

## L'arte contemporanea di fronte al colonialismo italiano in Libia, tra autobiografia, memoria e critica postcoloniale

Francesca Gallo  
Sapienza Università di Roma

Apparentemente meno eclatante della guerra di Etiopia, l'esperienza coloniale italiana in Libia si presta a monitorare nel presente le variazioni della consapevolezza storica ed etica di quelle vicende e delle ricadute odierne. A partire da alcuni esempi sgranati tra anni Ottanta e Ventunesimo secolo, il testo individua posture e prospettive critiche diverse, avanzando l'ipotesi di una possibile rilettura in tale chiave di opere fin qui mai considerate da tale punto di vista. In particolare, dal confronto tra i lavori recenti di Patrizio Di Massimo – in dialogo proprio con la generazione della Scuola di Piazza del Popolo – Martina Melilli e Alessandra Ferrini emerge una ricca gamma di sfumature nel maneggiare tali difficili memorie che lungi dall'essere inerti documenti d'archivio, si palesano nelle forme variabili di testimoni viventi, eredità reclamate, violenza e retorica attuali.

Apparently less striking than the war in Ethiopia, the Italian colonial experience in Libya lends itself to monitoring in the present the variations in the historical and ethical awareness of those events and their repercussions today. Starting with a few examples from the 1980s and the 21st century, the text identifies different critical postures and perspectives, advancing the hypothesis of a possible re-reading in this key of works that have never before been considered from this point of view. In particular, a comparison between the recent works of Patrizio Di Massimo – in dialogue with the generation of the Scuola di Piazza del Popolo – Martina Melilli and Alessandra Ferrini reveals a rich range of nuances in the handling of such difficult memories that, far from being inert archive documents, reveal themselves in the variable forms of living witnesses, reclaimed inheritances, violence and current rhetoric.

Keywords: Decolonization, Archives, Community Humanitarianism, Mario Schifano, Mu'ammar Gaddafi

Periodicità semestrale  
DOI 10.48282/ladiana30  
ISSN 2784-9597

# L'arte contemporanea di fronte al colonialismo italiano in Libia, tra autobiografia, memoria e critica postcoloniale

*Francesca Gallo*

Alcune peculiarità distinguono il colonialismo italiano da quello delle altre nazioni europee, così come rispetto a metamorfosi e/o sgretolamenti degli imperi coloniali – all'indomani del Secondo conflitto mondiale – il processo che ha determinato la perdita dei possedimenti italiani d'oltremare risulta sostanzialmente eccentrico. Infine, anche i complessi rapporti che il paese coltiva con le ex colonie dal secondo dopoguerra e fino a oggi, alla stregua dei flussi migratori in entrata che lo hanno a più riprese attraversato negli ultimi sessant'anni convivendo e poi rimpiazzando quelli in uscita, rendono la situazione italiana difficilmente assimilabile al più generale quadro postcoloniale che si è andato definendo – sia nella concretezza storica sia nel dibattito teorico – per Francia e Gran Bretagna.<sup>1</sup>

Non stupisce, pertanto, che se nelle proposte artistiche internazionali la prospettiva postcoloniale emerge chiaramente nel corso degli anni Novanta del secolo scorso, l'arte italiana degli ultimi decenni si sia occupata di rado del colonialismo nazionale, coinvolta sia nella generale e pervasiva rimozione collettiva che per primi gli storici hanno iniziato, tra mille resistenze, a incrinare,<sup>2</sup> sia nel perdurare della mancata decolonizzazione della memoria pubblica.<sup>3</sup> Ad eccezione della precoce attenzione militante di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, che a partire dalla decostruzione visiva di pellicole d'epoca analizzano l'edificazione materiale e visiva della colonialità,<sup>4</sup> risale alla fine del XX secolo la tematizzazione delle conseguenze di quelle vicende, ovvero del razzismo e dell'immigrazione, da parte di figure come Vanessa Bee-croft, Maurizio Cattelan, Gianluca e Massimiliano De Serio, Adrian Paci, Sislej Xhafa, per fare qualche esempio. Solo più di recente, infatti, il colonialismo italiano è emerso in maniera esplicita anche se occasionale, e con una netta preferenza per l'Etiopia più immediatamente connessa all'attualità dei rapporti Nord-Sud del mondo, nei lavori di Alterazioni Video, Rossella Biscotti, Invernomuto,<sup>5</sup> Jacopo Rinaldi, a cui si possono affiancare gli importanti contributi di Bridget Baker, Nina Fischer e Maroan el Sani e di William Kentridge, tra gli altri.<sup>6</sup>

Più rari, invece, i riferimenti alla presenza italiana in Libia – aggressione e conquista tra le più feroci<sup>7</sup> – iniziata nel 1911 e, con alterne vicende, conclusasi ufficialmente con il Trattato di Parigi (1947), quando

L'Italia perde tutte le colonie. Tuttavia, nella regione, e in particolare a Tripoli, rimane un cospicuo numero di connazionali fino a quando Mu'ammār Gheddafi non li espelle, nel 1970, all'indomani della presa del potere con cui, per certi versi, si completa la decolonizzazione.

Il contributo si concentra sui modi in cui l'occupazione italiana della Libia e le vicende connesse vengono trattate da alcuni giovani artisti italiani, variamente in sintonia con preoccupazioni decoloniali e post-coloniali, in cui attualità politica e memorie personali si intrecciano. In particolare dal confronto tra i lavori di Patrizio Di Massimo, Martina Melilli e Alessandra Ferrini emergono significative differenze nella rappresentazione del colonialismo italiano così come del perdurare delle sue pesanti eredità nei rapporti tra i due paesi e nella difficile attualità libica.<sup>8</sup>

#### *Sulle tracce di una genealogia*

Prima, tuttavia, è utile fare un passo indietro e considerare che per motivi generazionali alcuni artisti attivi fin dagli anni Sessanta e Settanta hanno trovato nel cassetto, per così dire, brandelli autobiografici legati a quelle vicende storiche. Il caso più noto forse, anche se non ancora tematizzato in tal senso, è quello di Mario Schifano, nato a Homs in Libia nel 1934, quando il padre era archeologo della locale soprintendenza agli scavi da dove nel 1941 viene trasferito in un campo di prigionia americano, mentre il resto della famiglia torna a Roma.

Con un approccio apparentemente disimpegnato, il pittore dissemina indizi di tali radici in alcuni lavori degli anni Ottanta. In particolare la grande tela *Leptis Magna. Io sono nato qua 20-9-34* (1984) riproduce in maniera sommaria una porzione di deserto libico, lambito dal Mar Mediterraneo. Il toponimo si riferisce al sito archeologico e sostituisce quello del vicino insediamento moderno che ha dato i natali all'artista e dove Schifano ha trascorso l'infanzia. A differenza di altri quadri in cui l'evocazione dell'antico insediamento romano si identifica con i resti archeologici, resi in maniera talvolta monumentale, talaltra allucinata e rovinistica – si pensi a *Leptis. Sono nato qui 1934*, 1984 (National Gallery of Australia), o a tele del decennio successivo – la tela in questione è l'asciutta riproduzione di una porzione di territorio, a partire dalla sua rappresentazione cartografica più che paesaggistica,<sup>9</sup> a cui il titolo aggiunge una prospettiva autobiografica. Della mappa, inoltre, l'opera mutua anche i colori, complice la sabbia mescolata all'acrilico proprio come in *Deserti*, serie di grandi dipinti coevi realizzati per il Royal Cultural Center di Amman in Giordania e rimasti a lungo inediti.<sup>10</sup>



1. Patrizio Di Massimo, *Leptis Magna, sono nato qui*, 2008.  
Crediti: courtesy artista.

Se il disegno della palma punteggia costantemente l'opera di Schifano fin dagli anni Sessanta, qui la questione è un po' diversa: così come l'iscrizione a pennello «LEPTIS MAGNA 20-9-34» è sospesa nel campo ocra, il riferimento biografico esplicitato dal titolo galleggia isolato dalla concretezza storico-politica di quel momento remoto, contrastando con l'approccio militante e internazionalista che aveva caratterizzato la fortunata produzione dei decenni precedenti e che talvolta segna anche quella successiva.

Il riferimento alla cartografia e l'impiego della sabbia mescolata ai pigmenti, infatti, riaffiora in coincidenza con la fulminea invasione del Kuwait da parte dell'Iraq di Saddam Hussein, in una tela esplicitamente intitolata *La nazione inghiottita* (1990). In questo caso però l'immagine in controparte destra/sinistra è un probabile omaggio alle locali modalità di scrittura, come suggerisce la riproduzione a pennello – lungo i bordi superiore e destro della cornice – di alcune parole in arabo.<sup>11</sup> Mentre nella seconda metà degli anni Ottanta, poco dopo *Leptis Magna. Io sono nato qua 20-9-34*, alcune tele per la Banca Popolare del Cairo (1986 e 1988) presentano scritte cufiche associate a piramidi o dune: dipinti sensibilmente diversi dalle tele emulsionate a partire da fotografie riprese dalla televisione con sovrimpressione di caratteri arabi (1990).

Al netto della plausibile rievocazione metaforica della centralità dell'antico e del mito mediterraneo nella formazione umana prima ancora che professionale di Schifano, in *Leptis Magna. Io sono nato qua 20-9-34* il dato biografico è assorbito dall'antichità a cui l'assenza dell'evidenza iconografica – presente in altri quadri dedicati a Leptis Magna – conferisce una certa problematicità visiva oltre che concettuale, a favore della pura evocazione della collocazione geografica, ribadita dal ricorso alla sabbia, anche in funzione di una pittura già piuttosto materica. A distanza di quasi un quarto di secolo, Schifano e l'emblematica titolazione autobiografica sono oggetto di una rinnovata attenzione. In *Leptis Magna, sono nato qui* (2008, fig. 1) Patrizio Di Massimo formula un ironico omaggio al pittore e produce un ulteriore slittamento. L'opera è costituita da una tela – raffigurante un *close-up* del marchio della *Coca-Cola* coerente con la firma (falsa) di Schifano, acquistata da Di Massimo al mercato di Porta Portese – posta su un basamento, come oggetto d'affezione che esplicita un ideale e desiderato legame tra il giovane artista, il maestro della Scuola di Piazza del Popolo e la Libia, visitata da Di Massimo proprio allora. Analogamente al documentario dedicato a Pino Pascali (*Pelo & Contropelo*, 2007), Di Massimo sembra alla ricerca di padri putativi e idealizzati, di artisti alla cui produzione e biografia potersi riferire, raccogliendo un'eredità più o meno plausibile.

In quel medesimo 2008, infatti, Di Massimo si reca a Tripoli dove gira i materiali che confluiscono nel video *Oae* (2009), definito da Alessandro Rabottini in termini di finto documentario.<sup>12</sup> L'opera è dedicata alle tre città da cui ha origine il toponimo della capitale – *tri-polis* – mentre il titolo evoca il nome fenicio del luogo. In *Oae* la città contemporanea, quella dell'occupazione italiana e quella romana convivono



incapsulate l'una nell'altra nello spazio urbano, nella memoria degli abitanti e perfino nella documentazione su cui si sofferma l'artista. Su quest'ultima, in particolare, Di Massimo interviene in maniera specifica: per esempio, le riprese effettuate in loco – a Tripoli, Leptis Magna e Sabratha – sono inframmezzate da estratti da *The Lion of Desert* (1981), il celebre lungometraggio di Moustapha Akkad praticamente mai distribuito in Italia, e dedicato al resistente libico contro l'occupazione italiana, Omar al-Mukhtar. Da tale pellicola narrativa Di Massimo seleziona le sequenze documentarie risalenti ai cinegiornali d'epoca sulle impiccagioni pubbliche praticate dagli occupanti.

L'oscillazione tra documento storico e finzione narrativa è una delle caratteristiche di *Oae*, si è detto: per esempio i soggetti immortalati nelle vecchie stampe fotografiche appese alle pareti di un negozio perdono nitidezza anche a causa del riflesso sul vetro dell'ambiente circostante. Il ricercato effetto dona ai carabinieri fotografati negli anni Trenta sulla Piazza dell'Orologio, con alle spalle l'Arco di Marco Aurelio a Tripoli, la stessa incerta consistenza del riflesso della telecamera dell'artista sul vetro che incornicia la foto. Il risultato è per l'appunto un intarsio temporale e visivo, in cui due diversi momenti del passato – le vestigia romane e l'occupazione italiana – sfumano l'uno nell'altro, ed entrambi si confondono con il presente.

Nonostante la denuncia delle violenze del colonialismo italiano – at-

2. Patrizio Di Massimo, *Oae*, 2009, still da video HD. Crediti: courtesy artista e T293.

traverso i filmati d'epoca ripresi da *The Lion of Desert* – in *Oae* prevale l'osservazione apparentemente neutrale del palinsesto storico della Libia. Vanno in questo senso sia l'attenzione della telecamera all'intonaco verde che ricopre gli edifici del modernismo coloniale semplicemente assimilandoli nel nuovo assetto nazionale, sia le scene dedicate a Leptis Magna (fig. 2). Qui, indulgiando sugli scenari da cartolina delle rovine contro il cielo limpido o l'orizzonte aperto, oppure mescolando sonoro in presa diretta e vecchie canzoni coloniali, l'occupazione italiana diventa uno dei tasselli della storia millenaria, senza che emergano toni esplicitamente anticoloniali.<sup>13</sup>

Nella produzione dell'artista, d'altronde, il passato coloniale lascia presto il posto al rapporto con l'alterità sul suolo italiano (*Duetto per cannibali* e «*Ten little niggers*», 2009), con un approccio che sembra fare eco alle declinazioni contemporanee dell'orientalismo, e in particolare all'autorappresentazione di una mascolinità anticanonica nelle iconografie esotizzanti di Francesco Clemente e di Luigi Ontani.

#### *I nipoti del colonialismo*

Più in generale, nell'ultimo decennio l'ex colonia italiana torna esplicitamente nella produzione di Martina Melilli (2010), Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (2013), WuMing (2015), Leone Contini (2016), Alessandra Ferrini (2018). Ed è difficile sottrarsi all'impressione che proprio la ricucitura dei rapporti ufficiali fra i due paesi<sup>14</sup> – oltre alla diffusione dell'approccio postcoloniale nel contesto internazionale fin da Documenta 11 – abbia favorito una maggiore consapevolezza in tal senso, impegnando alcuni artisti nella riflessione critica sulla stagione coloniale e le sue eredità, anche come risposta culturale e politica al quotidiano inasprirsi sia delle crisi migratorie sia del clima politico pervaso di nazionalismo e suprematismo bianco.

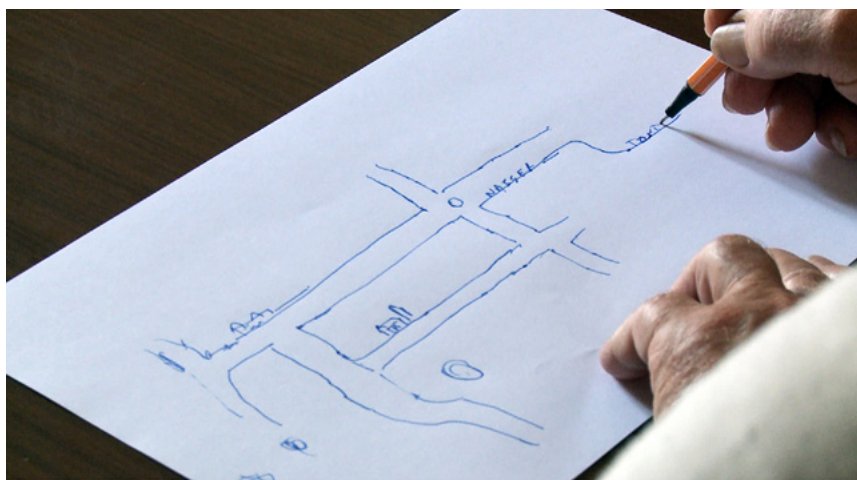
L'approccio autobiografico ritorna, per esempio, in *Bel suol d'amore – The Scattered Colonial Body* (2017-18), un articolato progetto in cui Leone Contini ha documentato i molteplici intrecci fra Italia e Libia, dagli anni Trenta a oggi, partendo dalla collezione del Museo Coloniale in parte confluita nelle raccolte del Museo Luigi Pigorini, dalle vicende della famiglia materna e da coincidenze fortuite maturate nell'ambito del progetto *Traces*,<sup>15</sup> con l'intento di evidenziare rimozione esplicita e assimilazione inevitabile alla luce della prolungata consuetudine.

Analogamente a Contini, anche Martina Melilli viene sospinta verso la sponda sud del Mediterraneo e indietro nel tempo da vicende familiari. Il suo interesse per la Libia, infatti, muove dal fatidico 1970, nonché da una posizione soggettiva particolare, in quanto nipote e figlia di italiani

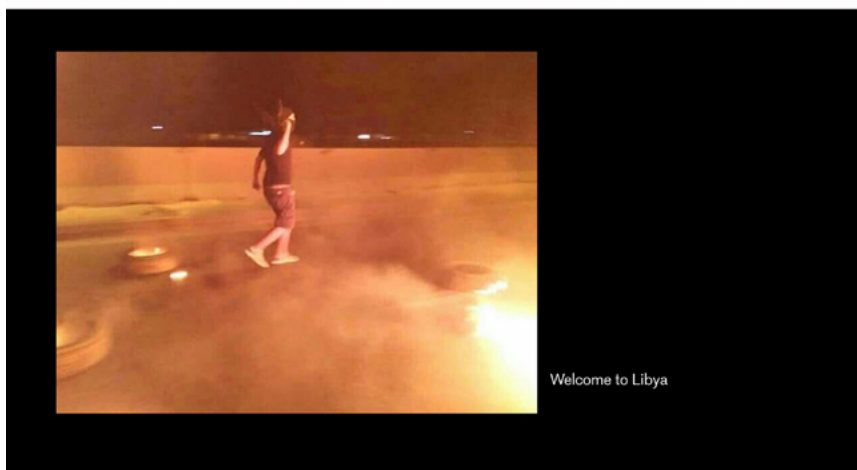
nati a Tripoli. Nel mediometraggio *My home, in Libya* (2018)<sup>16</sup> l'autrice va alla ricerca dei luoghi dove è nato (nel 1936) il nonno a Tripoli, ha studiato, lavorato e conosciuto la futura moglie. La coppia – sono loro stessi a rievocarlo nel film di Melilli – con tre bambini viene espulsa dalla Libia nell'estate del 1970:<sup>17</sup> diventati dall'oggi al domani persone indesiderate, pur potendo contare sulla solidarietà dei vicini di casa, lasciano precipitosamente la città. Sbarcati a Napoli come sfollati, si trasferiscono in Veneto dove prendono coscienza di essere considerati stranieri, selvaggi, fascisti... mentre fino ad allora venivano trattati con il riguardo riservato a chi ha fatto fortuna all'estero.<sup>18</sup>

Il racconto di Melilli, tutto in soggettiva, non entra nel merito della presenza italiana – coloniale e successiva – in Libia, nonostante *My home, in Libya* racconti, oltre la storia dei nonni dell'artista, l'attuale crisi libica, cioè la guerra scoppiata all'indomani della morte di Gheddafi (nel 2011) e le precarie condizioni di vita a Tripoli nel 2015.

Attraverso fotografie e film di famiglia Melilli individua le zone fre-



3. Martina Melilli, *My home, in Libya*, 2018, still da video HD. Crediti: courtesy artista.





quentate dai nonni, ma non riesce a recarsi a Tripoli – il visto le viene negato diverse volte, proprio a causa del conflitto – e si affida agli occhi e alle parole di Mahmoud, un coetaneo conosciuto sui social che filma per lei quei luoghi (fig. 3), mentre racconta del presente e perfino del futuro che immagina per sé: «non so nulla della presenza italiana in Libia» le scrive, confidandole di sognare uno Stato pacificato in cui diverse nazionalità e religioni convivano serenamente, non diverso da quello evocato nei ricordi dei nonni di lei. Martina e Mahmoud non si incontrano e, a fronte di un rapporto epistolare che si va approfondendo, le comunicazioni diventano sempre più difficili per il peggiorare degli scontri armati. In *My home, in Libya* il viaggio di Melilli a Tripoli viene sostituito dal viaggio verso la Sicilia, terra di origine della famiglia paterna, nonché oggi approdo dei migranti che partono dalle coste nordafricane.

Qualche anno più tardi Alessandra Ferrini si è concentrata espressamente sulla presenza coloniale italiana e sull'evoluzione dei rapporti fra i due paesi, partendo retrospettivamente dalla prima visita di Gheddafi a Roma (10-12 giugno 2009). Il progetto, destinato a diventare un film con il titolo di *Gaddafi in Rome*, è stato presentato nel settembre 2018 a Villa Romana a Firenze, come conferenza performativa in cui l'artista ha proposto e commentato una serie di materiali visivi e linguistici, storici e attuali, in un montaggio serrato che mette in luce una certa continuità simbolica fra la politica coloniale italiana, la retorica di Gheddafi e quella di Silvio Berlusconi.

In *Gaddafi in Rome*, oltre al materiale d'archivio, Ferrini impiega un dispositivo a lei caro – e già presente in *Negotiating Amnesia* (2015)<sup>19</sup> – ovvero il rapporto fra immagine fotografica (fissa) e immagine filmica, dinamica sia perché prodotta da 24 fotogrammi al secondo, sia perché i movimenti della macchina da presa hanno un forte tasso linguistico-concettuale come metafora di dominio visivo, penetrazione fisica o psicologica, parzialità del punto di osservazione/narrazione.

*Gaddafi in Rome* inizia con un dato ancora scioccante: quando atterra a Fiumicino Gheddafi porta appuntata sull'alta uniforme militare la foto del leader delle rivolte contro l'occupazione italiana in Libia, il già menzionato Omar al-Mukhtar, ridotto in catene, prigioniero dei fascisti, e pronto per essere impiccato, dopo un processo sommario, il 16 settembre 1931 a sud di Bengasi (in Cirenaica) davanti a migliaia di connazionali. Una chiara provocazione politica, ricorda Ferrini, il cui sottotesto potrebbe suonare *non abbiamo dimenticato, gli italiani sono colpevoli*: tanto più evidente se si considera che il colonello si era appropriato da tempo dell'eredità politica di al-Mukhtar, arrivando a condurre

con sé a Roma, nel 2009, il figlio ormai anziano dell'eroe nazionale. Per l'Italia, infatti – è sempre Ferrini a ricordarlo –, si tratta di una figura ancora scomoda: il film dedicato a Omar al-Mukhtar, *The Lion of Desert* (1981), lo si è già sottolineato, mai distribuito nel nostro paese in quanto censurato, viene trasmesso da Sky solo durante i giorni romani di Gheddafi.

Si tratta di aspetti importanti, visto che la postura euristica assunta da Ferrini implica l'interrogarsi su visibilità e omissioni nella rappresentazione, tanto storica che attuale. L'artista, infatti, ha utilizzato a più riprese materiali visivi e giornalistici di varia origine: fotografie, francobolli d'epoca, banconote libiche, illustrazioni di statue antiche e di scavi romani provenienti da «Storia Illustrata»,<sup>20</sup> la cronaca quasi in tempo reale delle giornate di Gheddafi a Roma disponibile sul sito del quotidiano «La Repubblica», fino alle dichiarazioni dei politici e degli studenti che all'Università La Sapienza hanno contestato la visita del leader libico (fig. 4). Di tali materiali d'archivio, tutt'altro che



4. Alessandra Ferrini, *Gaddafi in Rome*, 2018, still da video HD.  
Crediti: courtesy artista.

neutri, Ferrini mette ripetutamente in luce l'origine, ovvero il soggetto produttore e le vicende conservative selettive, senza tacere quindi la natura implicitamente autoritaria dell'archivio.<sup>21</sup>

Nella narrazione di Ferrini, dunque, passato coloniale e vicende politiche attuali convergono in un quadro unitario, enfatizzando le somiglianze fra i due capi di governo, Gheddafi e Berlusconi, pur non dimenticando il perdurare di pose di vicendevole supremazia. Sullo sfondo il *Trattato di amicizia italo-libico*, che garantisce all'Italia forniture di gas e petrolio, appalti nei lavori pubblici e controllo delle partenze dei migranti dalle coste libiche, in cambio di una sorta di presentabilità internazionale del dittatore arabo. Inoltre, secondo il discorso di Berlusconi alle Camere, di cui Ferrini ripropone alcuni passaggi, tali vantaggi sarebbero derivati dalle scuse per l'aggressione coloniale rivolte dal capo del governo italiano in visita in Libia, qualche mese prima,<sup>22</sup> dichiarazione che avrebbe determinato anche la cancellazione della celebrazione del Giorno della Vendetta (il 7 ottobre) coincidente con la confisca dei beni degli italiani e la loro espulsione. Un gesto politico strategico e particolarmente significativo nelle relazioni internazionali, visto che appena un anno prima Nicolas Sarkozy aveva rivendicato, invece, i presunti effetti positivi della colonizzazione francese in Africa. Tuttavia il fondante trattato non impedirà all'Italia – prosegue Ferrini – di concedere le basi militari Nato nel nostro paese all'azione militare che mette fine al regime di Gheddafi appena due anni più tardi, e – aggiungiamo – sarà infine riattivato con la riapertura della nostra ambasciata a Tripoli, all'inizio del 2017.

*Gaddafi in Rome* richiama, quindi, soprattutto un non metabolizzato passato coloniale che, in una certa misura, continua a riproporre la propria ombra, in attesa di essere affrontato in un processo ampio e condiviso di elaborazione collettiva, che coinvolga le varie istanze della società civile.

A differenza di Ferrini, saldamente ancorata alla prospettiva critica postcoloniale con una forte consapevolezza teorica, in Melilli prevale la prospettiva umanitaria, tanto che, per certi versi, *My home, in Lybia* potrebbe rientrare in quello che Achille Mbembe ha definito umanitarismo comunitario: una posizione politica e teorica in cui si invocano comuni valori umani, rinunciando a istanze critiche più profonde e radicali.<sup>23</sup> D'altronde, il film ha una forte carica emotiva – aspetto centrale nell'umanitarismo comunitario – che si rivela talvolta scivolosa perché sfuma le differenze storiche fra le due parti, richiamando la comune condizione umana.<sup>24</sup> A tal proposito, in *My home, in Libya* si paragona implicitamente l'esodo degli italiani dalla Libia nel 1970 a

quello dei migranti odierni, per via dell'ostilità che circondava i rimpatriati, senza tenere conto delle sostanziali differenze. Inoltre nel titolo risuona l'eco della cosiddetta 'Tripoli nostalgia' di cui sono intrisi i ricordi dei nonni, e sembra voler accampare diritti su un territorio colonizzato dagli italiani. Impresione che sfuma quando l'artista scrive a Mahmoud di non sapere indicare una propria univoca appartenenza, dato che vive tra Bruxelles, la Puglia e il Veneto.<sup>25</sup>

Anche dal punto di vista visivo, inoltre, i due lavori pur usando materiale d'archivio come è ormai frequente in questo tipo di produzioni, sono piuttosto diversi. Ferrini è impegnata nella rielaborazione della memoria del colonialismo nazionale: si tratta dell'assunzione di responsabilità e della volontà di posizionamento rispetto a tematiche che vengono collocate all'interno di una griglia teorica che si riferisce al colonialismo in generale. In *Gaddafi in Rome* oltre alla serrata riproposizione dei dati storici e della cronaca attuale, Ferrini formula una serie di riflessioni di carattere generale, a partire dalle note analogie fra macchina fotografica e arma da fuoco, fra cinema e potere dello sguardo. Ulteriore elemento di soggettività autoriale in *Gaddafi in Rome* è la riproposizione di alcuni servizi televisivi in cui emerge l'idolatria delle elettrici verso Berlusconi: l'apparente digressione rafforza invece il parallelismo tra il capo del governo italiano e altre figure dittatoriali, in particolare Benito Mussolini, di cui ricorrono riferimenti più o meno espliciti.

Al contrario, in *My home, in Libya* il dato visivo è magistralmente frustrato: Melilli non ha accesso ai luoghi che le interessano e neppure i media forniscono informazioni perché a Tripoli non ci sono più giornalisti stranieri. Una situazione antitetica all'iperapertura mediatica della visita di Gheddafi a Roma e che ripropone, da una diversa prospettiva, l'interrogativo circa visibilità e omissioni in tali vicende. Inoltre, in *My home, in Libya* gli italiani sono vittime di Gheddafi come i contemporanei libici lo sono di una guerra, della quale sono evocati gli stati coinvolti (Stati Uniti, Francia e Italia) senza tentare di risalire alle cause.

A fronte di tali sostanziali differenze, tuttavia, i due lavori condividono una sorta di aria di famiglia che, al di là del comune riferimento storico-geografico alla colonizzazione italiana della regione, risiede soprattutto nella capacità di proporre narrazioni in cui le dicotomie noi/loro, qui/altrove vengono messe variamente in discussione, a favore di un intreccio non solo storico ma anche politico: l'attualità è riletta e risignificata alla luce di quanto avvenuto ieri o l'altro ieri. In questo senso le due artiste, per altro dai percorsi e attitudini molto diversi,

hanno in comune almeno un aspetto dello sguardo postcoloniale che, prendendo in prestito il titolo di una celebre esposizione, si può definire come profonda consapevolezza dell'intensa, prolungata e inevitabile prossimità,<sup>26</sup> fra paesi e popolazioni reciprocamente imbricate, seppure con coefficienti diversi di egemonia.

<sup>1</sup> Cfr. Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Mondadori, Milano, 2014, e in particolare Ead., *Introduzione. Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma*, in *ivi*, pp. 1-38; Mark Crinson, *Fragments of Collapsing Space: Postcolonial Theory and Contemporary Art*, in *A Companion to Contemporary Art since 1945*, a cura di Amelia Jones, Blackwell, Oxford, 2006, pp. 450-469; T.J. Demos, *Return to the Post-colony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin, 2013.

<sup>2</sup> Cfr. Giampaolo Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Roma, 2011; Alessandro Del Boca, *Italiani, brava gente?*, Neri Pozza, Venezia, 2005; Nicola Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, il Mulino, Bologna, 2002.

<sup>3</sup> Cfr. Tatiana Petrovich Njegosh, *Gli italiani sono bianchi? Per una storia culturale della linea del colore in Italia*, in *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, a cura di Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Sacchi, Ombre Corte, Verona, 2021, pp. 13-45.

<sup>4</sup> Cfr. Robert Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, trad. it. di Federico Leoni, Feltrinelli, Milano, 2013 (ed. orig. London, 2011).

<sup>5</sup> Cfr. Emilia Héry, «Not a "nigga", not a negro, but a Negus». *Art contemporain et colonialisme italien*, in *Postcolonial/Décolonial. La preuve par l'art*, a cura di Évelyne Toussaint, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2021, pp. 43-48.

<sup>6</sup> Cfr. Alessandra Ferrini, Simone Frangi, *Le responsabilità di un impero*, «Flash Art», novembre 2017, pp. 108-113.

<sup>7</sup> Cfr. Angelo Del Boca, *The Myths, Suppressions, Denials, and Defaults of Italian Colonialism*, in *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, a cura di Patrizia Palumbo, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2003, pp. 17-36.

<sup>8</sup> Sul confronto tra le opere di Ferrini e Melilli mi sono concentrata in occasio-

ne del convegno *Le forme del conflitto. Parola, immagine, politica nell'arte italiana dagli anni Sessanta*, a cura di Raffaella Perna e Claudia Salaris, Roma, MACRO, 4 maggio 2019.

<sup>9</sup> Diversamente da Arturo Carlo Quintavalle, *Schifano: gli anni Ottanta: post-espressionismo tedesco e Transavanguardia*, in *Schifano 1934-1998*, a cura di Achille Bonito Oliva, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 12 giugno-28 settembre 2008), Electa, Milano 2008, pp. 57-63.

<sup>10</sup> Cfr. Laura Carcano, *L'eterna giovinezza*, in *Mario Schifano. Gli anni '80*, a cura di Luca Beatrice, catalogo della mostra (Isernia, MACI Museo Arte Contemporanea Isernia, 13 novembre 2004-30 gennaio 2005), Charta, Milano 2005, pp. 28-45.

<sup>11</sup> Cfr. Angelandreina Rorro, «Io mi sento come un media». *Mario Schifano negli anni Novanta*, in *Schifano 1934-1998*, a cura di Achille Bonito Oliva, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 12 giugno-28 settembre 2008), Electa, Milano 2008, pp. 65-71.

<sup>12</sup> Cfr. Alessandro Rabottini, *An immense bluff. The Italian artist Patrizio Di Massimo journey's to Libya*, «Kaleidoscope», 2, estate 2009, pp. 126-129, ora in <http://www.patriziodimassimo.com/bibliography/kaleidoscope-rabottini-alessandro-an-immense-bluff-the-italian-artist-patrizio-di-massimo-journey-to-libya-summer-2009-n-2-p-126-%e2%80%90-129/> (ultimo accesso: giugno 2022).

<sup>13</sup> Cfr. Patrizio Di Massimo, *Orientalismo italiano. Mamma Li Turchil*, «Flash Art», ottobre-novembre 2009, pp. 70-71.

<sup>14</sup> La prima storica visita di Gheddafi a Roma, nel giugno del 2009, a seguito della firma del *Trattato di amicizia italo-libico*, a Tripoli nell'agosto del 2008, con l'allora capo del governo italiano, Silvio Berlusconi, e in occasione del quale l'Italia restituisce la *Venere di Cirene*.

<sup>15</sup> «Traces Journal», 8, 2018; Leone Contini, *The Scattered Colonial Body - il diario*,

«Roots&Routes», 30, 2019, <http://www.roots-routes.org/leone-contini/> (ultimo accesso: giugno 2022); Giulia Grechi, *The scattered colonial body Leone Contini e la collezione coloniale del Museo Pigorini*, «Roots&Routes», 30, 2019, <http://www.roots-routes.org/the-scattered-colonial-body-leone-contini-e-la-collezione-coloniale-del-museo-pigorini-di-giulia-grechi/> (ultimo accesso: giugno 2022).

<sup>16</sup> Anteprema alla Selezione Ufficiale del Locarno Film Festival, sezione documentari, nel 2018; in seguito l'opera è stata presentata in Italia e all'estero in diverse occasioni.

<sup>17</sup> È appunto l'evento celebrato in Libia il 7 ottobre, dal 1970 al 2008, nel Giorno della Vendetta.

<sup>18</sup> Per le complesse vicende libiche successive al Secondo conflitto mondiale e i rapporti fra i due stati cfr. Angelo Del Boca, *Gli italiani in Libia. Dal fascismo a Gheddafi*, Roma-Bari, Laterza, 1988; Enrico Deaglio, *Patria 1967-1977*, Feltrinelli, Milano, 2017. Si veda anche Patrizia Audenino, *Memorie ferite: esuli e rimpatriati nell'Italia repubblicana*, «Meridiana», 86, 2016, pp. 79-86.

<sup>19</sup> Presentato nell'ambito della mostra *Orestiate italiana*, a cura di Simone Frangi, XVI Quadriennale d'Arte di Roma, 2016; cfr. Alessandra Ferrini, *Negotiating Amnesia. forme di attivazione e traduzione dell'archivio fotografico coloniale italiano*, in *Visualità & (anti)razzismo*, a cura di Elisa A.G. Arfini et al., Padova University Press, Padova, 2018, pp. 146-158.

<sup>20</sup> Ferrini, in uno scambio di email con chi scrive, dichiara di aver ricavato tali immagini dal numero di «Storia Illustrata» del giugno 1965. L'artista, tuttavia, non solo ha anticato (per così dire) le illustrazioni del pezzo di Lino Pellegrini, *Nella Libia d'oggi millenni di storia mediterranea* (pp. 834-857), ma sembra anche aver accostato le fotografie del tempio di Apollo ad Apollonia (in Cirenaica) alle didascalie degli scavi di Leptis Magna, in Tripolitania (nei pressi di Homs).

<sup>21</sup> Secondo una prospettiva ermeneutica inaugurata dalle seminali riflessioni di Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, «Diacritics», 2, 1995, pp. 9-63.

<sup>22</sup> Primi passi in questo senso erano stati compiuti già nel 1999, con alcune dichiarazioni dell'allora presidente del consiglio, Massimo D'Alema, durante una visita in Libia, sebbene le concrete azioni di distensione e risarcimento verso il popolo libico non siano mai

state portate a termine: cfr. Nicola Labanca, *Oltremare: storia dell'espansione coloniale italiana*, il Mulino, Bologna, 2002.

<sup>23</sup> Cfr. Joseph-Achille Mbembe, *Emergere dalla lunga notte. Studio sull'Africa decolonizzata*, trad. it. di Didier Contadini, Meltemi, Milano, 2018 [ed. orig. Paris 2010].

<sup>24</sup> Cfr. Ida Danewid, *White Innocence in the Black Mediterranean: Hospitality and the Erasure of History*, «Third World Quarterly», 7, 2017, pp. 1674-1689.

<sup>25</sup> Cfr. Farah Polato, *Tracce e corporeità fossili: Martina Melilli, artista e filmmaker*, in *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, a cura di Lara Conte e Francesca Gallo, Mimesis, Milano, 2021, pp. 99-110.

<sup>26</sup> Cfr. *Intense Proximité. Une Anthologie du Proche et du Lointain*, a cura di Okwui Enwezor, catalogo della mostra (Paris, Palais de Tokyo, 20 aprile-26 agosto 2012), Artlys, Paris, 2012.