di famiglia. Queste fotografie raffigurano ritratti a colori e in bianco e nero, scattate in Eritrea e in Italia, soprattutto a Milano, che mostrano come l'evoluzione delle generazioni della diaspora etiope-eritrea negli anni.

I momenti di vita quotidiana rappresentati nelle foto sono serviti a ricostruire la storia della loro migrazione in Italia e, in particolare, le storie delle donne e degli uomini che hanno contribuito, a partire dagli anni Settanta fino a oggi, a dare un'identità forte al quartiere e alla città di Milano.

Il documentario *Asmarina* si presenta come una narrazione corale che porta sullo schermo la storia e i ricordi di una comunità da sempre culturalmente molto attiva; ma, in altrettanto modo, fa emergere i lasciti del colonialismo e le difficoltà di molti residenti del quartiere di percepirsi – nonostante gli anni di vita trascorsi a Milano (molti di loro sono nati in Italia) e i legami e le affinità culturali in cui si riconoscono – parte integrante del tessuto sociale milanese.

as a sort of hymn by the community of the Eritrean diaspora in Italy, a community mainly composed of children of mixed relationships and refugees. A few years later, the same song was also translated into Tigrinya, with lyrics that celebrate the beauty of the city of Asmara, and developed into a protest song as it was endorsed by the Eritrean Liberation Front, as well as by its supporters around the world, fighting against the military dictatorship. It is also relevant that “Asmarina” re-emerged in all its complexity from the work of two artists, Medhin Paolos and Alan Maglio, who created a fascinating documentary with the same title. The song “Asmarina” shows that the entanglement is not only to be seen as the complex network that the linear narrative of nation-states cannot describe, but also as the impossibility to understand cultural products if such entanglement is not taken into account» (Chiriaco 2022, 3).

¹⁵ <https://asmarinaproject.com/it/> (ultimo accesso 1° ottobre 2023).

¹⁶ Di *Asmarina* è possibile vedere un estratto del film-documentario dal canale di Asmarina project, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=mCKl0mcVh9k&t=8s> (ultimo accesso 1° ottobre 2023).

Riguardo l'uso della fotografia vernacolare, è significativo il fatto che immagini che ritraggono le memorie collettive della comunità *habesha* siano tramutate nelle fonti principali che hanno permesso la realizzazione di una nuova memoria sociale (cfr. Jedlowski 1989)¹⁷ e, dunque, comune a tutti coloro che hanno avuto la possibilità di osservarle.

Asmarina ha costruito una narrazione che ha portato queste memorie, un tempo circoscritte alla sola comunità *habesha*, a diventare transmediali¹⁸. La narrazione transmediale (Jenkins 2006) si determina nella scelta degli artisti di aprire e attingere dagli archivi e generare una ricostruzione che non ha un inizio ed una fine attraverso un singolo medium, ma si dissemina gradualmente e si potenzia, nel tempo e nello spazio, in più media e linguaggi possibili, aprendo a nuove pratiche culturali possibili

L'obiettivo si raggiunge nel momento in cui produzioni artistiche di questo tipo approntano una comunicazione narrativa capace di creare connessioni dilaganti, affrontando questioni spinose che non sono state elaborate collettivamente, con una destinazione d'uso artistica quanto più possibile accessibile. L'oggetto artistico, nel suo uso simbolico (Zolberg 1990), interviene come strumento di contro-rappresentazione, testimonia pubblicamente alcune delle urgenze sociali sulle quali lo spettatore dovrebbe riflettere, rimette in discussione, nel presente, passati controversi come quello del colonialismo italiano¹⁹.

Un altro degli elementi significativi emersi durante l'intervista è la visibilità che il documentario *Asmarina* ha ricevuto a partire dalla sua prima presentazione nella cineteca Spazio Oberdan a Milano durante il Festival del Cinema Africano.

Il documentario ha riscosso fin da subito interesse e, infatti, vanta un curriculum molto ampio: ha avuto una buona diffusione attraverso i giornali²⁰, se n'è scritto nel

¹⁷ Riportando la definizione del sociologo Paolo Jedlowski: «La memoria sociale costituisce il serbatoio sociale a cui diverse memorie collettive di gruppi particolari possono attingere per estrarne elementi del passato congruenti ai propri progetti e alle proprie visioni» (1989, 77).

¹⁸ Su questo argomento si cfr. in particolare Brook e Patti (2014). Nello specifico della memoria transmediale nelle pratiche postcoloniali potrebbe essere utile cfr. Fiorella (2021).

¹⁹ In merito al concetto di passato controverso si cfr. anche Tota (2018; 2021).

²⁰ Molti delle recensioni scritte sulle testate giornalistiche e sulle riviste del settore culturale sono state riportate a questo link: <https://asmarinaproject.com/it/articoli-e-recensioni/> (ultimo accesso 15 giugno 2021).

mondo accademico²¹ ed è stato ospitato tra le più rinomate università europee e statunitensi, in altrettante scuole, cinema, teatri, centri culturali, festival e ambienti istituzionali.

La questione che ritengo importante condividere in questa sede è, dunque, che il documentario ha compiuto la funzione per la quale è stato scelto: un linguaggio in grado di essere dispositivo della memoria (cfr. Agamben 2006; Dei 2011; Tota 2011).

Dalle parole condivise dai registi durante l'intervista, le «memorie mediate» (cfr. Jedlowski 2009; 2011; 2016) attraverso il documentario hanno avuto una forte influenza sui pubblici che lo hanno visto, oltre che un'alta partecipazione numerica in sala. Ciò che mi è stato riferito è che il risultato più significativo riscontrato durante le sessioni di domande e risposte nate dopo le proiezioni di *Asmarina* sono dibattiti molto partecipati, sia in Italia che all'estero.

La differenza che Paolos ha tenuto a specificare è che tra gli spettatori di origine italiana molti si sono sentiti coinvolti e responsabili del passato coloniale, e hanno dimostrato la propensione a riflettere criticamente sul ruolo, ai più sconosciuto, dell'Italia nelle sue ex colonie africane, mentre gli spettatori di origine etiope ed eritrea si sono soffermati più su questioni politiche sulle quali si sentono chiamati in causa e che riguardano il fenomeno migratorio e l'integrazione degli stranieri e dei discendenti africani in Italia, in quanto nodi centrali legati alla questione coloniale e postcoloniale.

Come per Theo Eshetu, anche nella ricerca di Medhin Paolos il tema della percezione si esprime nel bisogno di costruire nuove strade per far riaffiorare la memoria.

Come Medhin Paolos sostiene, è necessario intervenire lì dove la storia ufficiale non lo ha permesso, ribaltando gli stereotipi culturali costruiti attorno alla rappresentazione dell'*Altro* ed eredità del potere coloniale che, come scrive Homi Bhabha (1994), è stato un apparato costruito sul mancato riconoscimento delle differenze razziali, culturali e storiche. Lei ha scelto di farlo anche attraverso il linguaggio visuale e con la ricerca negli archivi e il documentario ha dato valore al suo

²¹ Cfr. ad esempio: García-Peña, Kalfou (2016); Proglia (2018); Sammartino (2020); Masini (2021); Chiriaco (2022); Ferlito (2022).

punto di vista attraverso le voci della sua comunità. Le testimonianze dirette di chi è stato colonizzato, di chi ha subito violenza in passato e di chi la subisce ancora nel presente, disegnano una mappa importante per conoscere la geografia sulla condizione postcoloniale dell'Italia di oggi. Il suo approccio postcoloniale la colloca nella cerchia, oggi sempre più ampia rispetto al periodo in cui sono emersi i lavori di Eshetu, degli artisti e le artiste che oggi utilizzano l'arte visuale come strategia di resistenza con cui fare attivismo, consapevoli di come il visuale sia uno strumento potenziale per «produrre forme di cambiamento» (Mirzoeff 2017, 187) nella realtà circostante.

Ritengo che sia importante concludere esprimendo la consapevolezza che l'arte non è abbastanza per capovolgere gli schemi culturali che vincolano la nostra percezione dell'*Altro* e il lavoro per intraprendere un approccio verso un pensiero critico deve necessariamente partire da più fronti – e di questo gli artisti che ci lavorano ne sono consapevoli –, ma l'arte, tuttavia, suggerisce domande e priorità su cui focalizzare l'attenzione.

In un processo di dominio/selezione/esclusione, le memorie negate non riescono a emergere e sono difficili da riconoscere e motivare, diventano secondarie, si dimenticano e rischiano di non avere più alcun ruolo nella costruzione della storia. I percorsi esaminati possono aiutare, così, a capire cosa succede in Italia e come essa stia cambiando anche attraverso le pratiche e le forme culturali postcoloniali che, come lenti oculari, mettono a fuoco elementi che hanno segnato il colonialismo italiano come un passato controverso con cui la società di oggi deve ancora fare i conti. Ancora, sensibilizzano gli spettatori a osservare le differenze senza calpestarle e rendere lo sguardo più acuto, scrive Makaping (2011), per allargare la linea dell'orizzonte.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Milano, Nottetempo.
- Assman, Aleida (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Bertella Farnetti, Paolo, Mignemi Adolfo, Triulzi, Alessandro (a cura di) (2013), *L'Impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano, Mimesis.
- Bhabha, Homi K. (2006), *I luoghi della cultura* [1994], Roma, Meltemi.
- Brook, Clodagh, Patti, Emanuela (a cura di) (2014), *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis.
- Chiriaco, Gianpaolo, Fuchs, Gerhild, Mertz-Baumgartner, Brigit (2022), *Entangled Histories and Voices: An Introduction*, «ATeM Archiv für Textmusikforschung», vol. 7, n. 2, pp. 1-11. DOI: https://doi.org/10.15203/ATeM_2022_2.01.
- Crane, Susan A. (1997), *Memory, distortion, and history in the museum*, «History and Theory» (*Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy*), vol. 36, n° 4, pp. 44-63.
- Del Boca, Angelo (1976-1984), *Gli italiani in Africa orientale* (voll. 1-4), Bari, Laterza.
- Del Boca, Angelo (2005), *Italiani, brava gente?*, Vicenza, Beat.
- Del Boca, Angelo (2007), *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*, Roma, Riuniti.
- Deplano, Valeria, Pes, Alessandro (2014), *Quel Che Resta Dell'impero: La Cultura Coloniale degli Italiani*, Roma, Mimesis.
- Du Bois, William Edward Burghardt (2008), *The souls of black folk* [1903], Oxford University Press.
- Eshetu, Theo (2024), Intervista rilasciata a Fiorella (2024), pp. 222-232.
- Fanon, Frantz (2007), *I dannati della Terra* [1962], Torino, Einaudi.
- Fiorella, Francesca M. (2024), *Sulle tracce delle memorie rimosse del colonialismo italiano. Il ruolo dell'arte visuale nella società*, Tesi di dottorato, Università del Salento.
- Filippi, Francesco (2021), *Noi però gli abbiamo fatto le strade. Le colonie italiane tra bugie, razzismi e amnesie*, Trebaseleghe, Bollati Boringhieri.
- Focardi, Filippo (2012), *Rielaborare il passato. Usi pubblici della storia e della memoria in Italia dopo la prima Repubblica*, in Giorgio Resta e Vincenzo Zeno-Zenovich (a cura di), *Riparare, risarcire, ricordare. Un dialogo tra storici e giuristi*, Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 241-271.
- Frisina, Annalisa (a cura di) (2016), *Metodi Visuali di Ricerca Sociale*, Bologna, Il Mulino.
- Frisina, Annalisa (2020), *Razzismi contemporanei. Le prospettive della sociologia*, Milano, Carocci.

- Gilroy, Paul (2003), *The black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza* [1997], Roma, Meltemi.
- Giuliani, Gaia (2015), *Mediterraneità e bianchezza. Il razzismo italiano tra fascismo e articolazioni contemporanee (1861-2015)*, «Iperstoria. Journal of American and English Studies», n. 6, pp. 167-182. DOI: <https://doi.org/10.13136/2281-4582/2015.i6.301>.
- Grechi, Giulia (2016), "Le storie più belle sono raccontate da cose, cose che stanno morendo". *Immaginari (post)coloniali, memorie pubbliche e private del colonialismo italiano*, «From the European South. A Transdisciplinary Journal Of Postcolonial Humanities», n° 1, pp. 139-150.
- Grechi, Giulia (2021), *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis.
- Hall, Stuart (2006), *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi.
- Haraway, Donna J. (2022), *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano.
- Headrick, Daniel R. (1981), *The Tools of Empire*, Oxford, Oxford University.
- InteRRRace (a cura di) (2018), *Visualità e (anti) razzismo*, Padova, Padova University Press.
- Jedlowski, Paolo (1989), *Memoria, esperienza e modernità*, Milano, Franco Angeli.
- Jedlowski, Paolo (2009), *Passato coloniale e memoria autocritica*, «Il Mulino, Rivista trimestrale di cultura e di politica», n° 2, 2009, pp. 226-234, DOI: 10.1402/28911.
- Jedlowski, Paolo (2011), *Memoria pubblica e colonialismo italiano*. «Storicamente», vol. 7, n° 34., DOI: 10.1473/stor113.
- Jedlowski, Paolo, Siebert, Renate (2011), *Memoria coloniale e razzismo*. in Alessandro Mammone, Nicola Tranfaglia, Giuseppe Veltri (a cura di), *Un paese normale? Saggi sull'Italia contemporanea*, Milano, Dalai, pp. 231-251.
- Jedlowski, Paolo (2016), *Intenzioni di memoria. Sfera pubblica e memoria autocritica*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis.
- Jenkins, Henry (2014), *Cultura Convergente* [2006], Santarcangelo di Romagna, Maggioli.
- Labanca, Nicola (2002), *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino.
- Lombardi-Diop, Cristina, Romeo, Caterina (a cura di) (2014), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier.
- Makaping, Geneviève (2001), *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Mbebe, Achille (2017), *Critique of Black Reason*, Durham, Duke University Press.

- Mellino, Miguel (2022), *“Che cosa ci facciamo con tutto ciò che sappiamo?”*. *Conversazione sulla rimozione del rimosso coloniale*, «Machina», www.machina-deriveapprodi.com (ultimo accesso 10 luglio 2022).
- Mezzadra, Sandro (2010), *Sulla linea del colore. Razza e democrazia negli Stati Uniti e nel mondo*, Bologna, Il Mulino.
- Mirzoeff, Nicholas (2002), *Introduzione alla Cultura Visuale* [1999], Roma, Meltemi.
- Mirzoeff, Nicholas (2017), *Come vedere il mondo*, Milano, Johan &Levi.
- Paolos, Medhin (2024), Intervista rilasciata a Fiorella 2024, 295-306.
- Pesarini, Angelica (2021), *When the Mediterranean “became” Black: diasporic hopes and (post) colonial traumas*, in The Black Mediterranean Collective (a cura di), *The Black Mediterranean. Bodies, Borders and Citizenship*, London, Palgrave Macmillan, pp. 31-55.
- Ponzanesi, Sandra (2014), *La “svolta” postcoloniale negli studi italiani. Prospettive europee*, in Lombardi-Diop e Romeo 2014, pp. 46-60.
- Proglgio, Gabriele (2018), *L'Italia e il passato coloniale. Riflessioni e considerazioni a margine del dibattito storiografico*, «Memoria e Ricerca», vol. 26, n. 1, pp. 113-132.
- Rochat, Giorgio (1980), *Il genocidio cirenaico e la storiografia coloniale*, «Belfagor», vol. 35, n. 4, pp. 449-455.
- Said, Edward W. (2017), *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* [1978], Milano, Feltrinelli.
- Tomasella, Giuliana (2017), *Esporre l'Italia Coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova, Il Poligrafo.
- Tota, Anna Lisa (2011), *Etnografia dell'arte. Per una sociologia dei contesti artistici*, Milano, Ledizioni.
- Tota, Anna Lisa (a cura di) (2018), *La memoria contesa. Studi sulla comunicazione sociale del passato*, Milano, Franco Angeli.
- Tota, Anna Lisa, De Feo, Antonietta (2020), *Sociologia delle arti. Musei, memoria e performance digitali*, Roma, Carocci.
- Trione, Vincenzo (2022), *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Torino, Einaudi.
- Triulzi, Alessandro (2008), *Ritorni di memoria nell'Italia postcoloniale*, in Bottoni, Riccardo (a cura di), *L'Impero fascista: Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna, pp.573-595.
- Zolberg, Vera L. (1997), *Sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino.

Filmografia

Eshetu, Theo (1997), *Il sangue non è acqua fresca*, Italia/Etiopia.

Eshetu, Theo (2005), *L'Obelisco di Axum*, Italia/Etiopia.

Maglio, Alan, Paolos, Medhin (2015), *Asmarina*, Italia.

Nota biografica

Francesca Maria Fiorella è Ph.D Candidate in Scienze Umane e Sociali all'Università del Salento e dal 2021 membro del Board di Research Network Sociology of the Arts (RN02- Sociology of The Arts). I suoi interessi di ricerca riguardano il ruolo dell'arte nella società e il rapporto tra arte e memoria. Nel suo progetto di ricerca dottorale ha analizzato le pratiche e le produzioni artistiche visuali contemporanee che affrontano in chiave critica e autocritica il passato coloniale italiano.

francescamaria.fiorella@unisalento.it

Come citare questo articolo

Fiorella, Francesca Maria (2024), *Il gioco della percezione nella rappresentazione dell'alterità. Il colonialismo italiano e le pratiche artistiche postcoloniali: due casi a confronto*, «Scritture Migranti», a cura di Silvia Baroni e Guido Mattia Gallerani, n. 17/2023, pp. 48-70.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.