

L'arte italiana alle prese con il postcoloniale: appunti da una ricerca

Francesca Gallo

Sapienza Università di Roma

ABSTRACT

Italian art and the postcolonial: research notes

What is the image of postcolonial Italy? What are the forms and themes employed by visual artists to represent this new 'condition'? My contribution analyses the works of some Italian and foreign artists, either involved in the cultural climate of postcolonial Italy, or adopting a postcolonial perspective, starting from the extraordinary video *The Remains of the Father – Fragments of a Trilogy (Transhumance)* (2012), dedicated by Bridget Baker to fascist colonialism. Some Italy-based artists choose the theme of their personal experience of migrants in Europe, such as Adrian Paci, Sislej Xhafa or Sukran Mural, whereas others – starting again from their personal experience – focus on the contradiction of the so-called “second generation”, such as Buchra Kahalili (Venice Biennale 2013). In the Nineties, there are few Italian artists concerned with these contemporary transformations. Among them, Luca Vitone elaborated a cohesive corpus of works in which – preferring a form connected with the concept of place – the recent multiculturalism reverberates on the mixed nature of present national identity, as in *Wide City* (1998) and *Pret à porter* (2004). The strong critical awareness of these works seems almost to take the place of the conventional critical debate, which was until now quite occasional (*Wherever we go: Art, identity, cultures in transit*, exhibition catalogue, Milan 2008) or general (*Arte-mondo*, edited by E. De Cecco, 2010), at least in the visual art field. The latter are absent, for instance, in *Postcolonial Italy: Challenging national Homogeneity* (2012).

Nella storia dell'arte italiana stenta a farsi largo un approccio postcoloniale (tra le eccezioni: Macrì 2002; Scardi 2006; De Cecco 2010; Tedeschi 2011; Pinto 2012), sebbene gli artisti ne abbiano, più o meno esplicitamente, tematizzato alcune questioni, prevalentemente sulla scorta della cronaca e dell'attualità politica.

Il presente contributo, parte di una ricerca *in fieri*, si basa sulla parziale rielaborazione degli interventi presentati da chi scrive ai convegni “New researches on Indonesian traditional and contemporary arts: an exchange between Indonesian and Italian perspectives” (a cura di Vito Di Bernardi, Roma, 20-21 novembre 2014) e “Archivi del futuro: l'Italia, il postcoloniale e il tempo a venire” (a cura di Annalisa Oboe, Padova, 18-20 febbraio 2015). Entrambi opportunità rare e preziose per riflettere in maniera non esclusivamente specialistica su come l'arte italiana di questi ultimi decenni abbia accolto ed elaborato la nuova condizione genericamente definibile come ‘globalizzazione’.

L'urgenza e la visibilità di alcuni fatti di cronaca, infatti, hanno catturato anche autori di solito alieni dall'*engagement*. Un caso emblematico, ad esempio, è l'azione realizzata nel 2009 da Vanessa Beecroft (VB65) pagando degli immigrati disponibili a mangiare senza posate, in smoking ma senza camicia, alla lunga tavolata allestita nelle sale del PAC a Milano, mentre il pubblico assiste da una distanza di sicurezza, che è sinonimo di indifferenza: il lavoro funziona anche come monito per un possibile capovolgimento dell'attuale accesso alle risorse del pianeta (Beecroft 2009).

Immigrati sono anche i venditori ambulanti che assediano turisti e cittadini nel centro storico di Roma, cercando di vendere per pochi centesimi le rose che – coltivate in Egitto o in Sudafrica – arrivano a Fiumicino e, recise, resistono diversi giorni, a metà tra merce e simbolo, come raccontano le sequenze al rallentatore e i gesti insistiti ripresi da Silvia Stucky in *Rose bengalesi* (2012), il video dedicato all'etnia che detiene il monopolio di tale attività (fig. 1).



Fig. 1. Silvia Stucky, *Rose bengalesi*, 2012, video HD, sonoro, 28' 23", © Silvia Stucky: cfr. www.youtube.com/watch?v=566lfvx2RVw.

Le Italie postcoloniali delle arti visive sono multietniche non solo oggi: è noto, infatti, quando il passato nazionale sia frammentato in tante diverse tradizioni locali, più o meno antiche, colte o popolari, come quelle culinarie o canore evocate nel lavoro condotto da Luca Vitone, tra gli anni Novanta e Doppiozero.

È il caso di *Sonorizzare il luogo (Grand tour)* (1989-2001, fig. 2a e 2b), costituito da venti scatole di legno su cui sono ritagliati altrettanti profili delle regioni italiane, in modo da rendere intuitiva l'origine geografica delle musiche popolari diffuse da ogni scatola. Un modo efficace e immediato per articolare la differenza nell'unità. Proseguendo nell'indagine sul luogo come declinazione specifica dello spazio, Vitone realizza *Pret à porter* (2004), un'installazione in cui si simula l'osservazione dello *stivale* da un belvedere. Solo che dai cannocchiali, più che paesaggi mozzafiato, si vedono le foto di baracche, banchetti, furgoncini che vendono il tradizionale *street food* italiano: gli arancini a Palermo, la porchetta a Roma, la piadina in Emilia Romagna, e così via. "Il cibo, come la musica [...] è uno degli elementi della cultura materiale che facilita e invita a instaurare un rapporto con un luogo" (Vitone 2006), spiega l'artista.



Fig. 2a e 2b. Luca Vitone, *Sonorizzare il luogo (Grand Tour)*, 1989-2001, part. dell'installazione sonora, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Foto Patrizia Tocci, per gentile concessione della Fondazione MAXXI.

Più che il folklore gastronomico, tuttavia, lo interessa l'economia che si muove dietro a tali alimenti. Questi fanno parte della cultura di massa, un po' come esiste il *pret à porter* in alternativa all'alta moda, ma entrambi i settori hanno una considerevole ricaduta in termini di benessere materiale. Nascono con tale finalità le mostre conviviali, in cui Vitone 'espone' i piatti tipici di quel territorio, e il pubblico fruisce così del luogo, conversando spontaneamente sulle peculiarità gastronomiche, geografiche, climatiche della zona, appunto.



Fig. 3a e 3b. Marcello Maloberti, *C.I.R.C.U.S. Palermo*, 2007, stampa lambda, 100x120 cm, 1/3+AP, per gentile concessione della Galleria Raffaella Cortese.

Sulla falsa riga di un ritrovarsi inevitabilmente multi-etnico, cioè sulle orme di certa arte relazionale, si muove talvolta anche Marcello Maloberti, ancora esemplificando, che lascia riconfigurare di volta in volta il suo *C.I.R.C.U.S.* (dal 2003, fig. 3a e 3b) alla socialità spontanea. L'opera, installata in zone particolari delle nostre città, richiama un'umanità varia, per la quale ha più senso una melodia araba che non una canzone di Gigi D'Alessio (Chiodi e Pietromarchi 2012).

Tale fusione e confusione, fra storie, culture e lingue, è stata occasionalmente evocata da quegli artisti che hanno riscoperto il Mediterraneo come uno spazio reale e ideale di incontri e confronti, un luogo di nuove forme identitarie in cui qualsiasi individualità nazionale si stempera in una dimensione collettiva segnata dalla creatività. Si pensi a *Meditazioni Mediterraneo. In viaggio attraverso cinque paesaggi instabili*, la mostra itinerante che Studio Azzurro ha portato in diverse città del *mare nostrum*, dal 2002 in poi, costituita da cinque installazioni interattive dedicate ai popoli rivieraschi, le cui storie e tradizioni sono perennemente ibridate. O a *Love Difference. Movimento artistico per una politica InterMediterranea*, il progetto avviato da Michelangelo Pistoletto nel 2002.

Agli antipodi di tale prospettiva pacificata e fusionale si colloca, invece, la riflessione di Pasquale Polidori che evidenzia il gap quasi insormontabile che pesa sulla possibilità di comunicare le esperienze storiche che hanno segnato la vita di alcune generazioni.

Lavorando sulla comprensione di un discorso di Palmiro Togliatti, da parte e con studenti giapponesi di italiano, Polidori salvaguarda la componente retorica, che veicola il registro emotivo del comizio, nel sonoro. Per il resto, infatti, ha ridotto il testo originale a cosiddette *frasi semplici*, che producono uno scritto che si adatta ai pattern delle bandiere italiana e giapponese. Riproponendo, in tal modo, una rappresentazione schematica delle differenze nazionali (fig. 4a e 4b).

La scelta del testo su cui far esercitare gli studenti non è casuale: è quello letto ai funerali dell'ecidio di Modena, uno dei tanti episodi luttuosi della transizione democratica del paese, alle prese con la ricerca di un nuovo equilibrio politico e sociale, in cui il Partito Comunista Italiano gioca un ruolo centrale nella trasformazione dello spirito della Resistenza – uno spirito armato – nel gradualismo parlamentare da esercitarsi nella nuova compagine nazionale.

L'intervento di Togliatti, esempio di alta oratoria civile, declina il cordoglio nei termini della nonviolenza, tramite espressioni come popolo, partito, innocenza, sacrificio, fedeltà, giustizia, pace sociale, dialogo.

P.T._11.1.1950 in realtà ci interroga sulla possibilità di condividere contenuti storici ed emotivi specifici, difficili da trasmettere da una cultura all'altra, non solo per le differenze linguistiche, ma anche, ad esempio, per quelle generazionali. Difatti, in tal caso, lo straniero è anche tra noi, siamo noi stessi stranieri alla nostra storia (Polidori 2006).

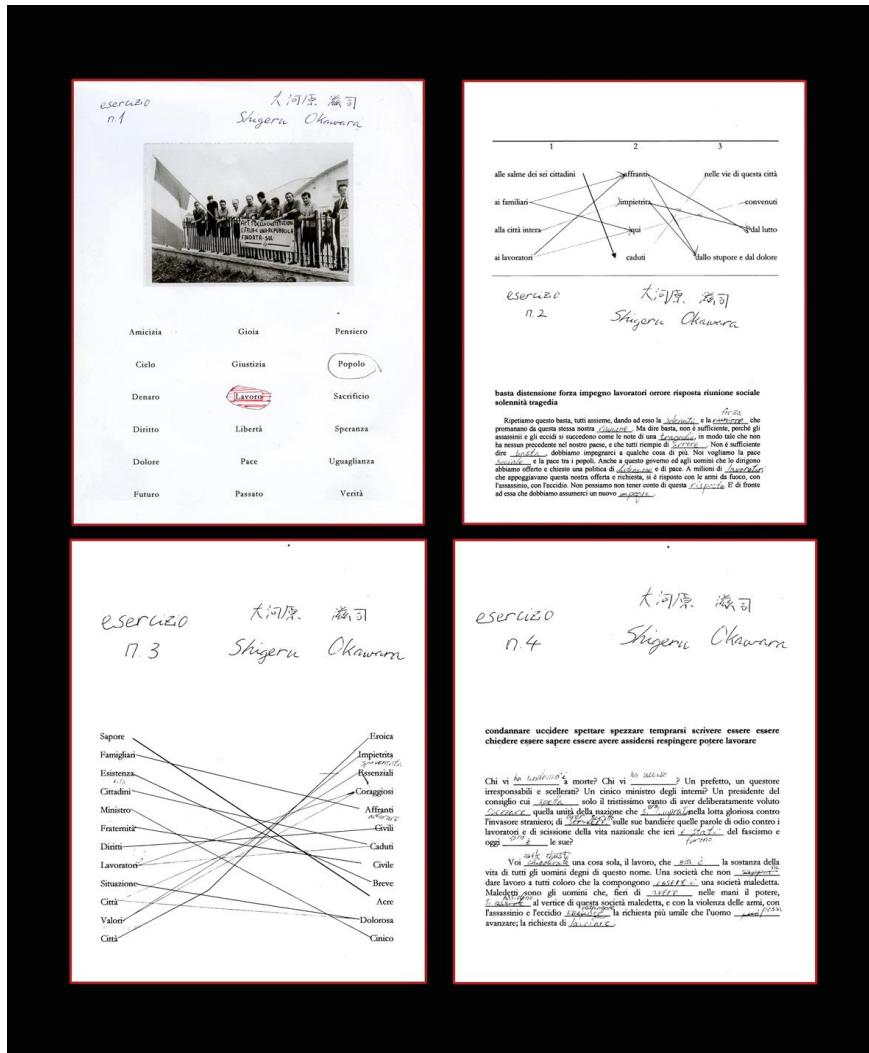


Fig. 4a. Pasquale Polidori, P.T._11.01.1950, 2006, materiali didattici e stampa su carta, per gentile concessione dell'artista.

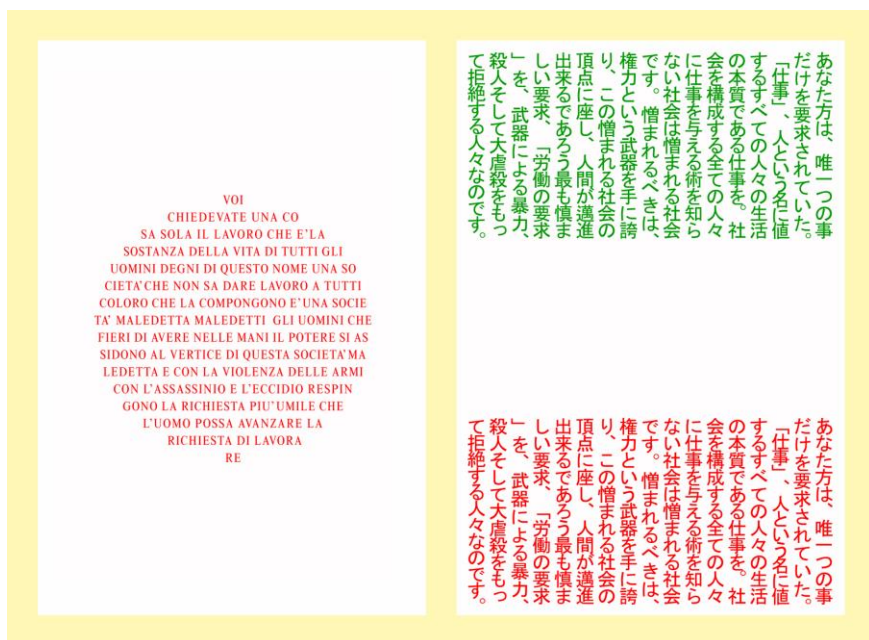


Fig. 4b. Pasquale Polidori, P.T._11.01.1950, 2006, materiali didattici e stampa su carta, per gentile concessione dell'artista.

I temi postcoloniali, c'era da aspettarselo, sono al centro dell'operato di alcuni autori stranieri attivi in Italia, i quali hanno tematizzato prevalentemente l'esperienza della migrazione. Chi sfruttando le note contraddizioni fra nazionalismo e mercato dei calciatori stranieri (come il kosovaro Sislej Xhafa), altri, come Bouchra Khalili, dando letteralmente voce alla cosiddetta Seconda Generazione, nelle forme tipiche dell'inchiesta sociologica (*Words on the Streets*, 2013).

Una vena più aggressiva si ritrova, invece, nel lavoro della performer turca Sukran Moral, che in diverse azioni ha proposto in maniera dissacrante il nesso fra patriarcato, religione monoteista – islamica o cristiana che sia – e canone della storia dell'arte, da un punto di vista *gender oriented*, così forte da risultare talvolta disturbante.

Altri ancora hanno tradotto nel lessico dell'arte contemporanea l'esperienza dell'irregolare, del *sans papier*, come Adrian Paci, albanese trapiantato a Milano dal 1997. Per esempio in *I am not Piero Manzoni* (2003), Paci usa le impronte digitali periodicamente rilevategli per rinnovare il permesso di soggiorno, come un pattern formale, richiamando nel titolo l'uso modernista proposto da Piero Manzoni nei primi anni Sessanta, quando aveva sostituito con questo timbro individuale ma non qualificato, la firma autografa che conferisce valore all'opera d'arte.

Prima di concludere questa rapida carrellata, alcune considerazioni su un'opera piuttosto eccezionale per il contesto italiano, *The Remains of the Father – Fragments of a Trilogy (Transhumance)*, dedicata nel 2012 da Bridget Baker al colonialismo fascista in Eritrea, e oggi nelle collezioni del museo Mambo di Bologna. Eccezionale perché fa fulcro soprattutto su nuovi modi di interrogare e riappropriarsi dell'archivio, in particolare se questo è politicamente scomodo.

Il video è frutto di un lungo lavoro di ricerca e prende le mosse sia dal generale interesse della Baker verso i processi di colonizzazione in Africa, sia dalla sua personale esperienza dell'apartheid degli anni Settanta e Ottanta. L'artista, infatti, è impegnata a restituire agli Europei lo sguardo coloniale attraverso oggetti e performance che smascherano tale proiezione modernista e che, proposti nel sistema dell'arte internazionale, permettono a tale sguardo di “tornare indietro.”

Il vuoto di rielaborazione storica e politica del passato coloniale italiano – un passato che tanta parte ha avuto nella definizione del profilo urbano e architettonico, per esempio, di molte città dell'Eritrea e della Somalia – ha suggerito all'artista che forse c'è bisogno anche in Italia di una “Commissione per la Verità e la Riconciliazione” (Baker 2013). Anche se la dialettica tra ricordare e rimuovere (o dimenticare) è costitutiva della formazione di ogni Storia nazionale e, in quanto tale, perennemente attiva (Assmann 2000; Hobsbawm 1987), come è stato più volte richiamato nelle relazioni del convegno.

L'eredità del padre racconta la giornata di una giovane dipendente del Comune di Asmara in quello che, capiamo in seguito, è l'appartamento di Giovanni Ellero, idealmente

collocato nel celebre *Villaggio Bandiera* di Bologna, edificato accanto al Littorio alla fine degli anni Trenta: una soglia che è pertanto spaziale e temporale insieme.

La ragazza incarna il presente, si serve di un costoso portatile e di un cellulare, ma mantiene con le proprie origini un rapporto mediato soprattutto dalla lingua (che assume un valore identitario, un po' come nel lavoro su Palmiro Togliatti richiamato sopra). Durante la consultazione, la protagonista, si imbatte in manoscritti e dattiloscritti, ritagli di giornali d'epoca, mappe e disegni, fotografie non solo di persone, ma anche di decorazioni scrupolosamente schedate dal funzionario coloniale.

La giovane trascorre nell'appartamento un'intera giornata e, per tenersi compagnia, a un certo punto accende la radio. Essa trasmette le interviste ad alcuni esponenti della comunità Eritrea in Italia – raccolte appositamente da Baker – i quali spiegano l'antica origine di alcuni proverbi ancora in uso. La lingua, in pratica, è depositaria della storia di quei popoli che non hanno molti altri monumenti: le persone sono quindi degli archivi viventi e l'oralità assume un ruolo centrale (e alternativo) rispetto alla *conoscenza scritta*, secondo un approccio che è stato richiamato in apertura del convegno.

Altro momento culminante del video è l'arrivo della postina che, dopo qualche insistenza, si fa aprire dalla giovane e le consegna – paradosso narrativo – la corrispondenza a lei indirizzata... Lo scambio di persone è solo una finzione narrativa, che è funzionale all'idea di rielaborazione storica che sta a cuore all'artista. Fra le lettere recapitate, infatti, c'è quella scritta da Ellero a Giuseppe Pagano – all'epoca direttore di *Casabella*, portabandiera del razionalismo modernista proprio nel Ventennio – con la foto dello stesso edificio di cui c'è la maquette nell'appartamento: cioè una costruzione coloniale, segnata da una certa ibridazione con l'edilizia autoctona (fig. 5a e 5b).



Fig. 5a e 5b. Bridget Baker, *The Remains of the Father – Fragments of a Trilogy (Transhumance)* 2012, 2 channel HD projection with audio, 24', film still, MAMbo – Museo d'arte Moderna di Bologna, © The artist.

L'eredità del padre, insomma, è un'eredità storica che compete alle nuove generazioni: che esse vi si mettano alla ricerca o meno, il passato arriva fino a loro e vi devono fare i conti.

Con un sonoro che alterna la presa diretta al sottofondo del vento tra gli alberi e del canto degli uccelli; e la costante proposizione di un duplice punto di osservazione sulla me-

desima scena – di solito dettaglio e totale, oppure particolari differenti, o solo momenti diversi della medesima sequenza – grazie allo split screen, Baker ha riproposto le contraddizioni di una storia minore e minoritaria del colonialismo italiano, in cui un sincero interesse etnografico convive con la falsa coscienza del civilizzatore. Se la posizione di Ellero fosse stata vincente, lascia intendere la Baker, il volto delle città coloniali in Africa sarebbe stato meno modernista. Nel fare i conti con l'eredità storica, quindi, ci troviamo di fronte a una domanda posta in altre occasioni: e cioè se una sorta di perdono morale debba accompagnare la comprensione storica.

Orientalismo postmoderno

Accanto agli esempi sopracitati, solo una minima campionatura di un insieme più vasto e articolato, bisogna considerare anche chi si trova in una diversa posizione geografica: e cioè gli autori che ripensano le radici italiane alla luce del loro *déplacement* oltre i confini nazionali, secondo un approccio in cui gli echi di un 'nuovo' *orientalismo* (Said 1978) si mescolano, fino a non essere più distinguibili, con un'attitudine postmodernista. Tale disposizione presenta alcune tangenze con quanto evocato in *The Remains of the Father* quando Bridget Baker allude al possibile diverso destino della modernità etiopica, attraverso l'ipotesi di meticciato stilistico-architettonico proposto dal funzionario Ellero, fra modernismo razionalista e tradizione autoctona.

Un paio di serie recenti di Matteo Basilé, infatti, sembrano proprio incarnare un mix di orientalismo contemporaneo e postmodernismo. L'artista – conosciuto per la precoce e felice sperimentazione con la fotografia digitale – dal 2010 trascorre lunghi periodi a Bali, dove avvia *Thishumanity*. Il progetto è costituito da tre grandi scene di lotta, ispirate alla *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, le cui uniche protagoniste sono donne di diversa età e appartenenza etnica; e da decine di ritratti delle combattenti immediatamente dopo gli scontri. Messe in posa con un accurato lavoro di regia, illuminazione, make-up e postproduzione digitale, le scene di gruppo evocano una violenza gratuita poiché priva di una finalità apparente. Mentre i ritratti di esili figure femminili con evidenti ferite non fanno che rafforzare un'iconografia della vittima, a metà fra l'attualità e il canone della pittura, evocando volutamente le scene di compianto e le pietà gotiche e rinascimentali.

Meno manierista è la serie *Thisoriented* in cui elementi occidentali sono contaminati a quelli orientali, sullo sfondo di paesaggi naturali, cieli spettacolari o notturni che rinforzano l'insicurezza a cui allude il titolo. In questo caso il senso di monumentale religiosità è dato non solo dagli evidenti richiami nella composizione alla pittura sacra europea, ma anche dalla scelta del punto di vista ribassato, che ingigantisce le figure, per lo più isolate in uno spazio artificialmente sconfinato.

Even if it makes no sense to speak of something “exotic” in a globalized world, where everything co-exists and is present, I am trying to explain that particular aspect of my research which is never parted from amazement. My images are always a coup de théâtre and, in order to reach the viewers’ emotions and sensitivity, my images are always plunged into an ‘exotic nature’. By ‘exotic’ I mean showing a parallel world, even more real than real (something only photography can achieve), but at the same time totally surreal. (Basilé 2010)

In generale, infatti, sembrerebbe che anche Basilé – come già il più noto Luigi Ontani – senza entrare in particolare sintonia con il contesto, abbia semplicemente assorbito spunti e suggestioni locali all’interno del proprio lavoro, già di per sé totalmente sotto il segno dell’ibridazione, del mescolamento dei generi e dei media. E forse proprio l’ineludibile estraneità rispetto alla realtà balinese permette a questi autori una maggiore libertà nell’attraversare i confini fra reale e immaginario, pubblico e privato, maschile e femminile. La crasi dei titoli, d’altronde, da sola suggerisce un indistinto sfarfallio fra italiano e inglese, metafora forse dell’esperienza di spaesamento e di confusione soggettivamente ricercata così lontano dall’Italia, e forse all’origine di tale estremo pendolarismo?

Riferimenti

Assmann, Aleida. 2000. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: il Mulino.

Baker, Bridget. 2013. “The Archive as an Act of Resistance against the Loss of Collective Historical Memory. Interview with Bridget Baker by Anna Santomauro.” *Arte e Critica* 73. http://www.artecritica.it/archivio_AeC/74/articolo08-eng.html. Ultimo accesso 25 maggio 2015.

Basilé, Matteo. 2010. “Thisoriented.” <http://www.matteobasile.com>. Ultimo accesso 10 febbraio 2015.

Beecroft, Vanessa. 2009. *VB65 PAC Milano: Vanessa Beecroft*. Milano: Electa.

Chiodi, Stefano e Bartolomeo Pietromarchi, a cura di. 2012. *Marcello Maloberti. BLITZ*. Catalogo della mostra. Roma: Electa.

De Cecco, Emanuela, a cura di. 2010. *Arte-mondo: storia dell’arte, storie dell’arte*. Milano: Postmedia.

Hobsbawm, Eric John. 1987. “Tradizione e genesi dell’identità di massa in Europa, 1870-1914.” In *L’invenzione della tradizione*, a cura di Terence Ranger, 253-295. Torino: Einaudi.

Macrì, Teresa. 2002. *Postculture*. Roma: Meltemi.

Pinto, Roberto. 2012. *Nuove geografie artistiche: le mostre al tempo della globalizzazione*. Milano: Postmedia.

Polidori, Pasquale. 2006. *PT_11.01.1950*. Roma: Change.

Said, Edward W. 1991. *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*. Torino: Bollati Boringhieri.

Scardi, Gabi, a cura di. 2006. *Wherever we go. Ovunque andiamo. Arte, identità, culture in transito*. Catalogo della mostra. Milano: 5 continents.

Tedeschi, Francesco. 2011. *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*. Milano: Vita e Pensiero.

Vitone, Luca. 2006. "Conversazione con Luca Vitone." In *Una sensibile differenza. Conversazioni con artisti italiani d'oggi*, a cura di Stefano Chiodi, 344-361. Roma: Fazi.

Francesca Gallo is a researcher of Contemporary Art History at 'La Sapienza' University of Rome. She works on art and art critics of the 19th-21st centuries, with specific attention to the interaction between theoretical debates and creative and exhibition practices. She focuses on new media art (*Ricerche di storia dell'arte*, 2006; *Les Immatériaux*, Roma 2008), on procedures of 20th century art (Carocci 2007), and she has studied Italian performance art (with a monographic issue of *Ricerche di storia dell'arte*, 2014). Some postcolonial reflections are in *Videozoom Marocco* (Gangemi 2008); *Noi visti da qui* (in *Luxflux*, 2009); *Jorge Glusberg fra Europa e (Sud)America* (in *Studi latinoamericani*, 2008).