

“Ricordati di non dimenticare.” Memorie dell’Africa Orientale Italiana nelle ricerche artistiche attuali

Aurora Roscini Vitali

Università di Perugia

ABSTRACT

“Just remember not to forget”: memories of Italian East Africa in current artistic research. Since the end of colonialism, Italy’s colonial past has gone through different processes of non-recognition, banalization, and removal. However, its documentary, historical, and even ideological legacy continues to have a strong impact on the present. Current artistic research does not only try to contain the possibilities of any nationalistic revanchism, but also explores the complex mechanisms that affect our way of remembering, archiving and, therefore, thinking. As Jacques Derrida said, we have to face our spectres. Therefore, photographs and evidence from the 1920s and 1930s, colonial footages, postcards and graphic materials, letters and private memories have been used by several artists as a reference point for the building of a dense ‘postcolonial’ image and a rereading that deconstructs canonical topographies and times. This paper aims to individuate some significant works realized in the last few years, with the intent to highlight the fluid condition between what we have been and what we are. A special focus is on the visual and experimental ‘remembrance’ of Italian East Africa, that is to say the first place of Italian domination at the end of the nineteenth century and the final scenario for Mussolini’s imperial ambitions. Works and thoughts by Nina Fischer and Maroan el Sani, Alessandra Ferrini, Bridget Baker, Peter Friedl, InvernoMuto, Mahony Collective and Quincy Gario show many problematic aspects of the rooted and changing ‘colonial approach’ that has informed Italy’s socio-cultural imaginary.

Keywords

postcolonial, Italian Eastern Africa, Fascism, forgetting, *durée*, colonial memories

Nel marzo del 2019 è stata confermata la condanna di primo grado al sindaco di Affile per l’edificazione del sacello celebrativo al gerarca fascista Rodolfo Graziani. L’episodio ha note tragicamente surreali, considerata la veemenza con la quale le cariche pubbliche municipali hanno difeso e difendono ancora oggi la scelta di innalzare all’“illustre” concittadino un segno urbano di commemorazione. Lasciano esterrefatti non soltanto le modalità di rimozione selettiva di alcuni degli snodi storiografici del passato coloniale, nei quali emerge con chiarezza la ferocia del ‘macellaio di Fezzan’ e la brutalità delle stragi da lui guidate in Africa Orientale, ma anche l’ossessiva produzione di possibili tasselli identitari. Come denunciato da Remotti, nella società attuale sussistono allarmanti segnali di ricorso finzionale all’identità (Remotti 2010).

La costruzione in stile e le rinate strategie di politica dell’immagine compongono una pagina davvero problematica della storia recente e una paradossale trasformazione in monumento delle tenaci e, in parte, indotte incertezze che compromettono la lettura critica dell’Italia

nel suo passato di stato dominatore. Nonostante negli ultimi decenni si sia registrata una considerevole accelerazione del dibattito accademico intorno al coloniale, al postcoloniale e al neocoloniale (tra gli altri, Lombardi-Diop e Romeo 2014), nel sentire comune permangono consolidate e più recenti lacune, con conseguenti processi di allontanamento, disconoscimento e perfino di totale rimozione. La costruzione del monumento a Graziani è entrata nelle questioni artistiche e speculative attuali (si veda per esempio il documentario *If I only were that warrior* di Valerio Ciriani), ma le proteste a posteriori sono state davvero in grado di dimostrare e così scacciare eventuali persistenze e nostalgie? Si riesce sempre a inquadrare senza incertezze il ruolo di Graziani e molte delle fonti documentarie a esso collegate come parte di una tentacolare operazione di fabbricazione del consenso (Cannistraro 1975) e di costruzione mitopoietica dell'*homo novus* di matrice mussoliniana?

L'impronta nazionalista che ha ripreso forza in tempi recenti, gli stereotipi incoraggiati da alcuni media e l'affannata ricerca di macrocategorie banalmente risolutive di lettura della realtà (il binomio noi/loro) hanno accentuato interpretazioni distorsive e omissive del colonialismo italiano, soprattutto della sua fase fascista. In particolare, è la presenza italiana nel Corno d'Africa a essere strettamente interrelata alle scosse sociali e geopolitiche dell'ultimo decennio, interessata com'è da livelli temporali di occupazione diversi e quanto mai complessi (Calchi Novati 2011; Morone 2019): lento, durevole e sanguinoso l'insediamento in Somalia e nella declamata 'colonia primigenia', l'Eritrea, iniziato già alla fine dell'Ottocento con l'acquisizione di Assab (1882); rapido, denso e 'delirante' in Etiopia, con le campagne di Badoglio e l'utopia dell'impero. Al di là delle innegabili specificità, le attualizzazioni di questi due contesti annoverano profonde tangenze, poiché in entrambi i casi è forte e reale il rischio dell'"amnesia coloniale" (Chalcraft 2018). Alimenta poi questa possibilità il dato che il colonialismo italiano, ultimo arrivato nello *Scramble for Africa*, ha svolto per decenni un'ambiziosa funzione aggregante sul piano della politica interna, nutrendosi più che di realtà di abbacinanti miti, false speranze e indomabili revanchismi (Labanca 1992).

Da un lato, quindi, è tenace l'immagine di un'Italia costruttrice e civilizzatrice, esportatrice di modernità e pacificatoria – ha fatto molto discutere, per esempio, il dossier UNESCO che sancisce l'entrata ufficiale di Asmara nel patrimonio dell'umanità, dove si racconta di una perfetta "città modernista d'Africa" ma si offrono flebili riferimenti alle varie fasi dell'occupazione italiana (ICOMOS 2017) e all'ostinazione del Duce sull'edificazione metaforica di una 'seconda Roma' – dall'altro, sussiste una certa attitudine alla semplificazione dei fatti e alla messa in risalto del fallimento del progetto coloniale italiano. In un'ottica giustificatoria, gli 'italiani' restano sempre "Brava gente" e il loro "colonialismo" può essere ancora percepito come perdente, da "straccione" (Del Boca 2005).

Le campagne propagandistiche condotte con costanza dalla seconda metà degli anni Venti del Novecento, con picchi davvero invasivi dopo l'entrata vittoriosa ad Addis Abeba (1936), tramite la grafica illustrata, le coeve fotografie pseudo-antropologiche di studio della

razza e della barbarità altrui, il mecenatismo pubblico a favore dell'arte coloniale e la messa in scena di complessi apparati effimeri dedicati ai mondi 'esotici' e all'eroismo che ne stava muovendo l'assoggettamento (la conquista è sempre "conquista morale" nei discorsi di Mussolini) hanno evidentemente espletato a pieno la propria funzione e posto delle radici profondissime e compatte nell'immaginario comune. Sfogliando le riviste di metà anni Trenta, si rimane stupefatti dalla quantità di vignette, copertine e foto dedicate alla rappresentazione del trionfo 'romano' sul 'selvaggiame' abissino, del Negus in veste scimmiesca o caricaturale, delle donne africane come Veneri nere o facili prede, comprendendo a pieno come il colonialismo italiano avesse trovato nell'iconografia, nella 'messa in scena' dell'alterità, strada facile per il convincimento, l'alleggerimento e l'auto-assoluzione.

Paradossalmente poi, se i proclami imperiali del Duce in Etiopia sono da tutti ricordati come manifestazione apicale dell'implosione del fascismo, a volte anche con una certa ironia, se della Libia la cronaca recente ha spesso messo in risalto i profondi legami storici ed economici con l'Italia, le lunghe e complesse pagine dell'insediamento in Somalia ed Eritrea sono riposte davvero ai margini della memoria collettiva e presto, forse, si ritroveranno solo nei libri di scuola.

In senso contrario alla tendenza alla 'dimenticanza', si collocano allora alcune ricerche artistiche degli ultimi anni, accomunate dalla medesima necessità di slittamento della Storia da un piano puramente filologico a uno più accostante, che potremmo definire un memoriale. Non si tratta di astrarre elementi afferenti al fascismo per denunciare gli aspetti più aberranti della dittatura e bloccare eventuali rimasugli, o perlomeno non solo di questo, ma di interrogarsi sulle modalità di con-vivenza con ciò che è stato (il passato mi sta sempre davanti). Qualche anno fa, riproponendo le tesi di Achille Mbembe (2001), T.J. Demos ha ribadito che la condizione postcoloniale si caratterizza come "groviglio temporale" che include un'idea di "durata multipla" fatta di discontinuità, inerzie, capovolgimenti e cambiamenti repentini; da questo assunto, il colonialismo non può dirsi scomparso ma presente in una condizione "spettrale" e fantasmatica, una presenza-assenza, per ricordare Jacques Derrida, con cui il lessico dell'arte contemporanea è tenuto a fare i conti. In particolare, lo studioso ha declinato questa definizione intorno all'opera di Sven Augustijnen *Spectres* (2011), che affronta nel film e nella contestuale installazione di materiale documentario molte problematiche interpretative del colonialismo belga in Congo, tanto da comporre una vera e propria "spettrologia" derridiana (Demos 2013, 7-18).

Se la storiografia può incorrere quindi nel rischio dello specialismo e congelare, per così dire, le questioni coloniali, le arti visive hanno agganciato il meccanismo del 'ricordo' come declinazione delle più canoniche modalità di archiviazione. Dal momento in cui, seguendo ancora Derrida, si opta per la distruzione dell'ontologia della presenza, l'atto del ricordare implica una riconduzione al presente che fluidifica il tempo del racconto, fa sì che il soggetto narrante percepisca l'accadimento come 'proprio' e lo trasformi in un qualcosa di 'suo'. Il postcoloniale

ragiona sempre in termini di durata.

Per quanto riguarda lo scenario italiano, ha suscitato interesse la mostra collettiva *Amnistia. Colonialità italiana tra cinema, critica e arte contemporanea* (2018), che affronta, come da titolo, la sentenza di innocenza dell'Italia, il conseguente perdono agli occhi di tutti e la durezza della mentalità coloniale nella contemporaneità (Rapporto confidenziale 2018). Il progetto espositivo all'Accademia di Belle Arti di Brera conclude idealmente una serie di momenti di riflessione critica sulla multiforme rilettura del fascismo operata dalla contemporaneità. Dopo il convegno internazionale dedicato al *Fascismo italiano nel prisma delle arti contemporanee. Reinterpretazioni, montaggi, decostruzioni* (Università Roma Tre, 5-6 aprile 2018), si è svolta, sempre a Roma, un'importante due-giorni di conferenze sul tema *Tra memoria e oblio: le arti contemporanee e i fascismi europei* (Villa Medici-Biblioteca Hertziana, 8-9 aprile 2019), entrambi rivolti all'analisi della persistenza del fascismo nel mondo odierno. Nel 2015, su iniziativa dell'American Academy di Roma, più di venti artisti italiani e stranieri, di diversa provenienza e poetica, sono stati invitati a ragionare sul tema dell'afro-italianità e sull'infinita congiuntura tra le cronache attuali e le vicissitudini storiche. Uno dei fulcri concettuali più solidi di questa riflessione è l'opera dell'artista anglo-etiope Theo Eshetu, una video-installazione su quindici schermi dedicata alla restituzione dell'obelisco di Axum. La complessità compositiva dell'opera, realizzata attraverso i vari reportage dell'artista sulle difficili operazioni di ricollocamento dell'obelisco, con slanci verso il passato artistico dell'Etiopia, come quello sulla pittura e sull'iconografia della regina di Saba, ha evidenziato la stratigrafia di significati che si cela nell'atto della restituzione e la trasformazione fisica e simbolica del monumento, di difficoltosa gestione nel sentire comune di entrambi i popoli (Ashton Harris et al. 2015).

In linea con alcuni dei cardini metodologici degli studi postcoloniali per le molteplici occasioni di confronto transdisciplinare che ne hanno preceduto l'apertura, anche la mostra *Amnistia* ha registrato focalizzazioni sul mezzo video e sulle memorie del Corno d'Africa. Valga da esempio il lavoro di Nina Fischer & Maroan el Sani *Freedom of Movement* (2017), denuncia neppure troppo sottile delle non-accantonabili derive imperialiste della storia italiana.

In questa installazione video a tre canali, alcune fonti iconografiche sono utilizzate per comporre un'originale storia 'senza cronologia' e una fondamentale destrutturazione identitaria dell'Italia. Immagini dei cantieri della Terza Roma mussoliniana e della conquista dell'Abissinia sono intervallate a quelle del corridore etiope Abebe Bikila, vincitore reale (e metaforico) della maratona di Roma del Sessanta, e a quelle di una parallela corsa notturna che ne rievoca il faticoso tragitto e il ritmo cadenzato come un 'andare avanti' moralmente connotato. Con il piano di ripresa cambia anche il periodo storico di riferimento. Si incontrano così un giovane immigrato alle prese con una personale 'maratona' senza scarpe, che parte dall'approdo non salvifico al mare di Ostia, attraversa alcuni luoghi-simbolo della Roma fascista e giunge al silenzio anti-monumentale della periferia; un coro di adolescenti africani che plaude al vuoto nelle sale fuori scala del Colosseo Quadrato e intona dal tetto dell'edificio lo stravolgimento

dell'iscrizione che lo incornicia con la semplice aggiunta del “Noi veniamo da” (Werner 2017). Nell'incontro di luoghi e di tempi diversi, tra scenari quotidiani ed eterotopie, tra lo ieri e l'oggi, i due artisti tedeschi fanno slittare i tempi e gli spazi, di modo che gli Italiani non possano davvero più pensarsi come un popolo di santi, navigatori ed eroi. Non sfugge che Nina Fischer e Maroan el Sani utilizzano per ‘ribaltamento’ due componenti, lo sport e la coralità delle manifestazioni pubbliche, tra i cardini della retorica fascista, mentre vanno ad allestire con nuovi contenuti alcune delle scenografie più magniloquenti e vacue dell'utopia universalistica del regime (fig. 1 e 2).



Fig. 1. Nina Fischer & Maroan el Sani, *Freedom of Movement*, 2017, videoinstallazione (veduta della mostra al MAXXI, Roma, 2017), per gentile concessione degli artisti.

Nella collettiva milanese, spicca anche la partecipazione di Alessandra Ferrini, artista già da tempo interessata alle problematiche postcoloniali e alla ‘riconduzione’ al presente del ‘mai passato’ passato coloniale. Nel progetto di ricerca a capitoli *A Bomb to be Reloaded*, Ferrini investiga l’influenza esercitata dal pensiero di Frantz Fanon su una generazione di intellettuali italiani, in particolare sul noto antifascista Giovanni Pirelli. Nell’opera, che esula in parte da questa disamina, si riconoscono alcuni dei procedimenti operativi-indagatori adottati dall’autrice. In particolare, nella problematizzazione della dispersione della collezione di libri e riviste una volta conservate dal centro studi fondato a Milano da Pirelli e oggi divise tra gli archivi della Resistenza, i centri sociali e le collezioni private, si intuisce che l’artista agisce come una ricercatrice nelle maglie della memoria collettiva, interrogando sé stessa e la sua comunità di appartenenza sull’uso della documentazione, è conscia di poter suggerire riflessioni per tramite espressivi e così destruttura le modalità filmiche e documentaristiche di racconto per incontrarne di nuove, più dinamiche e introflesse.

Nell’“impulso all’archivio” di Ferrini rientrano le riflessioni sull’“archiviare altrimenti” di Annalisa Oboe (2016), tramite le quali si innesta la visione dell’archivio postcoloniale su para-

digmi avversi all'idea di luogo arcontico o cimiteriale. Il riferimento critico va inevitabilmente anche alle riflessioni di Foster (2004) e Enwezor (2009).



Fig. 2. Nina Fischer & Maroan el Sani, *Freedom of Movement*, 2017, videoproiezione tre canali (veduta della mostra al MAXXI, Roma, 2017), per gentile concessione degli artisti.

Mai come in questo momento l'attenzione alla riproposizione dell'archivio coloniale in termini artistico-interpretativi risulta alta. Si consideri che nel mese di settembre del 2019 è stata inaugurata presso il National Museum del Lagos l'esposizione *[Re:]Entanglements*, in occasione della quale gli album fotografici dell'antropologo Northcote Thomas, realizzati intorno al 1910 in Nigeria, sono stati oggetto di manipolazione da parte dell'artista Kelani Abass, grazie a suggestive sovrainpressioni di stampa, ingrandimenti digitali e alla creazione di una serie di dipinti a olio e acrilico su tela che recano, sullo sfondo, gli indici dello studioso e, in primo piano, la replica pittorica monocromatica di una sezione dell'afferente fotografia. Come l'archivio, anche il museo è chiamato senza mezzi termini a 'esporre diversamente'. In Italia, significativa è l'operazione che ha visto Leone Contini accostare alcuni pezzi del Museo Pigorini a narrazioni e rimediazioni personali, lasciando emergere l'opacità degli istituti votati alla trasmissione del materiale coloniale (Grechi 2016). Il caso italiano meriterebbe ulteriori approfondimenti, visto il consistente e scomodo lascito del fu Museo Coloniale, che tanto alimentò la politica dell'immagine coloniale fascista e che stenta oggi a ritrovare un proprio senso museografico. Sull'enunciazione di una necessità conservativa del materiale coloniale entro dinamiche non ortodosse rientra anche il recente Museo dell'Emozione di Kader Attia (Hayward Gallery, Londra, 2019), installazione che denuncia la pretestuosa messa in scena della cultura africana condotta dai musei dei colonizzatori, per nulla decolonizzati.

In *A Bomb to be Reloaded* Ferrini mette in luce la capacità degli spazi non-istituzionali di frenare la diaspora documentale-memoriale e, di seguito, la vitalità *sine tempore* delle testimonianze raccolte da Pirelli, così come quella del pensiero di Fanon. La riattivazione dell'ordi-

gno a cui allude il titolo preconizza la riattivazione della coscienza individuale e collettiva, possibile solo grazie a un'azione conservativa del passato, per così dire, empatica, che non implichi cioè reificazioni immobilizzanti o feticismi dell'oggetto. Mentre in *Chapter 1 (Resistant musing)*, in uno dei grandi banner dell'installazione, l'interrogativo-citazione dell'io narrante sulla distanza geografica e insieme temporale da ogni possibilità auto-determinante ("E allora a cosa siamo vicini? A cosa sono vicino?") funziona da sollecitazione e chiave di lettura dell'intera poetica di Ferrini, nel secondo capitolo, che qui più interessa, viene proposta la videointervista all'attrice e cantante Kadigia Bove, comparsa nel film di Valentino Orsini e performer nell'opera *A Floresta é jovem e cheja de vida* (1967) di Luigi Nono. Il racconto e il canto performativo di Kadigia sono un affondo multidirezionale nel passato di una donna italo-somala, straordinaria nel suo percorso artistico eppure rappresentativa della spaesante condizione postcoloniale. I temi del colonialismo, della *whiteness* e del patriarcato si insinuano ovunque e ovunque colorano il lavoro in tonalità anti-neutrali.

Gli stessi aggettivi empatici sul passato coloniale sono stati proposti con ancor più radicalità da Ferrini in *Negotiating Amnesia* (2015), film-essay accompagnato da un ricco progetto didattico e da una mostra (le *Notes on Historical Amnesia*, 2017). L'elaborato video, la cui lettura può essere agevolata dalla teorizzazione visuale operata dalla Ferrini stessa (Ferrini 2018), si basa su un percorso di indagine condotto presso gli Archivi Alinari e la Biblioteca Nazionale di Firenze, da cui 'l'uso' e 'il recupero', questi i termini usati dall'artista, di numerose immagini d'archivio e l'analisi puntuale dei manuali di storia utilizzati dal dopoguerra a oggi. Prima dell'immersione verbalizzata nelle immagini, con l'utilizzo delle scritte che appaiono sullo schermo, l'artista avverte la necessità di definire la vasta estensione geografica del colonialismo italiano e la sua lunga cronologia, in modo da nullificare eventuali riduzionismi del fenomeno. La (ri)composizione per materiale fotografico della Guerra di Etiopia che occupa buona parte del video è arricchita dagli allungamenti vibratili della colonna sonora e dalla voce over dei narratori, costruiti per osservazioni, sospensioni e domande che muovono al presente e liberano dalle asettiche strettoie storiografiche. Aiuta in tal senso la presenza di Ferrini come voce guida, tanto quanto l'ascolto nella prima parte di quattro (*heritage vs memory*) degli eredi delle memorie fotografiche dei padri colonialisti: da una scatola dimezzata per contenuto a causa di traslochi e volontario disinteresse, Giovanni (Ughi) tira fuori insieme alla collezione disordinata degli scatti paterni un accenno agli odiosi ricordi familiari dell'"avventura" in Etiopia e, soprattutto, il proprio ostinato disconoscimento del mai sopito fascismo del padre; Annamaria, figlia dell'architetto Mariano Pittana, ne ricorda i successi professionali e la passione fotografica e motiva la scelta di consegnare l'intero archivio fotografico agli Alinari di Firenze nel fatto che attraverso il 'dono' agli altri si possono inverare gli oggetti e le storie, anche quelle vissute dalla parte sbagliata (viene in mente il concetto di dono così come trattato da Mauss). Visto che il ricordo – chiosa Annamaria Pittana – non può essere una semplice "citazione speculativa," l'investigazione artistica dell'archivio si ammantava di un impegno concreto, tan-

gibile. Ferrini non si limita a fornire informazioni sulle nefandezze della colonizzazione italiana, sulla ferocia aberrante riposta nella conquista di 'un posto al sole' tra iprite e madamati, ma articola una complessa indagine espressiva sul concetto di memoria come capacità attiva e germinativa di conservazione (conservare-tenere per sé), che sublima le memorie personali e private (fig. 3 e 4).



Fig. 3. Alessandra Ferrini, *Negotiating Amnesia*, 2015, video still, per gentile concessione dell'artista.



Fig. 4. Alessandra Ferrini, *Negotiating Amnesia*, 2015, video still, per gentile concessione dell'artista.

In una foto come altre, quella di una milizia ascara in marcia, Ferrini è colpita da uno dei guerrieri che si ribella all'anonimato e guarda dritto verso l'obiettivo; le parole di sottofondo, le scritte e l'ingrandimento fino alla riduzione a macchia (ma è lui stesso una macchia indelebile della 'nostra' Storia) sottendono una sfida all'osservatore: la Storia non avrà occhi per

ricambiare lo sguardo dell'uomo e la macchina da presa già lo sa, ma chi incrocia oggi quel volto non può permettersi la dimenticanza.

Ferrini procede per interconnessioni verbali e visive, dallo sguardo di chi è stato allo sguardo di chi c'è, dal documento all'artista, dall'artista all'osservatore, dall'io particolare all'io collettivo, dal documento all'io collettivo in fondo. I potenti media con cui fu inventata e ingigantita la mitologia fascista, il video, la fotografia, lo slogan, le arti visive, sono qui ripiegati fino al totale disfacimento delle passate edulcorazioni e mistificazioni. La parola scritta, come si può evidenziare anche nello script essay, è depositaria dell'evento, non trascorso, e del pensiero eticamente segnato che ne scaturisce. Come specificato da Viviana Gravano e Giulia Grechi, la “negoiazione” di Ferrini somiglia a un lavoro archeologico, di scavo in profondità e in superficie, con un taglio fortemente antropologico, legato a una certa condivisione della narrazione che a tratti diventa quasi polifonica (Gravano e Grechi 2016). In polifonia sono stati innalzati monumenti come quello di Romano Romanelli a Siracusa, ricollocato in Sicilia solo nel 1952 e rivolto per sempre verso il mare con un inspiegabile anelito di potenza, mascolinità e di sacrificio; si è banalizzata la cultura che ha prodotto la stele di Axum, cubi monolitici vengono innalzati in ‘memoria di’ e Graziani ricompare tra gli archetipi quanto mai velleitari di patria e onore. Collettiva, pertanto, deve essere anche la contrapposizione all’‘attitudine alla colonizzazione’ che ha posto radici così profonde nelle ideologie del tempo attuale, nelle strutture della società, persino nel sistema educativo nazionale.

In passato, le arti visive sono state parte fondamentale del processo politico e sociale di costruzione della coscienza coloniale, ovvero nel formare e indirizzare il sentire comune verso l'accettazione e il sostegno alle guerre coloniali. Se questo aspetto era latente negli artisti orientalisti di fine secolo, affascinati e sedotti dai mondi-altri, il fascismo impegnò invece molti mezzi nella commissione di opere d'arte a tema coloniale, affinché l'immagine del colonizzato fosse sempre strumentale alla rappresentazione positiva e narcisistica del colonizzatore. Oggi, molti artisti si dedicano alla costruzione di una nuova consapevolezza collettiva del periodo coloniale, in una prospettiva comunque militante e formativa, ma completamente ribaltata.

La seconda parte del progetto di ricerca di Ferrini è stata condotta in considerazione delle possibilità pedagogiche dell'argomento, in sinergia con gruppi di studenti, chiamati ora a decostruire il materiale utilizzato nel film, ora a realizzare dei brevi film-essay collaborativi con l'utilizzo degli stessi documenti utilizzati in *Negotiating Amnesia*, riproposti poi in un'installazione dell'artista. Le *Notes* sono a tutti gli effetti una propaggine integrativa del video, poiché ne completano gli assunti, manifestando la cangianza delle strutture narrative, la loro scarsa obiettività e l'incapacità di trovare una prospettiva univoca e pertanto conclusiva del racconto.

Inesorabilmente, l'indagine condotta dall'artista ci riporta agli inquadramenti critici degli ultimi anni su quale sia l'atteggiamento da adottare nei confronti delle scomode “rimanenze” coloniali, che include tanto le sollecitazioni relative al “disfarsi” dell'archivio (Mbembe 2002), quanto la promozione di azioni concrete per arrestare la fagocitazione onnivora del passato

(Grechi 2016). La poetica di Ferrini si allinea alle pionieristiche ricerche di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian sulla necessità di riproposizione visiva e concettuale del documento coloniale; in particolare, stringente è la connessione con la loro opera più celebre, *Pays barbare* (2013), dove la coppia di artisti ha reimpiegato in maniera sperimentale un nucleo piuttosto cospicuo di materiale filmografico e fotografico del passato, per riflettere sulle permanenze degli atteggiamenti oppressivi e combattere ogni mal estirpata esaltazione della razza, la “notte profonda” nella quale siamo immersi a cui allude Angela alla fine del film. I due, ricercatori instancabili sulle potenzialità del video, hanno optato per rifilmare parte del materiale filmico originale, ne hanno talvolta rallentato la velocità di scorrimento, isolato i dettagli e ricolorato la superficie, così da rendere ancor più rivelatoria l'apparizione di ciascun fotogramma e scardinare la millantazione dell'alterità operata dal fascismo anche in termini di immagine mediatica. Alcune scene nate per evidenziare la disumanità dei popoli conquistati o la forza delle truppe occupanti sono rielaborate con tagli, suoni e colori in modo tale da evidenziare la positività degli uni e l'abbrutimento degli altri. Mussolini ferito al naso in un attentato in Libia, aerei esplorativi che sorvolano Addis Abeba, truppe marcianti, gli scherni e i soprusi dei soldati, i discorsi farneticanti del Duce, medici e preti sorridenti che partono alla volta della sponda africana, lettere di fidanzate ai soldati nel deserto e telegrammi, donne nude mercificate nello scatto: il colonialismo riletto da Lucchi e Gianikian è fatto di momenti dolorosi e taglienti, vi si incontrano cristallizzazioni di rara cura formale e di resa della verità abbaclinante della Storia. I momenti evocati, così fattuali eppure così fuori dal tempo, chiamano più alla compartecipazione che non alla mera commemorazione. Tutto ciò che è nel video ci riguarda, in un 'adesso' affatto cupo. Per costruire il resoconto di un “paese barbaro,” quello conquistatore, i filmmakers si trasformano in attenti ricercatori del fenomeno coloniale italiano, soprattutto attingendo al catalogo fotografico di Diego Leoni, a lavoro in Etiopia per una ditta specializzata nella costruzione di aerei militari (Lumley 2011, 102-103). Lucchi e Gianikian sembrano persuasi, così come Ferrini, che il documento apra sostanziose connessioni a favore dell'assenza, contro la banale superficie della presenza, ponendo tanto l'artista quanto l'osservatore in una condizione *engagé*. Il documento prescelto di volta in volta non è ammantato dalla patina sacrale dello scorrere del tempo, il suo avvicinamento ne dimostra anzi le difformità e la natura anti-categoriale. Se il fascismo ha condotto un martellante 'battage' per immagini fisse e in movimento, sembra spettare all'arte il compito di prosciugarne la retorica e l'auto-compiacimento.

Ogni lascito utilizzato dagli artisti di cui si è parlato è peraltro sempre doppio, pubblico e privato, nel duplice canale trasmissivo dell'individualità e della comunità. Quest'ultimo aspetto è stato ampiamente evidenziato anche dalla disciplina storiografica, grazie alla quale è diventato un assunto d'indagine il fatto che l'inquadramento del colonialismo italiano, specialmente della sua ultima fase in Etiopia, sia possibile solo prendendo in considerazione il flusso binario della memoria, insieme collettiva e singolare (Labanca 2001; Bertella Farneti

et al. 2013).

Su questo stesso filone, si colloca anche l'opera di Bridget Baker, *The Remains of the Father - Fragments of a Trilogy (Transhumance)* (2012), oggi nella collezione del MAMbo. Come sottolineato da Gallo, il video fa perno sui modi di interrogare l'archivio politicamente connotato e sulle possibilità di una sua riappropriazione (Gallo 2016). Già nel titolo dell'opera si evocano degli "spettri," una componente residuale pressoché iscritta nel codice genetico di ognuno, la migrazione di stagione in stagione, di epoca in epoca verrebbe da aggiungere, di un lascito non più rimovibile, sul quale pesa la vicenda biografica dell'artista, sudafricana bianca cresciuta durante e dopo l'Apartheid. Realizzato a conclusione di un programma di residenza (Nosadella.due Independent Residency for Public Art), il video è l'approdo espressivo di una complessa indagine condotta tra gli archivi coloniali e le biblioteche italiane, di incontri con studiosi e membri delle diverse comunità eritree d'Italia, di riflessione sugli elaborati cinematografici, sulle carte ufficiali, sui testi di viaggio e sui ricordi del colonialismo italiano (fig. 5 e 6).

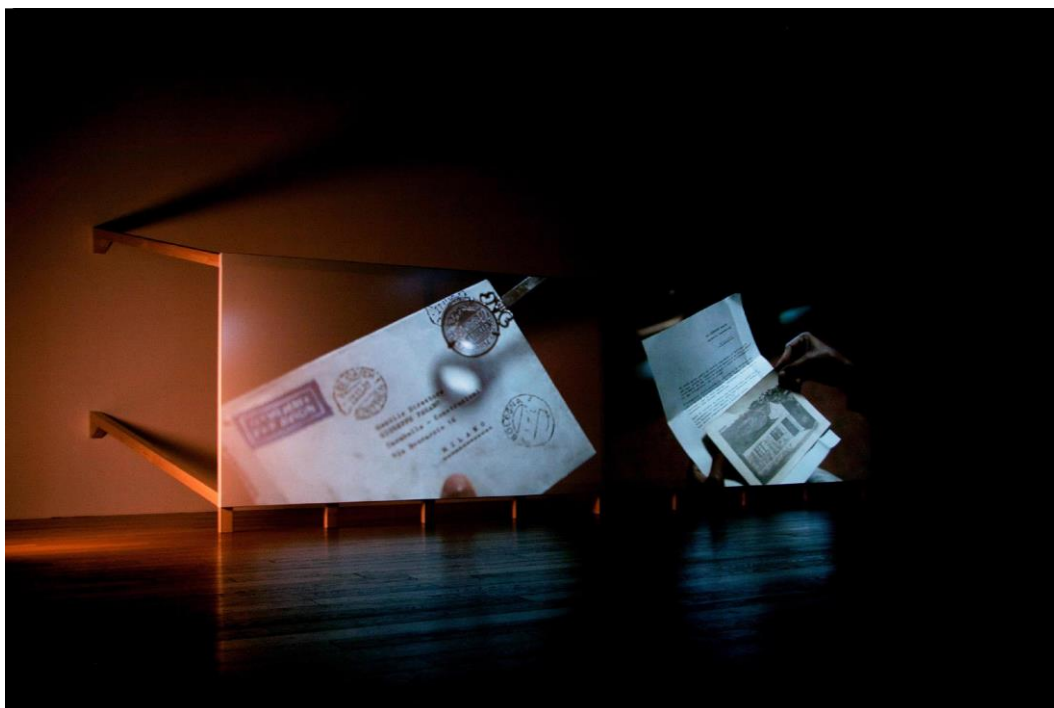


Fig. 5. Bridget Baker, *The Remains of the Father - Fragments of a Trilogy (Transhumance)*, 2012, videoproiezione due canali (veduta della mostra, MAMbo, Bologna, 2013), per gentile concessione dell'artista.

La protagonista dello short film, interpretata da Lula Teclehaimanot, che dal tesserino di riconoscimento sappiamo essere un'impiegata del dipartimento dei lavori pubblici di Asmara – il punto di vista femminile tanto caro alla Baker – apparentemente porta avanti il lavoro quotidiano, trascrivendo e traducendo dall'aramaico al tigrino il documento che ha sotto gli occhi. Mentre batte il testo al computer, ascolta alla radio alcune interviste che descrivono la straordinarietà sapienziale dei proverbi eritrei (le interviste sono quelle fatte dalla Baker stessa); parla

al telefono, mangia, si muove tranquillamente nell'appartamento. La cronistoria respira però di imprevedibili crepe temporali: mentre i grilli cantano in sottofondo, affermando la ciclicità allungata della natura, e un piccolo orologio segna lo scorrere dei minuti, i due canali del video mostrano palesi asincronie, dettagli ravvicinati l'uno dell'altro ed evidenti accentuazioni della luce diurna e serale. Lo snodo narrativo più eclatante è costituito dall'arrivo di una lettera spedita da Giovanni Battista Ellero a Giuseppe Pagano nel 1941, tornata infine al mittente. Si intuisce facilmente quindi che la stanza abitata dalla giovane, nella realtà il pianoterra di un edificio razionalista bolognese, vuole essere un luogo di vita passata-presente dell'etiopista e funzionario per l'AOI Ellero e di sua moglie, Maria Pia Pezzoli. Partiti alla volta delle regioni eritree nel 1936, i due coniugi hanno lasciato un cospicuo archivio relativo al proprio soggiorno africano, ora conservato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, dalla cui lettura Baker ha rimodulato in chiave espressiva il legame tra il colonialismo e l'attualità.



Fig. 6. Bridget Baker, *The Remains of the Father - Fragments of a Trilogy (Transhumance)*, 2012, video still, per gentile concessione dell'artista.

Si ritiene non casuale la scelta di attraversamento sovra-storico della missiva di Ellero all'autorevole direttore di *Casabella*: il primo morirà qualche mese dopo lo scritto, naufrago in viaggio verso il campo britannico di Decamerè; Pagano verrà ucciso di lì a pochi anni nel campo di Mauthausen. Entrambi hanno avuto connivenze con il fascismo, le loro complicate storie 'minori', tanto parallele eppure dissimili, danno un volto umano alla Storia. Nel video ritroviamo quindi alcune fotografie degli Ellero, un'improbabile biblioteca di testi storici e sottotesti sulla politica coloniale italiana affiancati a volumi più recenti, una cartellina che pare appartenere al funzionario coloniale con dentro molte delle sue carte, tra riproduzioni di emblemi, mappe e alberi genealogici. La frammentarietà dei dettagli documentari, intenzionalmente, non favorisce un concreto affondo nella vicenda 'particellare' di Ellero e sposta anzi la riflessione intorno a tematiche più generali, verso i concetti di rimembranza e di memoria: l'appar-

tamento ospita senza soluzione di continuità fantasmi coloniali e nuove presenze, divenendo lo scenario polveroso ma vivo di un significativo ibridismo temporale.

L'opera di Baker è incentrata per molti versi sull'evidenziazione delle modalità trasmissive del passato. Ellero stesso, d'altronde, era un appassionato di oralità e uno studioso che, sulla scia di Alberto Pollera, riteneva che l'etnologia fosse la chiave per l'avvicinamento alla diversità. I processi di traduzione, sia quelli messi in piedi da Ellero al momento dell'incontro con gli autoctoni (come nell'elenco dei proverbi dei sogni in tigrino, uno dei fogli di Ellero in cui si imbatte la protagonista), sia quelli che informano la professione della ragazza, implicano necessariamente un trasferimento, linguistico ma anche culturale e storico. In una delle interviste che spiegano i proverbi eritrei si racconta di questi passaggi pressoché inarrestabili, nello specifico quello dalla lingua arcaica, il Ge'ez, dei cristiani copti, alle lingue amarigna e tigrina fino all'italianizzazione attuale. L'oralità consente alle popolazioni afro-italiane di attingere alla propria cultura di riferimento ma, nel contempo, le parole hanno sedimentato nuove tracce; alcune espressioni hanno subito perfino viraggi contenutistici. La Storia è, forse suo malgrado, frutto di una trasmissione in costante divenire dal passato al presente. Ogni momento di questo "passare da-a" (trans-human) rifugge da possibili cesellature e, piuttosto, affronta articolati percorsi di trasformazione, per forza di cose mai risolutivi.

Anche per questo, i documenti non possono offrire certezze identitarie, ma solo aprire squarci interrogativi sull'*hic et nunc*. "L'eredità del padre" pone il figlio in una condizione esploratrice e dubitativa del proprio esistere, sia come singolo che come parte della società. L'artista ha precisato tuttavia che, nel processo creativo, i documenti della ricerca sono comunque "liberi di essere sé stessi," poiché l'opera d'arte non è tenuta a offrirne una lettura puntuale (una mera scrittura) ma solo a intercettarne e amplificarne il potere comunicativo e dialogico. In fin dei conti, *The Remains of the Father* è un'opera dedicata alla persistenza metamorfica delle cose.

Baker purtroppo ha solo abbozzato la seconda parte della "trilogia sull'amnesia," che avrebbe visto un impiego polisemico di alcuni documenti cartografici del fascismo d'oltremare e altri inerenti alle operazioni di cambiamento dei luoghi colonizzati in senso italico-modernista. L'argomento si ritrova in parte esplorato già nel fittizio appartamento di Ellero, dove Baker ha fatto in modo di collocare diversi riferimenti alle teorie sull'architettura coloniale elaborate dal funzionario stesso, evidenziando anche in questo "ricordo" significative contraddizioni. Tra i soprammobili dell'appartamento compare infatti la maquette di una villetta in stile vernacolare e la protagonista del video prende in mano la foto dell'edificio allegata alla lettera a Pagano, consentendo un imprevisto accostamento tra il progetto e il realizzato; il testo in traduzione dell'impiegata è il saggio di Ellero dedicato alle modalità costruttive degli Italiani in colonia d'Africa, che minimizza l'efficacia dello stile razionalista a favore di afflati littori. L'adozione di un lessico 'all'occidentale' per coronare la conquista dei luoghi lontani, la creazione quindi di una koinè linguistica idealmente sovranazionale ma nei fatti fortemente nazionalista, è un'ul-

teriore prova del delirio di onnipotenza dell'Italia mussoliniana e dell'appropriazione manipolatoria dell'altro'. Senza considerare, inoltre, che le indicazioni stesse del Governo fascista su quale fosse lo stile da perseguire al tempo, moderno o tradizionale, così come il ricorso alla macrocategoria "arte di stato," sono venati per quasi tutto il Ventennio di opportunismo, oscillazioni e ambiguità.

In più di un'occasione, gli interventi urbanistici e architettonici portati avanti dall'Italia nell'Oltremare hanno offerto spunti visivi o semantici alle ricerche artistiche postcoloniali. Particolarmente incisive in tal senso sono le opere di Peter Friedl, come *Tripoli* (2015), riproposizione in scala dell'edificio FIAT di Enrico Rava a Tripoli, uno dei manifesti dall'architettura "mediterranea" razionalista, oppure la precedente *Rehousing* (2013), nella quale vengono descritti minuziosamente quattro differenti modellini di abitazione, quello della casa austriaca dei genitori dell'artista, della residenza di Ho Chi Min ad Hanoi, di una capanna della Louisiana e di una villa coloniale mai realizzata, a firma di Luigi Piccinato e ricostruita grazie a un numero di *Domus* del 1936 (fig. 7).



Fig. 7. Peter Friedl, *Rehousing*, 2015, installazione allo Steirischer Herbst festival GmbH di Graz. Foto Museo di Graz, per gentile concessione di Andrea Costa e Guido Costa Projects.

Le irragionevoli congiunzioni di geografie e tempi, gli accostamenti di appunti autobiografici e di storie di portata internazionale, l'utilizzo della messa in scena e l'impronta da decontestualizzatore determinano la particolare condizione di Friedl come ricercatore sottocutaneo e drammaturgico del passato; come ha avuto modo di precisare l'artista, "il passato non è perduto, il passato è parte del presente o, si potrebbe anche dire, il presente non esiste" (Tancons 2019). La fluttuazione tra i tempi è forse uno dei marchi peculiari di Friedl; l'anacronia

o l'acronia a cui connette la propria poetica è ben evidente nella mutevole stratificazione di eventi che si trova a indagare in termini espressivi oppure solo citare. Intorno al colonialismo Friedl ha infatti scritto, lasciando scorrere una serie di episodi slegati dalla sequenzialità, come in un flusso di coscienza: la visita di Gheddafi in Italia nel 2009, le gaffe di Berlusconi sull'argomento coloniale, la vittoria di Adua, le guerre dell'Ottocento in Eritrea e Somalia, la fotografia delle vittime della mafia di Letizia Battaglia, il pittore Michele Cammarano che si confronta con l'eccidio di Dogali, le strade e le piazze che ricordano ancora oggi il colonialismo trionfante, Pasolini e Rossellini, la pubblicità razzista, l'*Aida* di Verdi e *Faccetta Nera*, la costruzione dell'impero italiano in Africa e gli attuali centri per l'identificazione e l'espulsione sono argomenti apparentemente distopici, sostanzialmente interconnessi (2017, 48-57).

Simone Frangi ha correttamente inquadrato la vicinanza tra l'opera di Alessandra Ferrini, le considerazioni di Friedl e altre opere di artisti all'attivo nella scena nazionale, come Alessandro Ceresoli o Rossella Biscotti (Frangi 2017).

Si potrebbe qui aggiungere anche l'interessante lavoro del Mahony Collective *Ghosts and the self* (2016), realizzato in seguito alla residenza di sei settimane presso la Villa delle Rose, ancora in collaborazione con il MAMbo; il trio austro-tedesco ha traslato nelle stanze dell'edificio bolognese una serie di oggetti vari, scritte a sostituzione della segnaletica museale, pietre e sabbia, violette africane, scaffali con calchi in gesso, un cappello del corpo alpino e, soprattutto, i calchi degli strumenti antropometrici del Museo di Antropologia utilizzati dai viaggiatori-studiosi in terra d'Africa a inizio secolo per misurare la distanza fisica e morale dell'Altro. I fantasmi e il sé dialogano nell'irrazionalità che caratterizza la modernità, dove aleggia la proiezione spettrale del colonialismo che fu (fig. 8).

Una vera e propria evocazione delle presenze coloniali nel presente è stata invece offerta dai fratelli Gario in *Treaties and Gifts of Shifting Wills* (2016). Durante la settimana del festival milanese del design, l'artista e attivista Quinsy Gario e suo fratello Jörgen, poeta e musicista, hanno allestito per sei giorni una serie di convincenti performance partecipative dedicate al colonialismo italiano. Alla solenne lettura del Trattato di Ucciali (1889), atto primo della costruzione del protettorato reale in Etiopia, suggello di incomprensioni linguistiche e *casus belli*, accompagnata dalle sonorità di un sintetizzatore, è seguita l'apposizione di nastro adesivo bianco sull'erba e di cordicelle alle piante: la delimitazione degli spazi corrisponde all'innalzamento di limitanti e inesistenti frontiere identitarie, legate all'ideologia della territorialità e della marginalità del diverso. Le volontà politiche in primis sono scivolose, basate su "trattati e doni," come un nuovo compromesso storico. Sta all'impegno individuale cercare allora di allontanare il baratro di nuovi e più perversi colonialismi, riconoscere i segnali della loro residualità, ricordarsi di non dimenticare.

Non nasconde il proprio imprinting performativo neppure il lungometraggio di Invernuto, *Negus* (2011-2016), che ricollega tutta una serie di installazioni, performance e video dedicati alla figura leggendaria dell'ultimo imperatore d'Etiopia Haile Selassie I, Cristo risorto

per il Rastafarianismo e spettro nero dell'Italia mussoliniana. In particolare, di rimando all'episodio storico che vide gli abitanti di Vernasca dare fuoco alla sua effigie nel 1936, rituale apotropico e irrisorio per gli uni, satanico e disdegnoso per gli altri, è immortalato Lee "Scratch" Perry come maestro di cerimonia per la 'resurrezione' purificatoria del monarca etiope nella piazza del paese. Un che di espiatorio e magico possiede anche il riconoscimento del magma culturale e della sovra-geografia che il duo propone, enfatizzando la relatività fluttuante delle ideologie e il *panta rei* dell'esistenza. Il racconto di Carmelo Crescenti, presidente della Federazione Italiana Rastafari, che ripercorre le tappe della costruzione del Monumento ai Caduti di Dogali a Roma e di alcune delle aberrazioni della conquista coloniale, interseca le note gravi della 'conquista reale' all'altrettanto terribile 'conquista' della coscienza critica dei colonizzatori, operata per 'raffigurazioni', doppi e riflessi di ciò che si vorrebbe essere o essere stati.



Fig. 8. Mahony Collective, *Ghosts and the self*, 2016, installazione © Galerie Emanuel Layr & Mahony.

“L’Africa sarà la nostra ossessione” annunciava pomposamente il Re all’inizio del Novecento, dando avvio a ulteriori guerre di conquista. Le ricerche artistiche attuali sembrano indicare la stessa strada, svelando e quindi disgregando molti dei luoghi comuni legati al manicheismo noi/loro. Le opere a cui si è accennato in questa sede tentano di affrontare, ciascuna a proprio modo, alcuni dei più preoccupanti demoni collettivi, mentre costruiscono un tempo passato-presente e uno spazio qui-altrove che cortocircuita ingiustificabili affioramenti e derive.

Riferimenti

- Ashton Harris, Lyle, Robert Storr, e Peter Benson Miller, a cura di. 2015. *Nero su bianco*. Catalogo della mostra. Roma: Nero.
- Bertelli Farneti, Paolo et al. 2013. *L'impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*. Udine-Milano: Mimesis.
- Calchi Novati, Giampaolo. 2011. *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*. Roma: Carocci.
- Cannistraro, Philip. 1975. *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*. Roma-Bari: Laterza.
- Chalcraft, Jasper. 2018. "Beyond Addis Ababa and Affile: Italian Public Memory, Heritage and Colonialism." *European University Studies Working Papers* 69: 1-23.
- Del Boca, Alessandro. 2005. *Italiani, brava gente?* Venezia: neri pozza.
- Demos, T.J. 2013. *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press.
- Enwezor, Okwui. 2009. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Catalogo della mostra. New York: International Center of Photography.
- Ferrini, Alessandra. 2018. "Negotiating Amnesia: forme di attivazione e traduzione dell'archivio fotografico coloniale." In *Visualità e (anti)razzismo*, a cura di InteRGRace, 146-158. Padova: University Press.
- Foster, Hall. 2004. "An 'archival impulse'." *October* 110: 3-22.
- Frangi, Simone. 2017. "La responsabilità di un impero." *Flash Art* 335: 108-113.
- Friedl, Peter. 2017. "Secret Modernity." In *Il cacciatore bianco. The White Hunter*, a cura di Elisabetta Galasso e Marco Scotini, 48-57. Berlin: Archive Books.
- Gallo, Francesca. 2016. "L'arte italiana alle prese con il postcoloniale: appunti da una ricerca." *From the European South: a transdisciplinary journal of postcolonial humanities* 1: 201-210.
- Gravano, Viviana, e Giulia Grechi. 2016. "Vuoti a rendere: memorie e amnesie del colonialismo italiano (Noi tutti siamo i monumenti)." *Roots&routes* 21 <https://www.roots-routes.org/vuoti-rendere-memorie-amnesie-del-colonialismo-italiano-tutti-monumenti-viviana-gravano-giulia-grechi/>. Ultimo accesso 8 luglio 2019.
- 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* 1: 139-150.
- . 2019. "The scattered colonial body. Leone Contini e la collezione coloniale del Museo Pigorini." *Roots&routes* 30 <https://www.roots-routes.org/the-scattered-colonial-body-leone-contini-e-la-collezione-coloniale-del-museo-pigorini-di-giulia-grechi/>. Ultimo accesso 22 novembre 2019.
- ICOMOS. 2017. *Dossier Asmara (Eritrea)*, <https://whc.unesco.org/document/159755>. Ultimo accesso 22 novembre 2019.
- Labanca, Nicola. 1992. *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*. Treviso: Pagus Edizioni.
- . 2001. *Posti al sole. Diari e memorie di vita e di lavoro dalle colonie d'Africa*. Rovereto: Osiride.
- Lombardi-Diop, Cristina, e Caterina Romeo, a cura di. 2014. *L'Italia postcoloniale*. Firenze: Le Monnier Università.
- Lumley, Robert. 2011. *Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant*

Gianikian and Angela Ricci Lucchi. Oxford-New York: Peter Lang.

Mbembe, Achille. 2001. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California.

———. 2002. "The Power of the Archive and its Limits." In *Refiguring the Archive*, a cura di Carolyn Hamilton et al. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publisher, 19-26.

Morone, Antonio. 2019. *La fine del colonialismo italiano. Politica, società e memorie*. Firenze: Le Monnier.

Oboe, Annalisa. 2016. "Archiviare altrimenti: riflessioni 'postcolonialitaliane.'" *From the European South: a transdisciplinary journal of postcolonial humanities* 1: 3-14.

Rapporto confidenziale. Rivista digitale di cultura cinematografica. 8 luglio 2018.

<https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=41321#comments>. Ultimo accesso 8 luglio 2019.

Tancons, Claire. 2019. "Portrait of the Artist as a Dramatist: A Conversation with Peter Friedl." *E-flux Journal* #103 <https://www.e-flux.com/journal/103/289590/portrait-of-the-artist-as-a-dramatist-a-conversation-with-peter-friedl/>. Ultimo accesso 20 dicembre 2019.

Werner, Christina. 2017, "Freedom of Movement-A Momentary Flight." In

<https://www.fischerelsani.net/texts/freedom-of-movement/>. Ultimo accesso 20 dicembre 2019.

Aurora Roscini Vitali is an art historian and researcher in the field of contemporary art. Her investigation focuses on colonial art and colonial propaganda in the 1930s and, in general, on Italian art in the first half of the 20th century. In 2016, she defended her PhD thesis on fascist temporary exhibitions in Rome at Sapienza University of Rome. Among her latest publications, *Roma e le esposizioni coloniali. La messa in scena della diversità durante il fascismo* (Rome: CISU). She is a member of the National Gallery of Umbria and teaches Contemporary Art at the University of Perugia.