

ERITREA 1882-1947
 SOMALIA 1890-1960
 TIENTSIN (CHINA) 1901-1947
 LIBYA 1911-1943
 DODECANESO ISLANDS 1912-1943
 (part of) ANATOLIA 1919-1922
 ETHIOPIA 1936-1941
 ALBANIA 1939-1943

fondato dieci anni prima, costituì il crogiolo privilegiato della propaganda fascista attuata parassitando la cultura di massa. Riflettendo sui medesimi temi in "Secret Modernity", saggio estremamente analitico del 2009, Peter Friedl osserva come le energie investite da Mussolini nel piegare la produzione culturale al fascismo, abbiano fatto sì che per quelle generazioni cresciute politicamente durante il Ventennio, la conquista dell'Etiopia fosse diventata un altissimo momento di "grande cinema" e che, per Mussolini, le colonie imperiali africane potessero essere controllate come una pura "fantasia cinematografica".⁵ Indagando riflessivamente il ruolo della camera, anche il tuo film Negotiating Amnesia (2015) esordisce con una serie di pannelli che prendono di petto quei luoghi comuni che riducono sistematicamente il portato del colonialismo italiano, le sue dimensioni e la sua atrocità.

Alessandra Ferrini: Come per Biscotti, anche per me precisare l'estensione temporale e geografica

di quel momento storico è stato cruciale per calcolarne la gravità. Il progetto coloniale italiano inizia con l'Unificazione d'Italia nel 1861 ed è al centro del processo di costruzione dell'identità nazionale italiana. Oltre ai vantaggi economici, esso si poneva come scopo quello di cancellare la vicinanza simbolica e materiale dell'Italia con il continente africano: affermando il dominio sull'Africa, la carnagione sospetta dell'italiano – un bianco che non era poi così bianco – poteva, infine, essere "sbiancata". Inoltre, durante l'epoca repubblicana, anche se tutte le colonie erano state perse o restituite all'indipendenza tra il 1943 e il 1947 con i Trattati di pace di Parigi, l'Italia continua a essere un potere coloniale essendole stato concesso un mandato di dieci anni in Somalia (1950-1960).

Ciò nonostante, in Italia, non abbiamo la formazione di un discorso decoloniale specifico, che si è sviluppato invece in Francia, Gran

Bretagna o Portogallo in riferimento ai movimenti anti-coloniali nelle colonie stesse. Questa mancanza di contestazione e l'urgenza di lasciarsi alle spalle il Ventennio hanno portato, da una parte, all'identificazione del colonialismo con il fascismo e, dall'altra, alla creazione di narrative autocompiacenti e opportunistiche, volte a ritrarre i colonizzatori italiani in modo benevolo – l'espressione "italiani brava gente" o la nozione di "colonialismo straccione". Queste vicende hanno contribuito alla rimozione del colonialismo dal discorso pubblico, compreso il sistema d'istruzione. Fanno eccezione gli storici Angelo del Boca, Giorgio Rochat, Richard Pankhurst e, più tardi, Nicola Labanca che si sono dedicati a contrastare questa tendenza amnesica. È solo negli ultimi due decenni che un numero crescente di studiosi si è interessato con legittimità a questa ricerca, portando alla nascita degli studi postcoloniali italiani.



A pagina 109:
Alessandra Ferrini
 Frame dal video
 Negotiating
 Amnesia (2015)
 Courtesy l'Artista

In questa pagina:
Invernomuto
 Fotografia dal set
 di Negus (2013)
 Courtesy gli Artisti:
 Pinksummer, Genova;
 e 9.99 Films, Roma
 Fotografia di
 Moira Ricci

Nella pagina successiva:
Patrizio Di Massimo
 Dalla serie di disegni
 Ten Little Niggers
 (2009)
 Courtesy l'Artista
 e T293, Roma

A pagina 112:
Rossella Biscotti
 Inauguration of
 the Empire (2005)
 Courtesy l'Artista e
 Prometeogallery di Ida
 Pisani, Milano / Lucca

SF: Circa ottant'anni di impresa coloniale, quindi, espressa sotto varie forme, durate e intensità, nessuna delle quali fu lieve, trascurabile, "stracciona" o minore. Come vediamo in *Negotiating Amnesia*, le categorie storiche, le narrative comuni e la pedagogia italiane sviluppate dopo il 1947 sembrano mirare a una riduzione di portata dell'evento storico e a una revisione della crudeltà e dell'incisività dei programmi coloniali italiani. Un vero e proprio "abbandono strategico" della responsabilità nei confronti di questa storia insabbiata che ha avuto di conseguenza un impatto malsano sul modo in cui regoliamo blandamente i conti, oggi in Italia, con immaginari razziali di stampo coloniale, forme surrettizie di suprematismo, razzismo endemico ed eurocentrismo derivativo.

L'Italia ha assistito quasi inerte a una lunga e lenta carrellata di sintomi di quest' amnesia e dei suoi contraccolpi

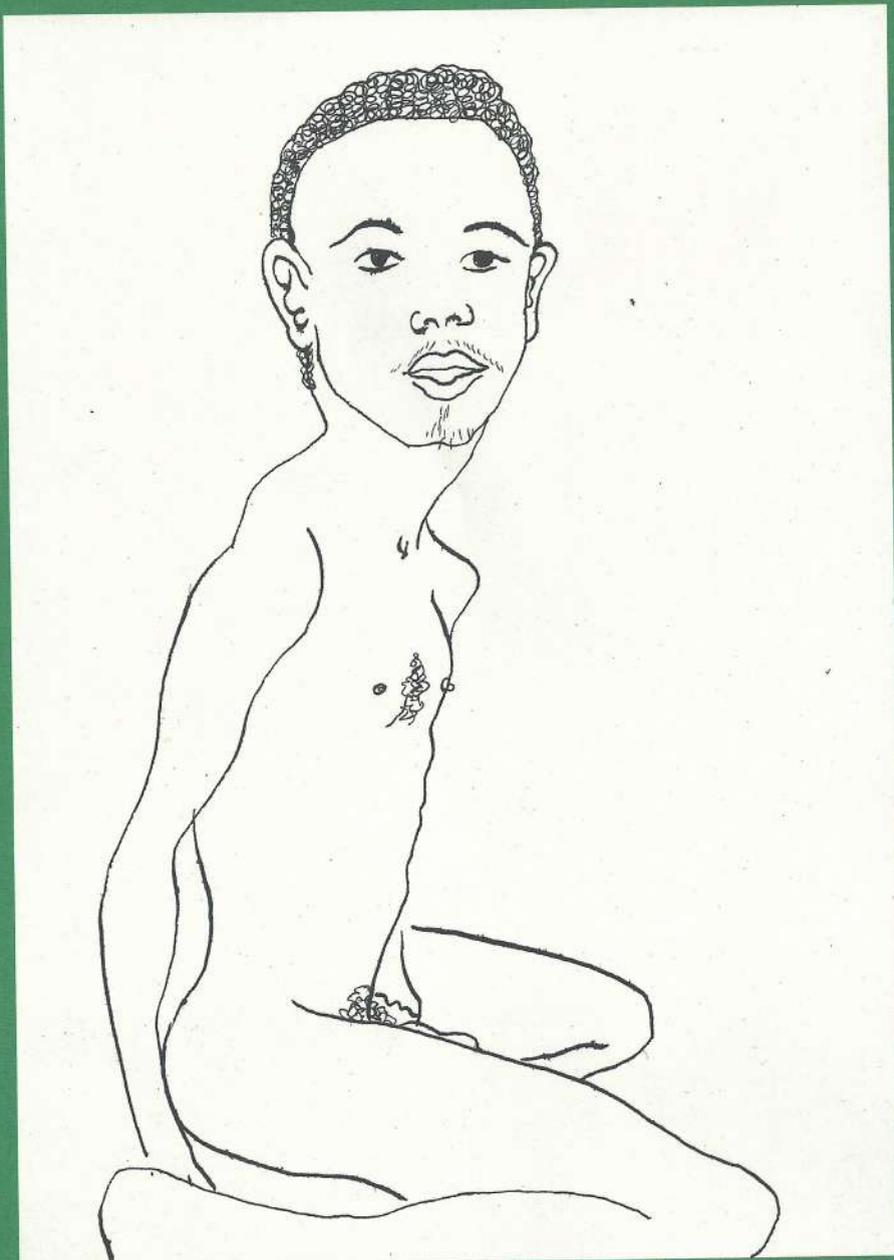
razzisti e xenofobi: l'ambigua pubblicazione nel 1947 del romanzo abissino di Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*⁶ o la libertà con cui Indro Montanelli annuncia nel 1968 sul canale nazionale, di aver "sposato" – e quindi di aver legalmente acquistato dal padre insieme a un cavallo e a un fucile – una ragazza Bilena di dodici anni per i due anni di permanenza in Etiopia come sottotenente fascista volontario; o l'ancora più sconvolgente disinvoltura con cui, in un'intervista televisiva con Enzo Biagi del 1982, lo stesso Montanelli parla della sua madama come di un "animalino docile"; la censura e il blocco della distribuzione italiana nel 1981 del film *Il leone del deserto* di Moustapha Akkad, "lesivo dell'onore dell'esercito italiano" perché dedicato alla resistenza anti-coloniale in Libia condotta da Omar al-Mukhtâr contro l'occupazione italiana negli anni Venti; fino alla paradossale erezione ad Affile (Roma) nel 2012 di un monumento

celebrativo al "macellaio" Rodolfo Graziani, tempestivamente denunciato alla Procura della Repubblica per apologia del fascismo e, nel 2017, ancora eretto, in attesa della sentenza.

AF: I primi a rompere con questa inerzia e questa muta complicità che ricostruisci furono Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, che attraverso un lavoro meticoloso sui fascismi contemporanei e sulla colonialità residua dell'Europa, riuscirono a ricucire gradualmente una nuova complicità tra produzione artistica e azione e indagine storica. Inaugurata nel 1986 con *Dal Polo all'Equatore* – esplorazione critica dell'aggressività imperialistica occidentale – e rilanciata nel 1996 con *Lo specchio di Diana* – angosciata ricostruzione del culto mussoliniano come conseguenza del colonialismo pre-fascista – la loro iperbole anti-coloniale si compone di più di trent'anni di lungometraggi e cortometraggi.

Attraverso una stampante ottica, Gianikian e Ricci Lucchi riproducono filmati d'archivio un fotogramma alla volta, al fine di dissezionare e smantellare l'immagine (come documento e testimonianza) di una storia di violenza fisica, visiva e culturale. È attraverso questo scavo quasi archeologico che possiamo finalmente restituire lo sguardo di coloro che sono stati violati dalla telecamera e dal sistema di oppressione che ha rappresentato.

Questo è alla base, ad esempio, del film *Pays Barbare* (2013), in cui Gianikian e Ricci Lucchi cercano di tracciare le radici del fascismo e del suo rapporto con la storia coloniale. Quando l'ho visto avevo appena terminato *Negotiating Amnesia* e ci ho trovato molti parallelismi. Da un lato, entrambi si basano su un coinvolgimento diretto con la materialità degli archivi visivi – rivelando la prossimità fisica necessaria nel processo storiografico. Dall'altra, esibiscono la volontà di rovesciare “come un guanto”⁷ quelle gerarchie della visibilità su cui si basa l'archivio coloniale e di dialogare con il presente – perché, come afferma Ricci Lucchi parlare di colonialismo significa parlare di neocolonialismo e dei razzismi dell'oggi.⁸

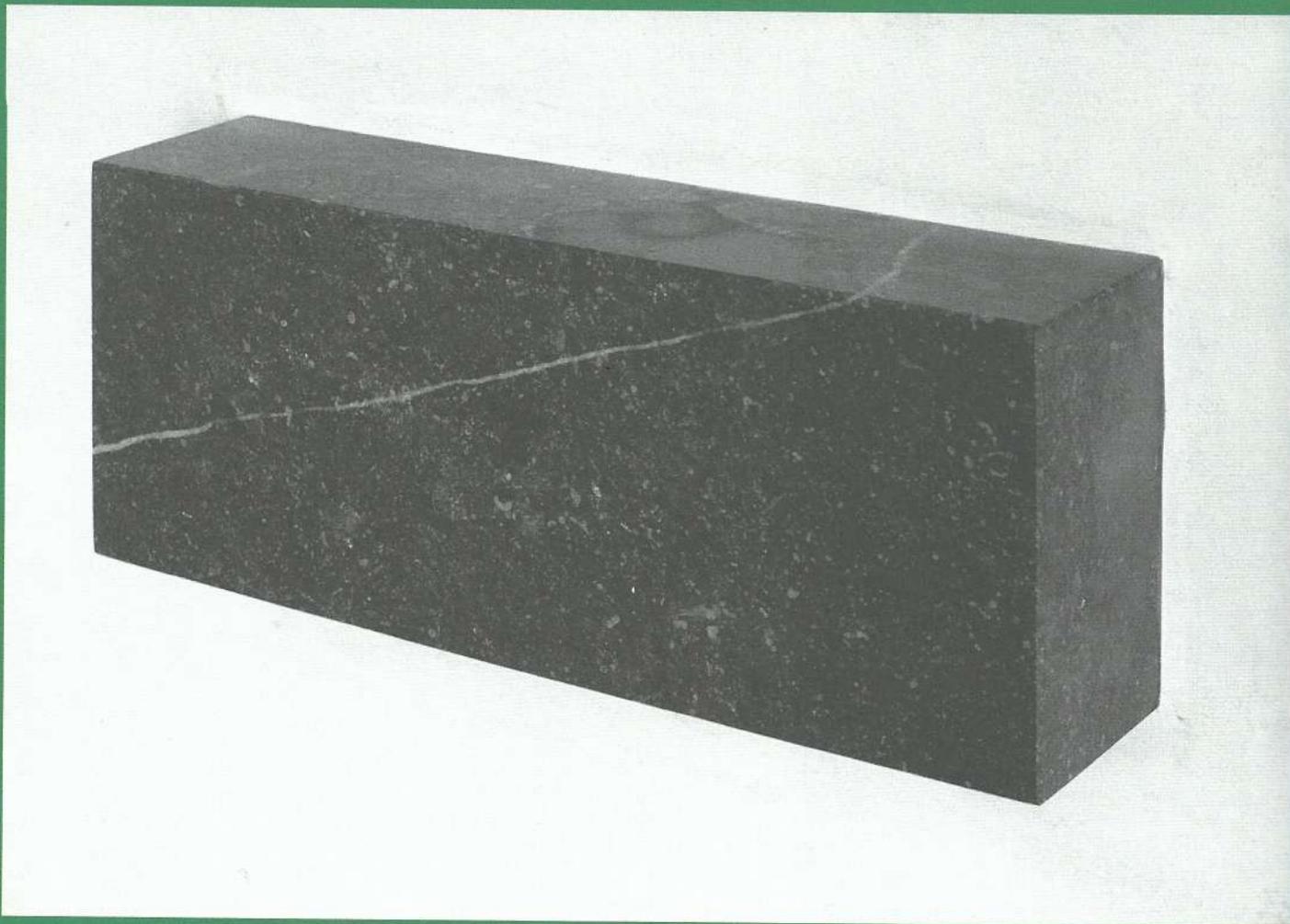


SF: *Proprio a questa relazione di filiazione diretta tra colonizzazione della Libia e del Corno d'Africa e produzione sistemica di immaginari razziali in Patria, Patrizio Di Massimo dedica un onesto e acuto testo, "Orientalismo italiano. Mamma li turchi!", pubblicato su Flash Art nel 2009,⁹ nel quale dà esordio a un lavoro auto-critico con la ricostruzione di un inventario personale di immaginari culturali orientalisti, assorbiti come costruzione storica e collettiva e reiterati individualmente senza essere digeriti. La tesi di Di Massimo che il*

rapporto imperialista nei confronti di un generico Oriente o Sud colonizzato nasca da una trasformazione dell'erotismo e della fascinazione carnale in volontà oppressiva¹⁰ è esplorato negli anni precedenti nelle serie di disegni Neretto con palme (2005-09) e Ten Little Niggers (2009), che replicano analiticamente la costruzione della mascolinità nera tramite lo stereotipo iconografico coloniale e che porteranno nel 2010 alla video installazione Faccetta nera, faccetta bianca, in cui le canzoni coloniali commissionate durante la guerra d'Etiopia vengono

tradotte parodicamente in una posizione erotica tra un corpo bianco e un corpo nero. Trionfalismo razziale e tecniche di razzializzazione che verranno poi messi in scacco anche nella performance a Villa Necchi Campilio Fuga dal Disordine (2010), in cui Di Massimo approccia l'uso politico strategico fatto nel fascismo del concetto di "razza italiana" e il suo impatto strutturante nelle arti.

Sfuggendo inoltre al pregiudizio di un colonialismo esclusivamente fascista,¹¹ Di Massimo dedica un corpo di lavori consistente alle occupazioni



italiane in Medioriente e nel Mediterraneo. Nel 2009 nasce il video collage *Oae* che, ibridando materiale d'archivio e footage di viaggio girato l'anno precedente in Libia, cerca di rilegittimare la figura di Omar al-Mukhtār. Al simbolo della resistenza anti-imperiale libica, Di Massimo dedica anche una ricerca sonora, basata su testi del processo segreto che al-Mukhtār subisce a Benghazi, mostrando tramite l'uso di opposte intonazioni di lettura, come il revisionismo storico nei confronti di questa figura abbia permesso la censura vantaggiosa dei crimini italiani in Libia.

Con *Il turco lussurioso*, tra il 2012 e il 2013, Di Massimo cerca di sintetizzare e materializzare con dipinti, disegni, wall painting e sculture oggettuali la sua ormai matura ricerca sull'assimilazione orientalista

dell'altro geopolitico e la sua approssimativa identificazione razziale e sessuale, così come sono state agevolate dalla colonialità. Rileggendo il romanzo pornografico anonimo inglese *The Lustful Turk* – che, in un micidiale incrocio di stereotipi coloniali e orientali, ricostruisce le tappe della seduzione da parte del reggente di Algeri di una donna adolescente inglese tramite lo strumento dello stupro reiterato – Di Massimo mette a fuoco come il corpo sessuato registri, in una prospettiva intersezionale, gli impatti della razzializzazione più cruenta e l'epopea misogina della corruzione della whiteness vittoriana da parte di "turco" amorale, approssimativamente costruito.

AF: Dopo Di Massimo, il testimone del lavoro critico sul colonialismo sembra essere passato a

pratiche *video-based*. Negli ultimi tre anni abbiamo assistito a un vero e proprio boom di opere che si occupano della storia coloniale italiana, manifestato principalmente in settori più tradizionalmente interessati alla rappresentazione della realtà come il film documentario.¹² L'assegnazione nel 2016 del Globo d'Oro per Miglior Film Documentario a *If Only I Were That Warrior* (2015), diretto da Valerio Ciriaci, è anche prova di un interesse crescente su scala nazionale. Questo lungometraggio segue alcuni protagonisti della campagna per la demolizione del mausoleo a Graziani che menzionavi prima e presenta in dettaglio le atrocità commesse in Etiopia durante il dominio italiano. Contemporaneamente, crea una triangolazione

