

Visualità e (anti)razzismo

a cura di *InteRGRace*



Titolo originale
Visualità & (anti)razzismo

a cura di Elisa AG Arfini, Valeria Deplano, Annalisa Frisina, Gaia Giuliani, Mackda Ghebremariam Tesfaù, Vincenza Perilli, Alessandro Pes, Tatiana Petrovich Njegosh, Gabriele Proglione, Daniele Salerno e Alessio Surian per InteRGRace

Prima edizione 2018, Padova University Press

Progetto grafico di copertina
Padova University Press

Immagine di copertina
© Malala Andrialavidrazana
www.andrialavidrazana.com

© 2018 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

ISBN 978-88-6938-120-1

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.
All rights reserved.

Visualità & (anti)razzismo

A cura di InteRGRace

Padova University Press, marzo 2018 (libro digitale, open access)

Introduzione. “Razza”, (anti)razzismo e (contro)visualità

Annalisa Frisina e InteRGRace, p. 3

Parte I

Razzismo e visualità: immagini ed estetiche che riproducono gerarchie razziali

1. Chiara Giubilaro, *Lo spettacolo del naufragio. Migrazioni, luoghi visuali e politica delle emozioni*, p. 10
2. Goffredo Polizzi, *Alle frontiere del sud: rappresentazioni di razza, genere e sessualità in Terraferma di Emanuele Crialesi*, p. 24
3. Eleonora Meo, *I codici estetici della cittadinanza. Visualità e razzismo nel dispositivo europeo della cittadinanza*, p. 35

Parte II

(Dis)fare la “razza”

4. Anna Scacchi, *Mettere in scena la razza. Visualità, autenticità e performance razziale*, p. 47
5. Monia Dal Checco, *In piedi in una stanza distorta: le donne afroamericane e la politica della rispettabilità*, p. 60
6. Mackda Ghebremariam Tesfàù, *How to get away with stereotypes: Angry Black Women e crossover nella produzione di Shonda Rhimes*, p. 71
7. Giulia Grechi, *“L’inferno è vuoto! Tutti i demoni sono qui!”*. *I Motus Nella tempesta dei nostri immaginari (post)coloniali*, p. 83

Parte III

Anti-razzismo e contro-visualità: immagini ed estetiche che sfidano gerarchie razziali

8. Morena La Barba, *Cinema, migrazioni e antirazzismo: un percorso nella Svizzera dei Trenta Gloriosi*, p. 94
9. Barbara Giovanna Bello e Sabrina Tosi Cambini, *“Io sono rom”*. *Note sul cinema di Laura Halilovic*, p. 111
10. Annalisa Frisina, *Disimparare il razzismo attraverso il cinema? Dialogando con Dagmawi Yimer*, p. 127
11. Monica Macchi, *Migrazioni e contro-visualità: i film da vedere*, p. 142
12. Alessandra Ferrini, *Negotiating Amnesia: forme di attivazione e traduzione dell'archivio fotografico coloniale italiano*, p. 146

Nota a piè di libro

Leonardo De Franceschi, *Cartoline dal deserto*, p. 159

12. *Negotiating Amnesia:* forme di attivazione e traduzione dell'archivio fotografico coloniale italiano

Alessandra Ferrini
University of the Arts London

Questo testo nasce con l'intenzione di essere un *visual essay*, un formato scelto in modo tale da agevolare la scrittura e teorizzazione di un prodotto artistico e visuale. Ma le restrizioni che, inevitabilmente, il tipo di pubblicazione accademica presenta (lontana dalla libertà creativa dei *visual essay* prodotti in ambito artistico) mi hanno spinto a una serie di riflessioni sull'impatto che questi passaggi formali hanno sul contenuto delle opere artistiche. Prima di discutere tali considerazioni e passare a quello che definisco un esperimento di traduzione formale, procederò a introdurre *Negotiating Amnesia*. Il mio intento primario è anche quello d' esporre le attività didattiche a esso correlate, che rappresentano l'elemento trainante del progetto, dalla sua concezione al suo *afterlife*.

Negotiating Amnesia è un *essay film* (film saggio), realizzato durante un progetto di ricerca artistica e storica a lungo termine, svoltosi presso l'archivio fotografico Alinari di Firenze nel 2015 e curato da Livia Dubon Bohlig. Oltre al film, una mostra e progetto didattico sono stati sviluppati e poi presentati al *P.A.C. Le Murate* di Firenze nel novembre-dicembre 2015, all'interno della 56esima edizione del *Festival dei Popoli, Festival Internazionale del Film Documentario*. La mostra consisteva in una installazione dal titolo *Notes on Historical Amnesia*, concepita sia come esposizione del processo di ricerca su cui si basa il film, sia come *work-in-progress*, attivato da una serie di laboratori che hanno coinvolto gli studenti delle classi quinte delle scuole superiori.

Attraverso lo studio d'immagini provenienti dall'Archivio Alinari, risalenti all'occupazione italiana dell'Africa Orientale negli anni '30, e grazie all'analisi dei manuali di storia usati nelle scuole superiori italiane dal dopoguerra a oggi, il progetto esplora il retaggio del colonialismo italiano e le politiche di amnesia che lo caratterizzano. Il lavoro è contraddistinto dal recupero e uso d'immagini d'archivio - quali quelle raccolte nella collezione Pittana e in una serie di negativi in vetro di cartoline di propaganda provenienti dall'A.O.I. (Africa Orientale Italiana) - che vengono attivate attraverso manipolazioni minimali volte ad una decostruzione del linguaggio visivo dell'archivio coloniale. Data la predominanza di fotografie scattate durante la Guerra d'Etiopia (1935-36), il progetto si concentra sulla risonanza di questo specifico evento bellico.

Strutturato in quattro capitoli, preceduti da una premessa e seguiti da un epilogo, *Negotiating Amnesia* è caratterizzato da una voce narrante, alternata a cartelloni di testo. Il formato saggistico del film è denotato da una voce narrante soggettiva e *self-reflexive* (la mia voce), che traccia il mio confronto con l'archivio fotografico e con la storia del colonialismo italiano. Queste relazioni vengono performate pubblicamente al fine di coinvolgere lo spettatore nel mio processo di apprendimento e presa di coscienza su vicende storiche spesso trascurate o manipolate in narrative buoniste, che perpetuano un sistema di oppressione basato sul privilegio dell'uomo bianco. Il film invita a una riflessione sulle eredità ideologiche, familiari e collettive, analizzando processi amnesici che

nascondono costruzioni culturali atte al mantenimento di gerarchie, stereotipi e razzismi, più o meno latenti. Così facendo, il lavoro propone un processo di autoriflessione sulle pulsioni e i regimi visivi di natura imperialista (e fascista), interiorizzati dalla società italiana.

Alle radici del progetto risiede un intento didattico che, al di là della forma e della narrazione, nel film si manifesta nell'ultimo capitolo, con l'analisi del ruolo del sistema educativo italiano nella perpetrazione di narrative fuorvianti e nell'attuazione di un processo di rimozione e deresponsabilizzazione nei riguardi del periodo coloniale. Scaturendo da questa preoccupazione, *Notes on Historical Amnesia* si configura come un progetto pedagogico, volto proprio a lavorare sul passato coloniale per cercare di scardinare ideologie radicate. Questa componente va ad approfondire un elemento fondamentale che emerge dal film: l'importanza del concetto di *positioning* nelle pratiche culturali. Al contempo, tenta anche di attivare il lavoro di ricerca attraverso la traduzione formale del film in progetto educativo, partecipativo e espositivo, per testarne il potenziale didattico.

Il progetto è stato pensato per le scuole superiori, per questa ragione è stato sviluppato un apposito pacchetto didattico che offre un'introduzione ai temi sia storici, come il colonialismo e le relazioni tra fascismo e colonialismo in Italia, sia metodologici, presentando il metodo storiografico, l'uso degli archivi, e la pratica dell'artista-ricercatore. A oggi, sono state realizzate due versioni di questo progetto e ciascuna ha visto la partecipazione di quattro classi: il primo, a Firenze, presso il *P.A.C. Le Murate* (dicembre 2015) e il secondo al Ma*Ga Museo Arte Gallarate (febbraio-maggio 2017). A Firenze il progetto si è avvalso del supporto di un'installazione, creata con lo scopo di favorire lo sviluppo di attività laboratoriali con studenti delle classi quinte superiori. Lo spazio era strutturato in una serie di moduli (composti da pannelli, lavagne, tavoli) che presentavano i materiali di ricerca impiegati nella realizzazione del film, con cui gli studenti avevano la possibilità di interagire. Durante il laboratorio, i partecipanti sono stati introdotti ad attività volte all'analisi e decostruzione di testi e immagini, così da fornire loro quegli strumenti metodologici e concettuali necessari per una critica ragionata del linguaggio storico, giornalistico e documentario.

Al Ma*Ga il progetto è stato sviluppato nel contesto dell'alternanza scuola-lavoro, un programma di apprendistato in vigore dall'anno scolastico 2015/16, obbligatorio per tutti gli studenti dell'ultimo triennio delle scuole superiori. Nello specifico, ha comportato circa 30 ore di formazione al museo per classe. A tale proposito le attività laboratoriali sono state arricchite da una componente di produzione audiovisiva per classi terze e quarte dei licei artistici Candiani (Busto Arsizio) e Frattini (Varese). Questo workshop mi ha permesso di ampliare i temi trattati nel pacchetto pedagogico e di lavorare in modo più approfondito sui linguaggi visivi implicati nella rappresentazione critica di narrative storiche di carattere documentaristico. Le attività di laboratorio sono infine confluite nella creazione di una serie di *essay films* collaborativi, che hanno adoperato gli stessi materiali d'archivio da me impiegati nella realizzazione di *Negotiating Amnesia*. Questi cortometraggi sono poi stati organizzati in un'installazione che riflette sull'archivio coloniale, sulle molteplici letture che storia e archivi implicano, e sulle relazioni tra sguardo, prospettiva e produzione storiografica. Presentata al Ma*Ga tra giugno e settembre 2017 in una mostra collettiva dal titolo *Global Learning* (curata da Alessandro Castiglioni) l'installazione finale è una mia risposta ai lavori degli studenti – ispirata ai

loro approcci e alle nostre riflessioni. Attraverso la mediazione di lenti d'ingrandimento e altri supporti in vetro, gli schermi utilizzati nell'installazione richiedono una continua rinegoziazione della posizione e prospettiva dello spettatore – un richiamo all'impossibilità di trovare la giusta distanza nell'osservazione del passato.

In conclusione, mi piacerebbe mettere in evidenza un fatto forse banale ma che penso sia importante tenere a mente. Nonostante il progetto didattico vada ad ampliare i correnti programmi scolastici, soprattutto quelli di storia, ho riscontrato molte difficoltà a livello organizzativo perché molti licei (a eccezione di quelli artistici, che erano più interessati alla parte di apprendimento di linguaggi visivi) hanno mostrato una grande resistenza alle attività proposte. Per esempio, ho avuto la possibilità di lavorare con un solo gruppo proveniente da un liceo scientifico, un'opportunità dettata dalla determinazione di una professoressa particolarmente interessata. Queste vicende confermano come i docenti stessi non considerano il colonialismo italiano un importante capitolo della storia italiana e che scegliere di parlare di questi fatti storici sia di per sé un atto politico.

12.1 Traduzioni Formali: *Disclaimer* Metodologico

Riallacciandomi alle riflessioni di apertura, vorrei qui elencare una serie di scelte metodologiche che mi hanno spinto a proporre quello che definisco un esperimento di traduzione formale, atto a ricreare il mio intervento in conferenza, e a ovviare la problematica dello scrivere un saggio accademico su una mia opera artistica – che preferisco sia fruita in modo diretto piuttosto che descritta e auto-analizzata.

1. La natura 'saggistica' di *Negotiating Amnesia*, ossia il suo carattere ibrido tra il genere filmico e quello letterario, include una densa narrazione di carattere al contempo storico, didattico ed evocativo. Cosa succede però, quando vengono meno i riferimenti visuali a cui la narrazione allude? Presenterò quindi un tentativo di tornare allo *script* per testarne sia il valore testuale sia i contenuti. La regressione allo stadio pre-visuale e l'adozione di un formato testuale non convenzionale, rendono difficile definire questo testo un *visual essay* vero e proprio. Piuttosto, invito a considerarlo come una forma di *expanded documentary*: una decostruzione e riconfigurazione del genere documentario, qui compiuta attraverso una serie di traduzioni formali e linguistiche.

2. Non solo il film è qui trasposto in testo, ma è anche tradotto in italiano dall'inglese. Si attua quindi una seconda conversione – non di registro ma d'idioma. Il testo presentato in seguito è composto (fatte salve la trascrizione delle interviste) dai soli sottotitoli del film, in sé denotati da una particolare struttura linguistica, che lega le problematiche tradizionali della traduzione alle problematiche ritmiche e temporali del film. La sottotitolatura, infatti, è limitata dalla velocità del montaggio e del dialogo e deve spesso favorire la sinteticità a scapito della fedeltà verso la fonte d'origine. Tale considerazione vuole invitare a una riflessione sulla particolare struttura e costruzione narrativa dello script (e, per estensione, del film saggio), testando la possibilità di concepire lo script come *essay*.

3. Le immagini incluse qui sotto sono fotografie di negativi, già impiegate in *Negotiating Amnesia*. La loro inclusione vuole stimolare un'altra riflessione sulla traduzione formale, ossia l'inversione da

negativo a positivo, che avviene a livello inconscio durante la visione di tali immagini. In modo spontaneo e immediato, il nostro cervello traduce le immagini in positivi: i neri in bianchi e viceversa. Questo processo ci permette di formare un'immagine mentale il più 'reale' possibile, capace di ricondurci al soggetto originale dell'immagine stessa. Ma, così facendo, il nostro regime scopico ripristina anche le gerarchie visive tradizionali, nel tentativo di contrastare ogni eventuale ansia scaturita dalla 'confusione' (leggi 'inversione') razziale.

4. Buona 'visione'.

12.2 Traduzioni Formali: Script-as-Essay



[Fig. 1] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Opening Title: Negotiating Amnesia

Superimpose: Espansione coloniale italiana:

Superimpose: Eritrea 1882 – 1947, Somalia 1890-1960, Tientsin (Cina) 1901-1947, Libia 1911-1943, Isole del Dodecaneso 1912-1943, (parte dell') Anatolia 1919-1922, Etiopia 1936-1941, Albania 1939-1943.

Superimpose: L'Italia iniziò la sua espansione coloniale intorno al 1880 solo venti anni dopo l'unificazione.

Superimpose: Nel 1936, a seguito dell'occupazione dell'Etiopia, il duce Benito Mussolini proclamò la nascita dell'impero italiano.

Narrator 1 (donna): Quando parlo della mia ricerca sul colonialismo italiano, spesso suscito stupore

Superimpose: Non sapevo che l'Italia avesse avuto delle colonie!

Narrator 1: Quando parlo con persone italiane, generalmente ricevo risposte sminuenti

Superimpose: Ma avevamo solo un paio di paesi insignificanti!

Narrator 1: Nessuno ne sa molto. Ma peggio ancora, il valore economico di una ex-colonia sembra

ancora dettarne l'importanza e il diritto ad essere ricordata. Il fallimento di un impero coloniale, invece, sembra giustificarne le politiche di amnesia. Tra autocommiserazione e rimozione.



[Fig. 2] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Title Card: Eredità VS Memoria

#1

Interviewee 1 (Maria, moglie di Giovanni): «Le ho messe via l'altra volta, quando c'era lei... L'unica speranza è lì... c'è quella scatola di metallo, per le scale...».

Superimpose: Alfonso, il padre di Giovanni, partecipò come volontario alla Guerra d'Etiopia del 1935-36.

Superimpose: Dall'Etiopia ritornò con una serie di fotografie.

Superimpose: Dopo la morte del padre, Giovanni ha conservato queste immagini in cantina.

Superimpose: Mesi dopo la mia richiesta di vederle ancora non è riuscito a trovarle.

Interviewee 2 (Giovanni): «In Etiopia, appunto, era sottotenente di artiglieria di montagna. Ora i periodi precisi io non è che...io lo so per storie raccontate...io non è che mi ero molto interessato ai racconti di guerra perché erano abbastanza brutti, dal mio punto di vista, ecco. Dal suo punto di vista erano belli, ma dal mio punto di vista erano brutti. Ecco poi, con la morte di mio padre mi sono arrivate queste foto e quindi le abbiamo raccolte, ma, come vedi, in maniera molto informale e disordinata, perché non avevamo intenzione di raccoglierle o fare una 'storia della vita'. Ecco, così soltanto per non buttarle via».

Interviewee 2 (Giovanni): «Poi di queste foto metà ce le ha mia sorella, poi un po' sono state disperse, poi appunto, tra i vari traslochi...lui era disordinato come me ecco, quindi non è che avesse una raccolta in maniera organizzata, ma soltanto così, tenute nelle scatole. Quindi quello che abbiamo trovato lo abbiamo messo un po' insieme a caso, senza organizzare».

Interviewee 2 (Giovanni): «Appunto i racconti della Guerra d'Etiopia erano molto truci perché appunto, come sapete, c'era anche la canzone 'Faccetta Nera, Bella Abissina' che infatti i militari

abusavano...insomma, storie che conosciamo, di violenza, che però per i fascisti rappresentavano una storia di potenza e di predominio. Dal loro punto di vista erano ricordi belli, ma dal mio punto di vista erano ricordi poco belli».

Interviewee 2 (Giovanni): «È tornato dopo, nel '48, quindi a guerra finita. È tornato e raccontava appunto che è tornato in Italia, a Napoli, con la nave, e al suo rientro ha saputo che non aveva più una casa, perché nel '48 tutti i profughi istriani erano già andati via dall'Istria. Quindi lui non poteva tornare nella sua casa. E allora lì, il fatto del fascismo gli è andato alle stelle. Il fatto di aver perso la casa da parte di un regime comunista... non ha ragionato più sulle ragioni della guerra e dell'occupazione e lì è cominciata la sua, diciamo, esperienza in Italia. Dove è diventato un esponente del partito Movimento Sociale, scrivendo sul *Secolo d'Italia* e presentandosi candidato. È rimasto, mio padre, molto attaccato alla sua terra. Era fascista, è rimasto fascista, mentre io mi sono completamente dissociato dalle sue idee, con varie conseguenze personali».

#2

Interviewee 3 (Annamaria): «Perché noi siamo state le ultime persone evacuate dall'Impero sulla nave Saturnia. E lasciamo appunto Addis Abeba in mano agli ascari. La mia mamma mi raccontava che lei ha avuto dei dolori immensi perché gli ascari si vestivano con le sue lenzuola da corredo».

Superimpose: Gli Archivi Alinari, a Firenze, ospitano una collezione di oltre 5 milioni di fotografie. *Superimpose:* Tra queste c'è il fondo Pittana, che include immagini della Guerra d'Etiopia.

Superimpose: Scattate dall'architetto Mariano Pittana, sono state donate all'archivio dalla figlia Annamaria.

Interviewee 3 (Annamaria): «Papà viene richiamato alle armi, però avrà degli incarichi, per il governo italiano in Addis Abeba, che anche durante, appunto, la Campagna d'Etiopia lui si trova appunto in Addis Abeba ed ha un contatto, con questo mondo e questa città, eccezionale. Tanto che, finita la Campagna d'Africa, nel 1937, lui aprirà uno studio tecnico con il fratello Tito, che era calcolatore di cemento armato, e saranno tra i collaboratori nel mondo della rinascita tra i più importanti, forse, di quel periodo in Addis Abeba. Sopravvivono ancora il Mercato Indigeno, il Cinema Impero, alcune ville. Questi due fratelli Pittana, veramente, diciamo in quegli anni hanno dato il meglio che potevano...che forse l'Italia poteva in questo momento dare».

Interviewee 3 (Annamaria): «Il suo periodo di Campagna d'Africa non è stato un momento bellico, è stato un momento importante per la sua carriera. Ecco, questo è il motivo della sua prima andata in Etiopia. Poi il fascino della città, dei luoghi, di questo messaggio che lanciava Mussolini, che l'Africa darà un futuro a tutti, che si deve ricreare l'Impero, eccetera, ha fatto sì che alcune persone sono tornate, tra questi, appunto, mio padre e mio zio hanno aperto questo studio.»

Interviewee 3 (Annamaria): «Il papà, oltre ad essere un bell'architetto, un bravo professionista, era un fotografo. Tanto che lui stesso sviluppava le fotografie. Io sono contenta di essere la prima ad aver donato queste cose, ma vorrei lanciare un messaggio: tutte le persone, gli eredi di queste storie, possono depositare anche una fotografia sola. Ma qui c'è un fatto di Storia per una emancipazione

delle nuove generazioni. Personalmente, sono molto felice di aver fatto questa donazione, in quanto donare è salvaguardare le cose nella loro dignità. Trovo che gli oggetti, le cose, le storie, vadano donati. Il ricordo non può essere una situazione speculativa.»



[Fig. 3] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Title Card: Fotografia VS Memoria

#1

Narrator 1: Estratto dal libro *La Guerra di Etiopia*, di Angelo del Boca. Pagina 175

Narrator 2 (uomo): Il bombardamento era al colmo – riferisce Ras Cassa – quando, all'improvviso, si videro alcuni uomini lasciar cadere le loro armi, portare urlando le loro mani agli occhi, cadere in ginocchio e poi crollare a terra. Era la brina impalpabile del liquido corrosivo che cadeva sulla mia armata. Tutto ciò che le bombe avevano lasciato in piedi, i gas l'abbatterono. In questa sola giornata, un numero che non oso dire dei miei uomini, perirono. Duemila bestie, si abbattono nelle praterie contaminate. I muli, le vacche, i montoni, le bestie selvatiche fuggirono nelle forre e si gettarono all'impazzata nei precipizi. Gli aerei tornarono anche nei giorni successivi. E cosparsero d'iprite ogni regione dove scoprivano qualche movimento. Poi, quando erano sicuri che la maggior parte degli esseri viventi erano crollati a causa del liquido, si arrischiavano a scendere più in basso, per mitragliare gli ustionati.

#2

Narrator 1: Nella maggioranza delle immagini della Guerra d'Etiopia traspare il desiderio di catalogare le popolazioni indigene - lo sguardo enciclopedico modernista. Ma nelle annotazioni sul retro di due fotografie della collezione Pittana, il fotografo tradisce questo intento di classificazione distaccata. La prima la trovo tra una serie di immagini di prostitute di tenera età. Si legge:

Superimpose: Due nostre...amiche. La più grande 15 anni, la piccola 10

Narrator 1: L'uso dei punti di sospensione rivela complicità con la pratica del "madamato": lo sfruttamento sessuale e l'abuso di donne e bambine africane perpetrato dai colonizzatori italiani. La

seconda annotazione lascia poco spazio al non detto.

Superimpose: Gli assassini degli operai italiani hanno il loro premio.

#3

Narrator 1: Le cosiddette 'forze armate indigene' erano le divisioni dell'esercito italiano composte dagli ascari, soldati di origine eritrea, somala e libica - i territori precedentemente colonizzati. Gran parte delle immagini di ascari che trovo nella collezione Pittana, li ritraggono in gruppo, come una massa indistinta. Quando guardano la macchina fotografica, la sbirciano timidamente. Sembrano sottomettersi allo sguardo del fotografo. Poi, trovo quest'immagine. Un ascaro che si ribella allo sguardo del fotografo fissandolo con ostinazione.

Superimpose: Ma la macchina fotografica come per paura che il suo sguardo penetri attraverso le lenti lo registra in una sfocatura.

Superimpose: Il suo viso è una sbavatura al di fuori dei contorni della storia.

Superimpose: La macchina già sa che questa storia non avrà occhi per restituire il suo sguardo.



[Fig. 4] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Title Card: Monumenti VS Memoria

#1

Narrator 1: Nel 1938, lo scultore Romano Romanelli iniziò la realizzazione di un monumento epico dedicato al 'soldato africano' per commemorare gli uomini che avevano combattuto in Etiopia durante la campagna coloniale. Il monumento è a forma di nave. Pieno di ideologia fascista, doveva essere installato ad Addis Abeba. Quando fu completato, però, l'Italia aveva già perso il controllo dell'Etiopia. Nel 1952, a sei anni dalla fondazione della Repubblica Italiana, il governo decise di installare il monumento a Siracusa, il porto più attivo durante le guerre coloniali. Romanelli stesso scelse il sito per il monumento: un promontorio a picco sul mare, che guarda in

direzione delle ex-colonie.

Superimpose: Durante i cambi di regime, molti paesi scelgono la via dell'iconoclastia: distruggono le effigi del passato.

Superimpose: L'Italia, invece, ha scelto un gesto nostalgico e celebrativo.

Superimpose: Un gesto volto all'oblio piuttosto che alla memorializzazione.

Superimpose: Un gesto capace di dimenticare attraverso il ricordo.

#2

Narrator 1: Gli obelischi di Axum furono realizzati in Etiopia nel IV secolo d.C. Sotto all'immagine di un obelisco, trovo una didascalia che dice: "Rovine di antiche civiltà europee". Ma Axum, era tutt'altro che europea. Questa didascalia ci ricorda quanto l'impulso coloniale fosse alimentato da ignoranza e manie di grandezza. Nel 1937, nel bel mezzo di questa allucinazione collettiva, uno degli obelischi fu portato a Roma per celebrare la fondazione del "Nuovo Impero Romano". Creato dall' "Uomo Nuovo", ovvero dalla prima generazione di italiani cresciuta durante il regime ed interamente educata in scuole fasciste. L'impero sarebbe durato solo 5 anni e anche il regime di Mussolini sarebbe crollato a breve.

Superimpose: Nel 1947 l'Italia accettò di restituire l'obelisco all'Etiopia.

Superimpose: Ci vollero 58 anni.

Superimpose: Mentre i regimi crollano e i bottini di guerra vengono rimpatriati,

Superimpose: ciò che è successo alla generazione di 'Uomini Nuovi' forgiata da Mussolini, rimane un mistero.

#3

Narrato r1: Affile, nei dintorni di Roma, è il paese d'origine di Rodolfo Graziani, il gerarca fascista che fu responsabile per gran parte delle violenze commesse in Libia ed Etiopia durante il regime fascista. Graziani e Pietro Badoglio usarono armi chimiche proibite e costruirono campi di concentramento dove masse di civili trovarono la morte. Nel 2012, il comune di Affile eresse un mausoleo per Graziani. Le parole sulla facciata leggono: "Patria ed Onore".

Superimpose: Quasi 70 anni di politiche amnesiche hanno nutrito l'Uomo Nuovo e affamato le sue vittime.



[Fig. 5] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Title Card: Educazione VS Memoria

Narrator 1: Se l'Uomo Nuovo é prodotto del sistema educativo Mussoliniano, è forse attraverso il sistema scolastico dell'Italia repubblicana, che l'Uomo Nuovo avrebbe potuto essere ri-programmato.

Narrator 1: Ma dopo la seconda guerra mondiale i libri usati per insegnare storia nelle scuole superiori italiane, usavano ancora il linguaggio di propaganda tipico della campagna di colonizzazione fascista. E descrivevano il progetto imperiale come il diritto del popolo italiano di avere “un posto al sole”

Narrator 1: Negli anni '50, questo linguaggio venne rimpiazzato dall'idea del colonialismo straccione, che sottolinea il fallimento del progetto coloniale sul piano economico. Questo concetto tende a commiserare la nazione italiana, trasformando l'aggressore in vittima.

Narrator 1: Negli anni '60 fu coniata una nuova nozione, ormai quasi una tradizione. Si tratta dell'espressione “italiani brava gente”. Ovvero l'idea che, nel contesto delle occupazioni coloniali, l'Italia fu d'animo più gentile rispetto alle altre potenze imperiali. Questo mito auto-creato, tenta di distanziare gli italiani dal fascismo e da tutte le atrocità commesse nelle colonie. In altre parole, è una strategia amnesica di successo.

Narrator 1: Negli anni '80, per la prima volta, un libro di storia per le scuole superiori, menzionò l'uso illegale di gas nelle guerre coloniali fasciste. Ma fu solo negli anni '90 che questo fatto fu riconosciuto ufficialmente, anche se raramente discusso. Infatti, tutt'oggi il problema sembra essere lo scarso approfondimento di questo periodo storico: il risultato di un macchinismo sistematico di amnesia.



[Fig. 6] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Narrator 1: L'Italia vinse la Guerra d'Etiopia soprattutto grazie all'uso dell'aviazione e di armi chimiche proibite internazionalmente. La scala su cui queste armi vennero usate in Etiopia, ha indotto alcuni storici a parlare di questa guerra come di un tentato genocidio. Forse, a rafforzare la loro opinione, è la consapevolezza che Mussolini portò in Etiopia una copiosa quantità di armi batteriologiche, quelle che oggi chiameremmo “Armi di Distruzione di Massa”. Però, questo lo sanno in pochi. Come al solito, nessuno ne sa molto.

Superimpose: Oggi, la relazione tra l'Italia e il continente africano, necessiterebbe di un approfondito scrutinio.

Superimpose: Ciò nonostante, il passato coloniale italiano continua ad essere trascurato.

Superimpose: La scelta di dimenticare una storia di brutalità, richiede la cancellazione del trauma che ha causato.

Superimpose: Dato che le negoziazioni tra memoria e amnesia sono dettate dall'ideologia una domanda si fa incalzante:

Superimpose: L'Uomo Nuovo sta forse colonizzando la nostra memoria?

Superimpose: È la sua faccia che vedo in agguato nella mia immagine riflessa?

Bibliografia

ANDALL, J. & DUNCAN, D., (a cura di), 2005, *The Legacy and Memory of Italian Colonialism*, Peter Lang, Oxford.

BALSOM, E. & PELEG, H., (a cura di), 2016, *Documentary Across Disciplines*, MIT Press, Cambridge (MA).

BEN GHIAI, R. & FULLER, M., (a cura di), *Italian Colonialism*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

BERREBI, S., 2015, *The Shape of Evidence: Contemporary Art and the Document*, Valiz, Vis-à- Vis Series, Amsterdam.

BERTELLA, P., MIGNEMI, A. & TRIULZI, A., 2013, *L'Impero nel cassetto: l'Italia coloniale tra album*

- privati e archivi pubblici*, Mimesis, Milano.
- BOTTONI, R., (a cura di), 2008, *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia, 1935-1941*, Il Mulino, Bologna.
- CALCHI NOVATI, G., 2011, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Roma.
- DEL BOCA, A., 1996, *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*, Editori Riuniti, Roma.
- DEL BOCA, A., 2005, *Italiani, brava gente?*, Neri Pozza, Vicenza.
- DEL BOCA, A., 2010, *La Guerra d'Etiopia. L'ultima impresa del colonialismo*, Longanesi, Milano.
- DEMOS, T. J., 2013, *Return to the Postcolony: Spectres of Colonialism in Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin.
- DE MICHELE, G., 2006, *La storia dell'Africa e del colonialismo italiano nei manuali di storia in uso nelle scuole superiori*, in: «I Sentieri della Ricerca», III, 131-168.
- DEPLANO, V. & PES, A., 2014, *Quel che resta dell'impero*, Mimesis, Milano-Udine.
- ELKINS, J., (a cura di), 2009, *Artists with PhDs: on the new doctoral degree in studio art*, New Academia Publishing, Washington (DC).
- ENWEZOR, O., 2008, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Steidl, London.
- GABRIELLI, G., 2004, *Il razzismo coloniale italiano tra leggi e società*, in: «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», XXXIII/XXXIV, 343-358.
- GABRIELLI, G., 2011, *Razze e colonie nella scuola italiana (con appendice di materiali)*, in «aut aut», CCCXLIX, 69-102.
- HOLLY, M. A. & SMITH, M., (a cura di), 2008, *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, Clark Art Institute e Yale University Press Williamstown (MA).
- LABANCA, N., 2007, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna.
- LEONI, G. & TAPPI, A., 2010, *Pagine perse. Il colonialismo nei manuali di storia dal dopoguerra a oggi*, in: «Zapruder», XXIII, 154-167.
- LIND, M. & STEYERL, H., (a cura di), 2008, *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin.
- MACLEOD, K. HOLDRIDGE, & L., (a cura di), 2006, *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*, Routledge, Londra-New York.
- MEREWETHER, C., 2006, *The Archive (Documents of Contemporary Art)*, MIT and Whitechapel Gallery, Cambridge (MA) e Londra.
- MIRZOEFF, N., 2011, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham.
- MITCHELL, W. J. T., 2006, *What Do pictures Want?: the Lives and Loves of Images*, Chicago University Press, Chicago.

- PALMA, S., 2005, *The Seen, the Unseen, the Invented: Misrepresentations of African 'Otherness' in the Making of a Colony*, in: «Cahiers d'Études Africaines», XLV, 39-69.
- PALUMBO, P., 2003, *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, University of California Press, Berkeley.
- RASCAROLI, L., 2009, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, Londra e New York.
- ROSE, G., 2001, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage, Londra-Thousand Oaks (CA)-New Delhi.
- SPENCE, L. & STRAM, R., 2009, *Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction*, in: L. Braudy, L. & Cohen, M., (a cura di), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford University Press, New York-Oxford, 751-766.
- STALLABRASS, J., 2013, *Documentary (Documents of Contemporary Art)*, MIT and Whitechapel Gallery, Cambridge (MA) e Londra.
- STURKEN, M. & CARTWRIGHT, L., 2001, (a cura di), *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, New York.
- SULLIVAN, G., 2010, *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*, Sage, Thousand Oaks (CA).

Immagini

Cortesia di Alessandra Ferrini e Alinari